



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES E PRESERVAÇÃO

CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

**A importância do reconhecimento da tipologia de acervo
para a sua preservação: um estudo do arquivo J. Carlos
custodiado pelo Instituto Moreira Salles**

Mayra Cristina Lopes Cortes

Rio de Janeiro, 4 de junho de 2023

MAYRA CRISTINA LOPES CORTES

A importância do reconhecimento da tipologia de acervo para a sua preservação: um estudo do arquivo J. Carlos custodiado pelo Instituto Moreira Salles

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Graduado em Conservação e Restauração.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho.

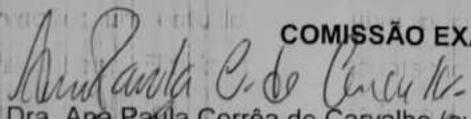
Rio de Janeiro, 4 de junho de 2023

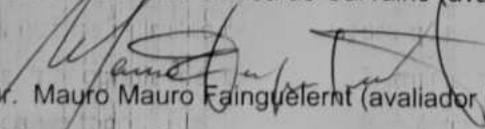
ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

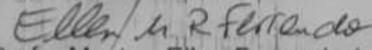
Ata dos Trabalhos da Comissão Examinadora da monografia da estudante **MAYRA CORTES** para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integraram a Comissão os Professores: profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho (avaliadora /EBA/UFRJ), prof. Dr. Mauro Fainguelernt (avaliador interno/EBA/UFRJ), profa. Mestra Ellen Ferrando (avaliadora externa). Aos vinte seis dias do mês de julho às 14:30h Na Sala 715, da Escola de Belas Artes da UFRJ, realizou-se a apresentação pública da monografia pela estudante. A orientadora abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Comissão Examinadora. Em seguida convidou a estudante para que fizesse a exposição do trabalho intitulado: **A importância do reconhecimento da tipologia de acervo para a sua preservação: um estudo do arquivo pessoal J. Carlos custodiado pelo Instituto Moreira Salles**. Finalizada a apresentação, cada membro da Comissão Examinadora realizou a arguição da estudante. Dando continuidade aos trabalhos, a orientadora solicitou a todos que se retirassem da sala para que a Comissão Examinadora pudesse deliberar sobre a monografia da candidata. Terminada a deliberação, a orientadora solicitou a presença de todos e leu a ata dos trabalhos declarando aprovada com grau 10 a monografia da estudante. A sessão foi encerrada e a presente ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Rio de Janeiro, 26 de junho de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA


Profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho (avaliadora/EBA/ UFRJ)


Prof. Dr. Mauro Fainguelernt (avaliador interno / EBA/UFRJ)


Profa. Mestra Ellen Ferrando (avaliadora externa).

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração.

Aprovador por:

Profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho
UFRJ (Orientadora)

Prof. Dr. Mauro Fainguelernt
UFRJ (Avaliador Interno)

Me. Ellen Marianne Röpke Ferrando
(Avaliadora Externa)

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é para os orixás e guias espirituais. Sem a minha fé e as suas orientações, não conseguiria ter enfrentado todo o caminho até aqui. Caminho no qual encontrei muitos desafios e que muitas vezes me senti testada, cansada e desanimada. Foram muitos acontecimentos ao longo desses anos e eu persisti bravamente. Porém, a vida não é feita só de momentos ruins, pelo contrário, tenho muitas lembranças e sou grata por colecionar muitas alegrias. Como ensinam os Pretos Velhos: quem tem fé, tem tudo.

Agradeço à minha família por sempre me apoiar e me auxiliar em todas as minhas escolhas. Sem vocês tudo seria mais difícil. A nossa troca de energia é fundamental para que eu me mantenha firme. Mãe, obrigada por cada sacrifício que fez ao longo de toda a minha vida para possibilitar tudo o que tenho hoje, reconheço que foram inúmeros. Tudo valeu a pena. O seu apoio e sua crença em mim me mantiveram forte. Você é o melhor exemplo que eu poderia ter em vida. Sou profundamente grata por, no nosso início nesta vida, ter me permitido ser sua filha. Nossa conexão é única. Agradeço também ao meu pai que de maneira velada e misteriosa sempre foi muito orgulhoso e incentivador. Mesmo que não mais em vida, se faz presente de muitos modos. Obrigada Diego, meu companheiro, por me incentivar e me apoiar cotidianamente. Admiro você demais e inspiro-me muito em seu foco e perseverança. Você e Zé Alfredo são meus grandes amores. Gael, Zion, Naty, Luã, Ph, Kellen, Solange e Julianna vocês também estão sempre comigo.

Aos meus amigos também fica a minha gratidão, pois a vida é muito mais emocionante e feliz com vocês. Caroline, Mariana, Isabella, Mayara, Bianca, Letícia, Clarisse, Matheus e Leonardo vocês são maravilhosos, agradeço por cada momento, cada cilada e cada experiência que vivemos juntos. Por estarem comigo nos momentos mais felizes e me apoiarem nos mais difíceis, independente se estamos espalhados pelo Brasil, Canadá, França e dominando o mundo todo.

Um agradecimento especial para Jessica Ohara, minha japonesa, a maior incentivadora de todas. Mesmo em meio aos momentos mais caóticos, sempre se faz presente com palavras de muita sabedoria. Admiro demais sua inteligência e sua resiliência. Finalmente este trabalho saiu, amiga.

Lídia e Renatinha, minhas parceiras de caminhada na UFRJ, obrigada por estarem comigo ao longo desses anos. Cada encontro, risada, trabalho e pânico foi válido.

Os meus sinceros e profundos agradecimentos aos meus colegas do IMS, que ultrapassaram a barreira do trabalho e se tornaram meus amigos para a vida: Lívia, João, Carol, Anna, Alessandra, Daniel. À minha equipe do NPCA (Millard, Clara, Jess, Tati, Luiz, Guilherme e Bruna) que mesmo cheios de trabalho, procuramos levar nosso cotidiano com amizade, bom humor e com muita troca de conhecimento e respeito. Não poderia deixar de mencionar a equipe da Iconografia (Julia, Jovita, Gustavo e Beatriz) a qual abriu as portas do IMS para que eu pudesse trilhar minha trajetória profissional e assim escrever o tema deste trabalho.

Por fim, mas não menos importante, pelo contrário, gostaria de agradecer a minha banca avaliadora, pois sem ela não poderia estar escrevendo isso aqui.

Meus sinceros agradecimentos ao professor Mauro Fainguelernt por dispor do seu tempo para participar nesta etapa de conclusão do meu ciclo acadêmico.

Ellen, minha *sensei*, minha gratidão eterna por todo o conhecimento compartilhado, por toda a nossa amizade que se fortalece com o passar dos anos. Você é o exemplo de profissional que eu almejo ser um dia. Sinto sua falta diariamente.

Ana Paula, não tenho como mensurar meu agradecimento por contribuir para a minha formação como profissional da Conservação e Restauração de Bens Culturais. Aproveito para mencionar Benvinda, que também foi fundamental neste processo. Vocês merecem o mundo de coisas boas por se dedicarem tão linda e intensamente à vida de professoras de maneira tão linda, íntegra e acolhedora.

Acrescento aqui meus agradecimentos à Monica Dias que foi uma professora incrível e fundamental para minha formação e crescimento profissional. Vocês três me fizeram acreditar desde o começo que um dia eu seria capaz de alcançar tudo o que tenho conquistado nesta jornada.

Infelizmente não conseguirei citar o nome de todos os familiares e amigos que tenho, mas saibam que sou grata mesmo assim. Todos que eu convivo e mantenho comigo de alguma forma, foram e são fundamentais na minha caminhada.

Axé!

“O bem que praticares em algum lugar é o teu advogado em toda parte.”

(Chico Xavier/ Emmanuel)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir sobre a importância do reconhecimento da tipologia do acervo e de seus materiais, elucidando os princípios éticos e metodológicos que tange às ações de Conservação, para então determinar as práticas de Preservação a serem adotadas. Contudo, o trabalho é desenvolvido sobre o estudo de caso das atividades de conservação desenvolvidas para com a coleção Eduardo Augusto de Brito Cunha (J. Carlos) custodiada pelo Instituto Moreira Salles.

Palavras chaves: Conservação; Preservação; Coleção J. Carlos; Instituto Moreira Salles

ABSTRACT

The present work aims to discuss the importance of recognizing the typology of the collection and its materials, elucidating the ethical and methodological principles regarding Conservation actions, in order to determine the Preservation to be adopted. However, the work is developed on the case study of conservation activities developed for the Eduardo Augusto de Brito e Cunha (J.Carlos) collection is in custody by the Moreira Salles Institute.

Keywords: Conservation; Preservation; J. Carlos Collection; Moreira Salles Institute

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapoteca onde os documentos/obras são acondicionados. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figura 2 - Periódicos acondicionados em arquivos deslizantes. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figura 3 - Exemplos de como obras emolduradas ficam acondicionadas em trainéis. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figura 4 - Exemplo dos condicionamentos individuais que os documentos/obras recebem. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figura 5 - Fachada da Casa Moreira Salles. Poços de Caldas, MG, c.1925. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

Figura 6 - Lucrécia e João Moreira Salles com os filhos Hélio (primeiro à esquerda), Walther (de terno), Elza (à direita) e José Carlos. Poços de Caldas, MG, 1924. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

Figura 7 - Retrato de Walther Moreira Salles. Londres, 1999. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

Figura 8 - Chalé Cristiano Osório, sede do IMS Poços de Caldas, inaugurado em 1992. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

Figura 9 - Sede do IMS na Gávea, RJ. Fonte: Compilação do autor, 2021.

Figura 10 - IMS Paulista, SP. Fonte: Compilação do autor, 2022.

Figura 11 - Walther Moreira Sales ao completar 80 anos com seus filhos Pedro (sentado), Walther, João e Fernando. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

Figura 12 - Tabela sobre distribuição de conjuntos/coleções no período de 1995 a 2020. Fonte: Memória Institucional/ IMS.

Figura 13 - J. Carlos. Fonte: Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles, c.1930.

Figura 14 - Primeira publicação de J.Carlos “Interesse Curioso”. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, O Tagarela, 23.08.1902.

Figura 15 - Primeira capa com desenho publicado de J.Carlos. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, O Tagarela, 02.04.1903.

Figura 16 - Capa ilustrada por J. Carlos sobre o grande prêmio na Exposição Nacional de 1908. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. Careta, 19.12.1914.

Figura 17 - Capa da revista *Minha Babá* ilustrada por J.Carlos. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. Minha Babá, volume 7, c.1933.

Figuras 18 e 19: Imagens referente à frente e verso da moeda cunhada com retrato de J.Carlos. Fonte: Galeria Empório Central Leilões. Disponível em: <https://www.emporiocentralantiguidades.lel.br/peca.asp?ID=9039187>. Acessado em 19 de nov. 2021.

Figura 20 - Exemplificação de ilustração racista feita por J.Carlos na capa da revista *O Malho*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, O Malho, 08.12.1923.

Figura 21 - Ilustração animalizada de um personagem negro em comparativo com a riqueza de detalhes nas características dos personagens brancos. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Careta , 10.12.1910.

Figura 22 - Documento de Identificação Profissional do Ministério do Trabalho de J.Carlos. Exemplo de documento que compõe a seção arquivo pessoal da coleção. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figura 23 - Exemplificação de ilustração de letras capitulares. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figura 24 - Ilustração de Carrapicho e seu filho Jujuba. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figura 25 - Ilustração elaborada e publicada posteriormente na revista Careta. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. Careta, 21.08.1943.

Figura 26 - Pintura a óleo atribuída a J. Carlos. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles, 1919.

Figura 27 - Foto de alguns encadernados. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figura 28 - Exemplar de periódico sem encadernação. Fonte: Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. Careta, 01.10.1949.

Figuras 29 e 30: Modelo da ficha de diagnóstico do estado de conservação. Vide Anexo 1. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figuras 31, 32, 33 e 34 - Detalhes da embalagem feita para transporte das obras. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figura 35 - Imagem de como o desenho chegou aderido à janela de passe-partout. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figura 36, 37 e 38 - Detalhes das remoções dos suportes auxiliares do verso das obras. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figuras 39, 40 e 41 - Fotos da exposição “J.Carlos Originais”, na sede IMS Rio em 2017. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Figura 42 - Detalhes da montagem das obras na exposição de 2019 na sede do IMS Paulista. Fonte: Compilação do autor, 2020.

Figura 43 - Tabela de modelos de acondicionamentos pensados para a coleção. Fonte: Compilação do autor, 2018.

Figuras 44 e 45 - Detalhes do antes e depois das esponjas utilizadas para a higienização das obras. Fonte: Compilação do autor, 2020.

Figuras 46, 47 e - Evolução do tratamento da obra. Fonte: Compilação do autor, 2020.

Figura 48 - Obra com tratamento de conservação finalizado. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

SIGLAS

BMS – Banco Moreira Salles

CBMM - Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração

CCS- Centro de Ciências e da Saúde.

C&T- Ciência e Tecnologia.

IMS - Instituto Moreira Salles

RTA – Reserva Técnica de Acervos

RTF – Reserva Técnica Fotográfica

RTM – Reserva Técnica Musical

UBB – União dos Bancos Brasileiros

SUMÁRIO

Introdução.....	16
Capítulo 1. Tipos de Acervo e Preservação.....	20
1.1 Tipologias de acervo.....	20
1.2 A importância do reconhecimento de tipologia de acervo para a sua preservação.....	21
1.3 Alguns conceitos de Preservação.....	24
Capítulo 2. História Institucional do Instituto Moreira Salles.....	27
2.1 Fundação (quando, como se fundou, quem foi o responsável etc.).....	27
2.1.1 Setor Iconografia.....	34
2.2 Missão Institucional.....	39
2.3 Processo Institucional de Aquisição dos Acervos.....	41
Capítulo 3. Coleção J. Carlos.....	44
3.1 História do artista.....	44
3.1.1 Vida Pessoal.....	45
3.1.2 Carreira profissional.....	47
3.2 A Linha Torta de J. Carlos.....	54
3.3 Características da Coleção.....	59
3.4 O Estado de Conservação da Coleção.....	67
3.5 Processo de transferência do acervo do local de guarda original para o IMS72	
3.6 Processamento do acervo realizado pelo IMS.....	75
Considerações Finais.....	82
Referência Bibliográfica.....	84
ANEXO A.....	87
ENTREVISTA 1.....	89
ENTREVISTA 2.....	110
ENTREVISTA 3.....	130

Introdução

A presente pesquisa se destina a estudar como procedeu a política de preservação de parte do acervo do artista José Carlos de Brito e Cunha, popularmente conhecido como J. Carlos, custodiado atualmente pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Seus trabalhos mostram a carreira de um grande ilustrador, caricaturista e designer gráfico da imprensa brasileira do século XX que atuou em grandes veículos de informação, como os jornais *O Pasquim* e *Tico-Tico*.

Abordaremos também a questão da influência do reconhecimento do acervo, que envolve sobretudo desenhos e arquivos pessoais, para todo o processo de salvaguarda da coleção. O enfoque da pesquisa serão as principais medidas conservativas aplicadas nesses documentos e objetos para que os mesmos se mantenham preservados. Contudo, para discutir sobre as medidas preservacionistas é necessário abordar desde o contexto da produção artística até sua chegada à instituição e também compreender o perfil institucional que está realizando o comodato. Neste sentido, este trabalho tem como:

Objetivo geral

- Analisar o processo da política de preservação aplicada à coleção do artista J. Carlos.

Como procedimento metodológico, foi realizada a pesquisa bibliográfica, buscando referencial teórico nos campos disciplinares da Arquivologia e da Conservação-Restauração.

Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, elaborado pelo Arquivo Nacional em 2005, o termo preservação se define em “prevenção da deterioração e danos em documentos, por meio adequado de controle ambiental e/ou tratamento físico e/ou químico”, contudo, a preservação vai muito além da prevenção da degradação do objeto. Os documentos, sobretudo os arquivísticos, são considerados patrimônios culturais e os mesmos em suas estruturas são constituídos por informações que formulam uma memória cultural. O

arquivista norte-americano Paul Conway, professor associado da University of Michigan School of Information em seu artigo sobre a preservação de acervos arquivísticos define o ato da preservação arquivística como:

Preservação arquivística é a aquisição, organização, e distribuição dos recursos (humano, físico e monetário) para garantir uma adequada proteção das informações históricas de valores duradouros para acesso das atuais e futuras gerações (CONWAY, 2005).

Contudo, é notável a diferença entre as definições do termo preservação do dicionário arquivísticos brasileiro que se atém apenas às medidas que evitam a deterioração do suporte do documento por meio do controle do ambiente e intervenções físicas e químicas na sua matéria, ao contrário da qual fora imposta por Paul, que não se preocupa apenas com a preservação do seu suporte, mas sim com a proteção da informação que é intrínseca à materialidade para acesso das gerações atuais e futuras.

Essa consciência da preservação visando a perpetuação da informação na posterioridade deve ser uma mentalidade universal entre os profissionais que atuam em contato direto com esses acervos. Como é o caso da coleção do Instituto Moreira Salles que é construído por documentos, materiais bibliográficos, desenhos e objetos de alto valor para a história da imprensa brasileira.

Segundo o arquivista Claudio Muniz (2014) , em seu artigo “A função arquivística na preservação da informação abordando a interdisciplinaridade na ciência da informação”, incita a discussão sobre a responsabilidade da política de preservação dos documentos arquivísticos, afirmando que é de responsabilidade de diferentes profissionais que atuam nas instituições possuidoras desses acervos, e destaca como um dos profissionais habilitados a essa atividade, o arquivista. Contudo, é importante ressaltar a importância da conversa do profissional conservador-restaurador que é preparado para tomar medidas preventivas e curativas para com os bens culturais e apresentam em seu código de ética profissional a responsabilidade de salvaguardar os patrimônios, sejam eles particulares ou públicos, independentemente do seu valor monetário, devendo também conferir relevância às instâncias estéticas e históricas intrínsecas, visando a sua preservação e de seus valores. Nesse sentido, a relação do profissional conservador-restaurador com o arquivista é necessária, pois o último, além de

compreender o funcionamento das políticas de preservação, compreende o funcionamento dos arquivos, além de organizar, avaliar, identificar os documentos que os pertencem.

No caso da coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha (J. Carlos) custodiada pelo IMS Rio, a presença do conservador-restaurador na gestão dessa política é extremamente necessária, pois, como mencionado anteriormente, o seu acervo é constituído por materiais de diferentes naturezas, abrangendo diversas tipologias de suportes e técnicas que fogem ao senso comum de um acervo arquivístico. Tanto as medidas curativas, como as preventivas exigem inicialmente o conhecimento do comportamento desses tipos de materiais, para depois selecionar o tratamento adequado, para finalmente estipular o seu acondicionamento a fim da sua preservação, e esses conhecimentos fogem do domínio do arquivista e pertence precisamente ao profissional conservador-restaurador, comprovando a necessidade da participação desse profissional na gestão da política de preservação.

No seu texto “A preservação da informação”, Sérgio Conde de Albite Silva¹ (2005), afirma que o grande e pior problema da preservação da informação, não é apenas a gestão política ou uso indevido de técnicas e tecnologias, mas sim a frágil comunicação entre os profissionais responsáveis e na problemática avaliação das necessidades e possibilidades existentes dentro desses acervos. Contudo, o Instituto Moreira Salles investe em profissionais que priorizam a preservação das suas coleções, sobretudo, no setor da Iconografia, onde há um trabalho congruente entre profissionais da área da conservação, história da arte, arquivologia, entre outras áreas do saber.

Pode-se afirmar que, em geral, a Política de Preservação é uma questão de alta visibilidade e discussão no Brasil e no mundo, e mesmo com variações de pontos de vista a respeito dos profissionais responsáveis por essa gestão e as divergências na adoção de metodologias, todas apresentam o mesmo objetivo que é a preservação dos bens culturais, independente da sua função social.

Contudo, será utilizado como fonte do embasamento teórico para este trabalho, o artigo do Doutor em Ciência da Informação, Sergio Albite (2005), devido

¹ Arquivista e Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Federal Fluminense

a sua preocupação com a preservação da informação pertencente ao documento, pois sem a sua conservação o documento perde sua função social, mas também devido ao seu posicionamento crítico em relação à deficiência de comunicação entre os profissionais que gerem um arquivo, que em geral, não é uma discussão posta em pauta por envolver diferentes profissionais com interesses e perspectivas sobre o campo da preservação de documentos variados, os quais evidentemente defendem as suas carreiras e tomadas de decisões.

Outro referencial teórico para o presente trabalho será a dissertação de mestrado de Ellen Marianne Röpke Ferrando (2018) que aborda a mesma problemática a respeito das questões e ações preservacionistas dentro de uma instituição que apresenta um duplo caráter museológico-arquivístico. Para a autora:

Tal pesquisa, de caráter preliminar, levou à necessidade de se propor uma investigação mais profunda que possibilitasse o diagnóstico sobre a conservação do conjunto artístico que levou à necessidade de se propor uma investigação mais profunda que possibilitasse o diagnóstico sobre a conservação do conjunto de obras a partir de um estudo sobre a realidade híbrida do AMLB (Arquivo-Museu de Literatura Brasileira), dentro de um sistema informacional de características tanto arquivísticas como museológicas (FERRANDO, 2018).

Por fim, mesmo buscando auxílio teórico no campo da arquivologia, todo o trabalho será pautado também nas teorias da conservação e restauração de Cesare Brandi (2004) e Salvador Muñoz Viñas (2004), buscando adequá-las à realidade do estudo de caso. Serão consultados artigos da ABRACOR, ICOM-CC, AIC, além dos cadernos de Tópicos de Conservação Preventiva desenvolvidos pela UFMG, entre outras referências que possam servir como fonte de pesquisa.

Este trabalho de conclusão está estruturado em três capítulos. O primeiro capítulo intitulado: Tipos de Acervo e Preservação, aborda a importância do reconhecimento dos diversos suportes para que se possa preservar corretamente. Além disso, apresenta alguns conceitos e/ou definições sobre preservação. Já o segundo capítulo “História Institucional do Instituto Moreira Salles” versa sobre a história e trajetória da empresa, desde a sua criação como instituição cultural até a constituição de suas políticas internas. Por fim, o terceiro capítulo “Coleção J. Carlos” aborda o histórico do artista que construiu as obras que constituem o acervo, as características dos elementos que compõem a coleção até as etapas de processamento interno.

Capítulo 1. Tipos de Acervo e Preservação

Neste capítulo, abordaremos a importância do reconhecimento dos diversos suportes para que se possa preservar corretamente. Além disso, apresenta alguns conceitos e/ou definições sobre preservação.

1.1 Tipologias de acervo

O presente trabalho busca descrever o processo de inserção e preservação da Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha dentro do Instituto Moreira Salles. A Instituição apresenta diversas tipologias de materialidades, tendo dentro da sua organização documentos de caráter híbrido. Deste modo, antes de imergir na prática laboral para com o referido acervo, faz-se necessário compreender conceitualmente questões teóricas primordiais referentes às tipologias de acervo a serem discutidas.

De acordo com o artigo 1º do Decreto-Lei número 25, do dia 30 de novembro de 1937 da Constituição Brasileira, “constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. Neste cenário se pode perceber que o conceito de patrimônio está limitado apenas a fatores históricos e artísticos ligados à concepção física dos bens como objetos, excluindo fatores que vão além da matéria e que sejam relevantes para construção da identidade cultural. Todavia, cinquenta e um anos depois, houve a implementação do Artigo 206, que possibilitou a ampliação do conceito de patrimônio, tangendo novas questões: patrimônios culturais e imateriais. Assim, passou-se à nova definição:

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.

E por se tratar da memória de um coletivo, esses bens devem ser preservados e perpetuados às demais gerações, a fim de consolidar a construção da sua narrativa histórica. Logo, as entidades responsáveis por salvaguardar esses bens culturais, tais quais os museus, bibliotecas e arquivos, apresentam em suas funções e estruturas, características metodológicas e práticas específicas às suas naturezas. Por esta razão, é necessário elucidar a significância de dois conceitos importantes para essa discussão, o conceito de documento e informação para esses espaços.

Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005), a palavra acervo define-se como documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora, no qual se compreende como documento uma unidade de registros de informações, qualquer que seja o suporte ou o formato. A mesma fonte define informação como “elemento referencial, noção, ideia ou mensagem contidos num documento”. Isto é, um acervo é constituído por bens culturais que são objetos em sua materialidade, porém, também são a instituição da memória em sua imaterialidade.

O suporte e a função social desses documentos serão responsáveis por definir as suas opções de uso e de salvaguarda, ou seja, a partir das informações intrínsecas e extrínsecas do objeto poderá ser estabelecido as suas instituições fins - se serão documentos de arquivos, bibliotecas ou de museus. Essas três organizações de informação, preservação, cultura e memória apresentam como objetivo comum receber, tratar, transferir, difundir informações intrínsecos aos seus acervos.

1.2 A importância do reconhecimento de tipologia de acervo para a sua preservação

As ações de preservação para com a coleção J. Calos foram adotadas considerando as reflexões teóricas supracitadas, conseqüentemente, houve um reflexo na parte prática laboral desde a organização do material até seu acondicionamento final. Analisando a proveniência e a composição da coleção, pode-se considerar que a mesma pertence à tipologia arquivo pessoal, pois atende

aos requisitos, pois nesta parte da coleção está reunida documentação, obras e objetos que compõem a trajetória do artista ao longo de sua vida, visando sua função artística, profissional e pessoal.

Os documentos que compõem um arquivo são produzidos para representar ações e funções da entidade que lhes deu origem, e refletem o seu contexto de produção. No caso dos arquivos pessoais, os documentos compreendidos nesses conjuntos são múltiplos, pois são a forma registrada da vida do indivíduo em sociedade. O conceito de arquivo pessoal refere-se a um conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e funções sociais (OLIVEIRA, 2016). Nos arquivos pessoais, é possível identificar as diferentes personas do titular a partir dos diferentes papéis que o mesmo desempenha em sociedade. (OLIVEIRA, L.; MACEDO,P.; C.SOBRAL,C., 2016)

Deste modo, foi decidido pela equipe de catalogação por fazer uma organização em que os itens agrupados da seguinte maneira: desenhos de autoria do artista, os seus documentos pessoais (certidões, carteira de trabalho, boletins, etc), os desenhos e gravuras aos quais terceiros presentearam o artista em mapotecas. No mobiliário deslizante, decidiu-se organizar por data e veículo de comunicação de cada publicação. Já no trainel ficaram alocadas as pinturas de cavalete de autoria do artista.



Figura 1 - Mapoteca onde os documentos/obras são acondicionados. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Figura 2 - Periódicos acondicionados em arquivos deslizantes. Fonte: Compilação do autor, 2019

Figura 3 - Exemplos de como obras emolduradas ficam acondicionadas em trainéis. Fonte: Compilação do autor, 2019.



É importante considerar que todas as decisões foram tomadas em conjunto com corpo técnico multidisciplinar e ponderando os recursos disponíveis na Instituição para este projeto.

Os desenhos e gravuras receberam acondicionamentos e códigos individuais, pois cada um deles faz referência às partes diferentes de publicações em diferentes momentos da carreira de J. Carlos. Assim, é possível que cada uma ofereça uma informação diferente em questões de pesquisa durante a catalogação e complementação da base de dados. Além desse motivo, há também a facilidade no momento de escolha e separação dos bens que podem participar de alguma exposição ou para consulta externa para pesquisa, empréstimos ou outras ações.

Um exemplo mais profundo da importância do reconhecimento da tipologia do acervo é a escolha de qual acondicionamento adotar para os objetos a serem conservados. Perceber a materialidade do objeto e buscar materiais que contribuam para a sua preservação que atendam os princípios de compatibilidade química.

Por esta razão foi escolhido elaborar um folder com papel Alcalino que variam em duas gramaturas (180 e 240 g/M3), pois apresentam uma rigidez que inviabiliza que o desenho a ser acondicionado não sofra mais danos e alterações físico químicas devido ao manuseio ou contato com ambiente. Além de proporcionar uma reserva alcalina para os suportes que estão em contato direto.

A identificação dos documentos pessoais não ficam restritos à sua imagem, mas sim ao seu conteúdo textual, deste modo, foram reunidos por afinidade documental em pastas cruz.



Figura 4 - Exemplo dos acondicionamentos individuais que os documentos/obras recebem. Fonte: Compilação do autor, 2019.

1.3 Alguns conceitos de Preservação

Aliado ao conhecimento sobre as tipologias de acervo, se faz necessário refletir sobre os princípios ideológicos que permeiam o âmbito da preservação patrimonial. Desde as figuras precursoras atuantes neste meio, percebe-se a necessidade de compreensão das ações de Conservação e Restauração como uma atuação crítica, baseada em teorias e princípios que devem reger a metodologia de tratamento a ser exercida.

Devido ao escopo da pesquisa, as especificidades abordadas terão como enfoque os bens culturais materiais, desta forma, contemplando o estudo de caso da coleção J. Carlos.

A conservação do patrimônio tangível tem como premissa salvaguardar estes bens de forma que se perpetuem para as gerações futuras, visando, assim, a proteção da integridade física, estética e histórica do bem, e conseqüentemente, a permanência da sua memória.

No século XVIII, devido à Revolução Francesa, despertou-se a necessidade de salvaguardar os bens culturais devido ao cenário recorrente de destruição e saqueamento dos bens culturais. Deste modo, se deu início ao despertar coletivo a respeito da consciência da preservação patrimonial, mesmo que de forma embrionária.

No século XIX, o âmbito da Conservação e Restauração começa a se estruturar como disciplina científica e em decorrência, formam-se duas correntes: a intervencionista (mais predominante nos países europeus) e a antiintervencionista (incidente na Inglaterra). Viollet-Le-Duc, John Ruskin, Camilo Boito ficaram famosos com o desenvolvimento de suas teorias sobre Restauração. No século seguinte, para o amadurecimento e fortalecimento do campo, temos as contribuições de Cesare Brandi e das Cartas de Atenas e Veneza.

Após anos de discussões e colaborações entre os profissionais da área, atualmente, pode-se compreender a Conservação e o Restauo como atividades integradas, complementares, interdependentes e nunca excludentes.

Em 1980, o ICOM² nomeia a profissão do conservador-restaurador e atribui definições para suas ações, as quais são:

Conservação: ações e tratamentos, incluindo as medidas preventivas e ambientais, concebidas principalmente para prolongar a vida útil de um objeto.

Restauração: recuperação de características dos bens quando o dano já aconteceu.

Em 2007, o ICOM se reuniu para unificar os termos utilizados na área, pois o número de profissionais vem aumentando consideravelmente pelo todo. Logo, há a necessidade de uniformizar os termos com a finalidade de facilitar a comunicação e também evitar possíveis mal entendidos. Além disso, outro objetivo relevante deste controle linguístico é a possibilidade de viabilizar uma comunicação com o público que tem sido fundamental para a preservação patrimonial.

Deste modo, o ICOM-CC³ estabeleceu quatro termos: *preventive conservation* (conservação preventiva), *remedial conservation* (conservação curativa) e *restoration* (restauração) e o termo amplo relacionado à salvaguarda do patrimônio cultural material *conservation* (conservação)⁴.

Conservação: todas as medidas e ações destinadas a salvaguardar o patrimônio cultural tangível, garantindo sua acessibilidade às gerações presentes e futuras. A conservação abrange a conservação preventiva, a conservação curativa e a restauração. Todas as medidas e ações devem respeitar o significado e as propriedades físicas do patrimônio cultural.

Conservação preventiva: todas as medidas e ações destinadas a evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou no

² ICOM (International Council of Museum) é uma organização não governamental internacional, sem fins lucrativos, que se dedica a elaborar políticas internacionais para os museus. O ICOM foi criado em 1946, mantém relações formais com a UNESCO e é membro do Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas.

³ ICOM-CC. International Council of Museum - Committee for Conservation. É um comitê internacional de Conservação ligado diretamente ao ICOM.

⁴ Suas definições podem ser achadas no site do ICOM-CC.

<[25](https://www.icom-cc.org/en/terminology-for-conservation#:~:text=Conservation%20%2D%20all%20measures%20and%20actions,conservation%2C%20remedial%20conservation%20and%20restoration.></p></div><div data-bbox=)

entorno de um objeto, mas mais frequentemente um grupo de itens, qualquer que seja sua idade e condição. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e estruturas dos itens. Eles não modificam sua aparência.

Exemplos de conservação preventiva são medidas e ações apropriadas para registro, armazenamento, manuseio, embalagem e transporte, segurança, gestão ambiental (luz, umidade, poluição e controle de pragas), planejamento de emergência, educação de funcionários, conscientização pública, conformidade legal.

Conservação curativa: todas as ações aplicadas diretamente a um item ou a um grupo de itens com o objetivo de interromper os processos danosos atuais ou reforçar sua estrutura. Essas ações são realizadas apenas quando os itens estão em condições tão frágeis ou se deteriorando a tal ponto que podem ser perdidos em um tempo relativamente curto. Essas ações às vezes modificam a aparência dos itens.

Exemplos de conservação curativa são a desinfestação de têxteis, dessalinização de cerâmica, desacidificação de papel, desidratação de materiais arqueológicos úmidos, estabilização de metais corroídos, consolidação de pinturas murais, remoção de ervas daninhas de mosaicos

Restauração: todas as ações diretamente aplicadas a um item único e estável visando facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Essas ações são realizadas apenas quando o item perdeu parte de seu significado ou função por alteração ou deterioração passada. Eles são baseados no respeito pelo material original. Na maioria das vezes, essas ações modificam a aparência do item.

Exemplos de restauração são retocar uma pintura, remontar uma escultura quebrada, remodelar uma cesta, preencher perdas em um recipiente de vidro.

Diante da breve introdução ao assunto, podemos compreender que o campo da Preservação Patrimonial é extremamente profundo, o qual demanda muita reflexão teórica e aptidão para a realização de suas ações diretas e indiretas. Logo,

é sempre importante considerar que as ações a serem adotadas sejam um reflexo de um trabalho colaborativo entre uma equipe qualificada, evitando deste modo, decisões unilaterais e precipitadas. Por fim, ilustrou-se a relevância da presença do profissional conservador-restaurador em qualquer trabalho que envolva intervenções diretas ou indiretas para com bens culturais.

Capítulo 2. História Institucional do Instituto Moreira Salles

Neste capítulo, será abordada a história do Instituto Moreira Salles para que possamos compreender e contextualizar o trabalho realizado para com os seus acervos, sobretudo, a coleção J. Carlos. Para levantar tais informações, foi utilizado o site oficial do IMS, o qual apresenta uma sessão dedicada à sua memória institucional. Há também o livro “História do Unibanco” publicado pelo próprio serviço editorial da instituição cultural, que nos mostra a história dos seus fundadores e o caminho percorrido até a sua fundação. Além desses recursos, foi consultada outra publicação do instituto, desta vez de domínio interno, que abrange as suas áreas de trabalho e acervos: “Um Guia para o Instituto Moreira Salles”. O trabalho de conclusão de curso “Plano Museológico Instituto Moreira Salles” da atual coordenadora da sede do Rio de Janeiro, Elisabeth Pessoa Teixeira, nos permite conhecer e compreender de modo mais detalhado como foi construída e estabelecida a estrutura da organização em suas instâncias internas.

Outro recurso importantíssimo foi a coleta de depoimento de alguns funcionários que possibilitou a reunião de relatos sobre as dinâmicas da entidade no tangente às suas práticas.

2.1 Fundação (quando, como se fundou, quem foi o responsável etc.)

Para compreender o perfil organizacional do IMS é necessário abordar todo o processo retroativo à sua fundação. O que será abordado a seguir será um resumo cronológico abrangendo acontecimentos importantes para a compreensão.

De acordo com a publicação “História do Unibanco” (1994), o responsável pelo início de tudo foi o personagem João Moreira Salles. O mineiro nascido no dia 18 de fevereiro de 1888, em Cambuí, cidade localizada no Sul de Minas Gerais, demonstrou ao longo de sua juventude ter grandes habilidades administrativas. Aos 17 anos, decidiu ir a São Paulo para estudar na Escola Prática de Comércio de São Paulo e ao se formar, quatro anos depois, retornou para sua cidade natal.

João Moreira Salles no decorrer da sua vida se envolveu com diversas atividades profissionais, além de dono de armarinho, foi revendedor de café e correspondente bancário. É importante reconhecer que principalmente essas duas últimas funções foram fundamentais para o desenvolvimento econômico da região sudeste do Brasil. Alguns anos depois de se mudar para Poços de Caldas e construir outro estabelecimento, mais precisamente em 27 de setembro de 1924, após um processo gradativo de mudanças, a seção bancária da loja denominada Casa Moreira Salles foi reconhecida oficialmente como casa bancária através de carta patente do governo.



Figura 5 - Fachada da Casa Moreira Salles. Poços de Caldas, MG, c.1925 (Arquivo WMS/Acervo IMS)

Anos antes, mais precisamente em 1911, João se casa com Lucrécia Vilhena de Alcântara e como fruto deste matrimônio tem quatro filhos.



Figura 6 - Lucrécia e João Moreira Salles com os filhos Hélio (primeiro à esquerda), Walther (de terno), Elza (à direita) e José Carlos. Poços de Caldas, MG, 1924. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

O primogênito Walther Moreira Salles nasceu em Pouso Alegre, porém, cresceu longe dos pais e se reuniu com eles em Poços de Caldas ao completar seus 8 anos. Posteriormente, foi para São Paulo estudar no recém fundado Liceu Franco Brasileiro. Em 1932, com seus 20 anos de idade, ingressou na Faculdade de Direito no Largo São Francisco, se formando em 1936. Em meio aos estudos, Walter sempre trabalhou ajudando o pai com a loja. E em 1933, conquistou a sociedade da Casa Bancária Moreira Salles.

No decurso do tempo, já em Santos, João lucrava muito com a indústria cafeeira. Em 1938, criou a Companhia Brasileira de Café em sociedade com Júlio de Souza Avellar, que era o diretor juntamente com o Walther e o próprio João como presidente.

Aos 27 anos, Walther começa suas idas aos Estados Unidos para comercializar o café produzido pela Companhia. Com isso, Walther conseguiu desenvolver diversas relações comerciais, se tornando uma figura de notoriedade internacional. Como fruto deste trabalho passou a ocupar o cargo de Embaixador em Washington.

Em paralelo ao desenvolvimento comercial cafeeiro da família, em 4 de maio de 1940, em parceria com a Casa Bancária de Botelhos e o Banco Machadense, deu-se origem ao Banco Moreira Salles. Assim, o João sendo o presidente e o Walther um dos diretores, o superintendente, junto aos outros sócios. Em 1942, o Banco Moreira Salles chega em São Paulo, porém, um ano e três meses antes é inaugurada a sede do Rio de Janeiro. Assim, a distribuição de unidades ficou determinada da seguinte forma: Poços de Caldas era a matriz; Rio de Janeiro, São Paulo e Santos eram as filiais; e haviam as agências distribuídas por algumas cidades de Minas Gerais e São Paulo. Em 1950, totalizaram 63 unidades.

No período entre 1957 a 1964, o Moreira Salles se insere entre os grandes bancos brasileiros. Com a exacerbada demanda de atividades, a rotina de João Moreira Salles se baseava no deslocamento entre São Paulo e Santos. Já Walther fazia o itinerário entre Poços de Caldas, Rio de Janeiro e São Paulo.

Walther Moreira Salles foi embaixador no período abrangente de maio de 1952 a agosto de 1953, quando renunciou e voltou à atividade privada. Entre junho de 1959 e setembro de 1960, exerceu a sua segunda jornada nesta incumbência.

No mês de setembro de 1961 até junho de 1962, assumiu o segundo e novo cargo público como Ministro da Fazenda do Gabinete de Tancredo Neves.

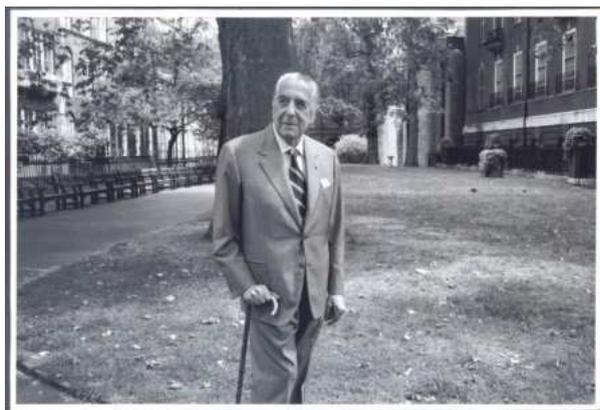


Figura 7 - Retrato de Walther Moreira Salles. Londres, 1999. Fonte: Arquivo Walther Moreira Salles / Acervo IMS.

No ano de 1966, o grupo Moreira Salles realizou mais uma nova sociedade que traria grandes frutos financeiros, junto à Molycorp, empresa de mineração norte-americana, formaram a Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, a CBMM.

A história da CBMM é curiosa e envolve personagens importantes da cena brasileira. Inicialmente, a mineradora chamada Dema era controlada por um grupo de empresários de Minas Gerais. O geólogo Djalma Guimarães descobriu nos anos 50 a jazida de pirocloro, minério de onde se extrai o nióbio.

O primeiro impulso foi dado pelo presidente eleito Juscelino Kubitschek que ajudou a fechar um acordo com o empresário sino-americano K.L. Lee. Dono de uma empresa de mineração Wah Chang, dos EUA, a empresa fornecia tungstênio ao exército americano. A intenção do acordo era encontrar urânio, mas só achou-se nióbio na região.

Surge, então, a figura do ex-embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles. Instigado pelo valor potencial do metal, ele adquiriu os direitos da empresa em meados dos anos 60 e começou a desenvolver a exploração do minério. José Alberto de Camargo, um executivo de confiança da família, ajudou a desenvolver novos produtos e abrir mercados, especialmente na Rússia e China. (PORTAL DA MINERAÇÃO, 2007)

Voltando à história do crescimento da organização bancária, no dia 27 de maio do ano seguinte, foi realizada uma assembleia oficial na qual foi declarada a incorporação do Banco Mercantil ao BMS, e também houve a alteração no nome da

sociedade mercantil para União dos Bancos Brasileiros (UBB), e assim, sua sede passou a ser localizada no Rio de Janeiro.

O patriarca João, mente visionária e criadora que iniciou toda a história de empreendedorismo da família Moreira Salles, vem a falecer no dia 2 de março de 1968.

Em 1970, a UBB realizou mais uma incorporação em sua estrutura, desta vez, do Banco Predial do Estado do Rio de Janeiro. Após cinco anos de atividades integradas, modificaram novamente o nome, chegando ao tão conhecido Unibanco. No decorrer dos anos, cercado de acontecimentos na história do banco, Walther ocupou alguns cargos, como presidente da corporação, presidente do Conselho de Administração e presidente de honra. Este último tomou posse em 20 de abril de 1991, depois de 60 anos de ofício, cuidando apenas das atividades culturais do banco.

De acordo com a cronologia apresentada no site institucional⁵, o centro cultural foi inaugurado em 1992, pelo banqueiro Walther Moreira Salles, em Poços de Caldas (MG). O feito aconteceu no dia 8 de agosto, sendo reconhecida apenas como Casa de Cultura.

Continuando a narrativa de acordo com “História do Unibanco” (1994), a ideia surgiu de um dos diretores – Antonio Fernando de Franceschi, executivo de notória participação no banco, sobretudo, para com as questões culturais. Em 1989, o referido viajou para Poços de Caldas, onde encontrou com Antonio Candido de Mello e Souza (sociólogo, crítico literário, ensaísta, professor e figura central dos estudos literários no Brasil), que se lamentava por ter que vender a residência de sua família onde crescera e que abrigava boa parte da biblioteca familiar. Após a reunião, Franceschi passou a informação para Walther no intuito de adquirir o imóvel para manter como um centro cultural junto à biblioteca. Porém, havia uma adversidade, o mesmo não poderia ser vendido pois já estava em negociação com outro comprador.

⁵ - Endereço eletrônico para acesso à cronologia institucional: <https://ims.com.br/2017/09/06/cronologia-ims/>

Walther manteve a ideia de buscar outro local para abrigar o centro cultural e incumbiu De Franceschi desta missão. Em meio a tantas procuras pela cidade mineira, Franceschi encontrou um chalé à venda. A compra foi realizada e em fevereiro do ano seguinte, foi criada a Casa da Cultural de Poços de Caldas.

Dentro do Unibanco já haviam outras três instituições voltadas para atividades culturais e assistenciais para o corpo de funcionários. Na época, o mais recente deles era o Instituto de Artes Moreira Salles, que fora criado em 1987, porém, quatro anos depois incorporaria o Instituto de Artes e passaria a ter o nome que tem até hoje, Instituto Moreira Salles.

O imóvel de Poços de Caldas, com característica no estilo de chalé tirolês com elementos de ornamentação *art nouveau* passou por intervenções de restauração, buscando manter a originalidade do bem. No dia 8 de agosto de 1992, foi inaugurada a Casa de Cultura de Poços de Caldas.



Figura 8 - Chalé Cristiano Osório, sede do IMS Poços de Caldas, inaugurado em 1992. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

Como consequência do sucesso da iniciativa, o chalé não conseguiu comportar o crescimento interno do Instituto, logo, foi construído um prédio moderno na parte de trás do terreno. O novo prédio é onde ocorrem as propostas culturais, reservando ao chalé as atividades administrativas e expositivas.

De acordo com a cronologia *online*, a partir deste momento, os fatos se desenrolaram da seguinte forma: em 1996 há a inauguração do IMS São Paulo (Higienópolis) e o início das obras do IMS Rio de Janeiro; em 1997 acontece a inauguração do IMS Belo Horizonte, o qual encerra suas atividades em 2009; em

1999 inaugura-se o IMS Rio; e finalmente, a mais recente construção, o IMS Paulista que inaugurou em 2017.



Figura 9 - Sede do IMS na Gávea, RJ. Fonte: Compilação do autor, 2021.

Figura 10 - IMS Paulista, SP. Fonte: Compilação do autor, 2022.

Em meio a todo esse enredo, Walther Moreira Salles faleceu em 27 de fevereiro de 2001, o que não o permitiu assistir a algumas dessas realizações. Contudo, o renomado construiu seu alicerce familiar, o qual é tão importante até os dias de hoje para a manutenção do Instituto Moreira Salles e outros bens da família. O banqueiro se casou duas vezes e como frutos desses matrimônios teve quatro filhos: Fernando, Walther, Pedro e João. Fernando e Pedro, voltaram-se para a carreira administrativa empresarial, trabalhando no banco. Já Walther e João seguiram a carreira no cinema, na produção, roteiro, direção, dentre outras atividades abrangentes de grande renome para o cenário brasileiro. “No IMS, os quatro integram o conselho de administração. Fernando presidiu a diretoria executiva da instituição entre 2002 e 2008, sendo substituído por João, que ocupa o cargo até hoje.”⁶

⁶ Trecho retirado do site institucional na seção que conta a história do fundador Walther Moreira Salles. Encontrado em: <https://ims.com.br/2017/06/11/acervo-walther-moreira-salles/> .



Figura 11 - Walther Moreira Sales ao completar 80 anos com seus filhos Pedro (sentado), Walther, João e Fernando. Fonte: Arquivo WMS/Acervo IMS.

2.1.1 Setor Iconografia

A partir deste ponto, passaremos a compreender a estrutura organizacional da instituição. Como fora mencionado no tópico anterior, atualmente, o IMS conta com três sedes: Rio de Janeiro (Rio), São Paulo (Paulista) e Poços de Caldas. Porém, para o presente trabalho, o enfoque maior será para a sede carioca, pois é onde se desenvolve a dinâmica das ações que atendem a coleção contemplada.

Dentro do IMS Rio temos uma divisão espacial bem definida: a casa, que é o espaço onde anteriormente foi a moradia da família Moreira Salles, referência pela beleza de sua arquitetura moderna criada por Olavo Redig e paisagismo desenvolvido por Burle Marx, atualmente serve como espaço de exposições e que também conta com um restaurante e um cinema para o público visitante; tem a RTF (Reserva Técnica Fotográfica), RTM (Reserva Técnica Musical) e RTA (Reserva Técnica de Acervos) cujos espaços são dedicados para a guarda, processamento e conservação, além do planejamento e desenvolvimento de atividades afins às coleções, sobretudo sua difusão.

O acervo da Instituição, por se tratar de uma dimensão exorbitante e de diferentes naturezas, está dividido em setores, o que auxilia na justificativa da divisão espacial em prédios. Como áreas de atuação temos: a Fotografia – que abrange os processos fotográficos do século XIX, XX e a Fotografia Contemporânea -, a Iconografia, a Música, a Literatura e a Memória.

A Iconografia é o setor ao qual a menção será mais aprofundada, pois é responsável pela salvaguarda da coleção J. Carlos dentro do Instituto. Como consta na descrição do site:

A área de iconografia do IMS se dedica à pesquisa, à conservação e à difusão de acervos sobre a cultura gráfica brasileira. Reúne desenhos, gravuras e arquivos pessoais de artistas gráficos que ajudam a compor um panorama sobre a história da imagem impressa no Brasil. Seus arquivos e coleções se dividem em dois assuntos principais: uma Brasileira, voltada para a iconografia brasileira, onde estão incluídas obras realizadas por artistas e naturalistas viajantes, entre eles Charles Landseer, Rugendas, Debret, Von Martius. E outro, voltado para a imprensa ilustrada, com acervos de artistas gráficos como J. Carlos e Millôr Fernandes. (SITE IMS - ICONOGRAFIA)

Em “Um Guia para o Instituto Moreira Salles”⁷ se encontra um breve resumo sobre a formação da Iconografia por Julia Kovensky, atual coordenadora do setor e participante desde sua consolidação no instituto. No texto introdutório consta que a coleção foi iniciada por volta da década de 1960, através da aquisição de registros iconográficos do Brasil do século XVII ao XIX, que ao longo dos anos passou a receber acréscimos de obras, sendo algumas de grande relevância devido ao seu caráter de raridade, como os primeiros registros dos viajantes no Brasil em forma de desenhos e gravuras, com autorias atribuídas à personalidades como Debret, Charles Landseer, entre outros artistas que compunham o *Highcliffe Album*. Há também aquarelas de Franz Keller, pintura de Frans Post, além de outras obras.

Até o presente momento, o setor da Iconografia conta com o total de dezesseis coleções sob sua tutela, divididos em dois eixos principais: Brasileira Iconográfica – que abrange as coleções Highcliffe Album, John Ogilby, Martha e Erico Stickel, Paul Harro-Harring, Reise in Brasilien, Unibanco-IMS, entre outras; e a Cultura Gráfica e Imprensa Ilustrada - que abarca as coleções J. Carlos, Millôr Fernandes, Cássio Loredano, Glauber Rocha, O Pasquim, Fulvio Pennacchi, Claudius Cecon e demais.

No dia 18 de dezembro de 2020, houve a oportunidade de se realizar uma entrevista oral *online* com Julia a fim de haver maior entendimento sobre a criação desta área dentro do organograma institucional e as atividades desenvolvidas para

⁷ Nesta publicação, de circulação interna do Instituto Moreira Salles que conta uma visão breve e geral da organização da corporação e dos seus acervos, mais precisamente a partir da página trezentos há um capítulo dedicado à uma narrativa breve do setor da Iconografia.

com os seus acervos. Esta mesma entrevista está disponível em anexo no presente trabalho.

Primeiramente, ao ser questionada como iniciou sua trajetória dentro da organização, Julia menciona que Carlos Martins⁸ havia sido chamado pelo IMS para fazer a avaliação de uma coleção que apresentava interesse de compra: a coleção Martha e Erico Stickel, para qual o referido realizou um estudo e indicou que era uma boa ideia a prática da aquisição. Com isso, houve interesse da entidade em seguir com o trabalho e o convidaram para formar uma equipe a fim de fazer o primeiro trabalho de catalogação e de conservação dessa coleção. E tinham algum desejo de que no final desse trabalho se fizesse uma exposição.

A seguir, um trecho do diálogo da entrevista:

Mayra: Isso é em qual período, mais ou menos, você lembra o ano?

Julia: Isso foi em 2008. Daí o Carlos, um pouco por essa ponte que eu te contei (da Valéria e da Íris, que era com quem eu trabalhava), me convidou. Eu era bem jovem, mas eu já trabalhava com pesquisa, então, ele me convidou para formar essa equipe. Mas era uma equipe bem pequena. Éramos três: Ele coordenando, eu entrei como pesquisadora e a Francis Lee (que você já ouviu a gente falar ao longo desses anos todos) que já trabalhava há muitos anos com essa coleção. Ela trabalhava com o próprio senhor Erico, ela trabalhou acho que por uns 12 anos com ele. E ela também estava por dentro desse universo das brasileiras, desse tipo de coleção... Já começou um pouco de forma autodidata a se aproximar do universo da Conservação. A gente naquela época, por mais que trabalhasse com pesquisa, que o meu foco fosse a pesquisa para catalogação, a gente já teve que começar a se familiarizar rapidamente com a Conservação porque éramos nós três. Então a gente precisava dar conta de todas as atividades. Naquela época a gente começou a fazer cursos, pequenos e breves, para ir se familiarizando rapidamente. E o Carlos que já tinha uma experiência muito grande dentro da museologia, acabou se saindo um grande professor. E fazia muitas pontes. Desde aquela época começou a nossa relação com o Ateliê DeVeras, que é onde nós fazemos os restauros. Então, parte dos nossos trabalhos era ir acompanhar os processos de higienização, de restauro, a gente a consultava. Esse início foi muito formador, tinha esse aspecto.

⁸ Carlos Martins prestou serviços como consultor de iconografia brasileira e curador na exposição “Panoramas” que foi realizada no período de 3 de setembro a 13 de novembro de 2011 bi IMS Rio,

Uma vez que a gente começou o trabalho, durou mais ou menos um ano e meio. A gente percorreu toda a coleção, cuidando principalmente dessas duas frentes com todas as subatividades que existem no meio que você conhece. Então, foi pensando um pouco na pesquisa e na conservação, mas era muito abrangente. A gente dividia entre nós todos as atividades - o que a gente faz hoje entre várias pessoas, por exemplo, a gente acumulava essas funções. A gente estava muito mais pertinho de tudo, mas era um ambiente muito mais restrito, porque como ainda não era uma área - a gente estava fazendo uma prestação de serviço específico para esta coleção - ainda não tinha o trabalho de atendimento ao público, e tudo o que depois foi se formalizando e se criando.

Isso durou mais ou menos um ano e meio e na medida que a gente foi avançando com esse trabalho com a coleção Stickel... A gente já trabalhava fisicamente dentro do IMS em São Paulo. Então a gente começou a conviver com os colegas e a tomar conhecimento de outras coleções, de outras obras, de outros conjuntos que existiam que tinham características muito similares, em termos de período, de tipo de artista... enfim, que tinha como natureza o suporte de papel (gravuras, desenhos etc) principalmente do século XIX que já existiam dentro da grande coleção, do acervo do IMS, mas que nunca tinham recebido tratamento específico, como a gente estava dando para a coleção Stickel. Porque já tinha um departamento de Fotografia, tinha o departamento de Música, tinha um departamento que na época era Biblioteca e não a Literatura. Mas ninguém se debruçava especificamente sobre esse assunto, sobre esse tipo de obra. Então começou a aparecer de uma forma um pouco natural que a gente incorporasse esses conjuntos e enfim dar o mesmo tratamento que estávamos dando para essa coleção para esses outros.

Nisso... Os assuntos já estão se misturando né? Eu já estou falando um pouco da formação da área [Iconografia], mas é que são coisas que aconteceram de uma forma bem orgânica, não tem muito como separar. O IMS estava vivendo um movimento muito específico porque a gente estava em transição. Em 2008, teve a transição da Gestão (isso eu esqueci de mencionar). Saiu o De Franceschi e daí começou esse processo todo, pois era desejo dele comprar essa coleção, e estava entrando o Flávio Pinheiro, que deu continuidade a isso e formalizou um pouco essa formação deste departamento de Iconografia que não existia. Teve um ano e meio que a gente estava numa espécie de limbo, a gente estava numa fase de transição. Porque a gente estava fazendo um trabalho que tinha data para acabar (uma prestação de serviço), mas a gente já estava tomando conhecimento dessas outras

obras, já estávamos convivendo muito com os colegas e vendo possibilidades que se abriam. Nisso, o IMS estava se propondo a fazer um movimento... porque tinha se construído o nosso prédio da RTA (Reserva Técnica de Acervos), onde a gente trabalha. Aquele prédio ainda não existia e foi construído nesse período. E o Flávio e a direção como um todo, acharam que fazia sentido concentrar os acervos no Rio de Janeiro porque tinha-se construído esse prédio com essa finalidade. E aí que veio de fato a criação da área porque vieram acervos... tinha um pouco do acervo de Fotografia que estava em São Paulo, a Biblioteca ficava em São Paulo e tudo isso estava vindo [para o IMS Rio]. Daí foi quando ele [Flávio] fez a proposta da gente levar o que era até então só uma coleção, que ficássemos baseados no Rio e de fato constrísse o departamento. Ele me fez essa proposta mais diretamente porque eu deixaria de ser uma prestadora de serviço e passaria de fato a ser funcionária do IMS e a responder por essa coleção.

A essa altura, o Carlos já tinha muitos outros compromissos, ele atuava em diversas instituições, um cara muito experiente, com uma trajetória de vida longuíssima. Então ele passou a ser um consultor e eu passei a tocar o cotidiano das atividades com a coleção e com essa criação, desse embrião, do que ia ser a área de Iconografia. A Francis não podia ir para o Rio porque ela tinha a vida dela em São Paulo, outros compromissos. Então lá fui eu, isso foi em 2010. E quando eu cheguei, o Carlos ajudava muito ainda, fazíamos isso ainda muito juntos. Então fizemos as primeiras contratações, no qual nos foi permitido contratar duas estagiárias: a Jovita e a Carol - as duas primeiras estagiárias que a gente teve. E com elas eram anos de desafios gigantescos, eu trabalhava muitas e muitas horas por dia porque tínhamos dois períodos, uma vinha de manhã e a outra vinha à tarde. Já naquela época a função era ter uma pessoa com um perfil mais voltado para pesquisa (que era a Jovita de História da Arte) e a outra mais voltada para a conservação (que era a Carol). Desde o início tinha um pouco esse desenho, a clareza que a gente tinha de dar conta dessas duas frentes de trabalho. Daí começou o departamento e significou construir uma série de procedimentos, desde a base de dados, até como a gente atende os pesquisadores, até como a gente recebe as solicitações, como a gente se relaciona com as outras áreas do IMS. Enfim, começou-se um trabalho grande de organização e de criação...

Deste modo, pode-se compreender como se deu todo o processo organizacional do setor partindo de uma perspectiva inerente à sua formação.

2.2 Missão Institucional

Além de abarcar a história da criação da organização é necessário sobretudo conhecer o que chamamos de Política Institucional. Esta diretriz abrange conceitos como: a sua missão, funções, recursos e atividades institucionais para com os seus acervos e projetos. “Este material favorece à instituição reconhecer-se como portadora de um papel social, uma vocação, um perfil e um sentido lato de existência” (FRONER E SOUZA, 2008, p. 6).

Devido ao panorama atual, a pandemia causada pelo coronavírus (COVID-19), as fontes de pesquisas foram consideravelmente reduzidas à consulta de documentos digitais. Logo, inicialmente, foi pensado como fonte primária o portal virtual da instituição (<https://ims.com.br/>), local no qual se imaginou que seria possível ter acesso a alguns dos documentos referentes ao assunto abordado neste subcapítulo, contudo, não se obteve um resultado de sucesso. Ao acessar a seção “Sobre o IMS” há tópicos que abordam os centros culturais, a história, “quem somos”, a cronologia, exposições, entre outros. Neles se encontram alguns textos que brevemente mencionam o objetivo fundamental da instituição, porém, nenhuma menção ou publicação de um documento oficial sobre sua missão e ou visão.

Em entrevista com Julia Kovensky, coordenadora do setor da Iconografia, foi possível saber da existência de um estatuto, ao qual não foi obtido o acesso. Porém, em contato com uma das funcionárias da Gestão de Acervos foi possível ter acesso ao documento digital “Plano Museológico Instituto Moreira Salles” elaborado por Elisabeth Teixeira (coordenadora da sede do Rio de Janeiro) em parceria com mais duas outras pessoas, Adriana Lins e Flávia Borges, como trabalho de conclusão de curso apresentado ao Programa de Estudos Culturais e Sociais da Universidade Candido Mendes como requisito parcial para a conclusão do curso de Pós-Graduação Lato Sensu MBA em Gestão de Museus.

Segundo Elisabeth (2016), o Plano Museológico do Instituto Moreira Salles no referido documento não se estrutura como um usual livro de regras, mas sim, como um guia formalizado concomitantemente com todas as equipes de trabalho do IMS Rio, com o objetivo de orientar a otimização do planejamento interdisciplinar intrínseco a qualquer instituição cultural.

Deve-se considerar que por se tratar de uma entidade de caráter privado sem fins lucrativos essas políticas institucionais refletem diretamente sua responsabilidade sobre a salvaguarda dos acervos, principalmente por ter mais facilidade em termos de gestão e disponibilidade de recursos para cumprir com seus fins. Realidade distinta de muitas outras organizações, sejam elas institutos, museus, centros culturais de domínio público, pois tornam-se reféns das Políticas Públicas de Gestão de Acervos as quais são precárias e refletem as condições políticas, econômicas e sociais do país. A extinção do Ministério da Cultura e a criação de uma Secretaria Especial da Cultura subjugada ao Ministério Turismo já descreve muito da realidade do Brasil.

Filosofias, políticas e procedimentos institucionais, especialmente aqueles que dizem respeito ao uso e exposição de coleções, também afetam o risco para as coleções. Esses fatores institucionais podem aumentar ou reduzir o risco para as coleções na medida em que a instituição precisa equilibrar as metas muitas vezes conflitantes de permitir acesso a suas coleções (através de exposições, empréstimos, pesquisa) e promover a conservação da coleção. (FRONER e col, 2008)

Remando contra a drástica realidade das organizações públicas brasileiras, o Instituto Moreira Salles busca em seus projetos e atividades aprimorar os meios de difusão dos seus acervos, tendo como realidade em seu cotidiano equipes especializadas para tais funções. Conta com um Núcleo de Preservação e Conservação de Acervos, constituído por profissionais qualificados para a gestão e preservação dos bens. Decisões como a produção de fac-símiles para exposições de longa duração e ou a utilização de sistemas para acompanhar as variações de umidade relativa do ar e temperatura nas reservas técnicas demonstram a sua preocupação com o cumprimento dessas políticas preservacionistas.

Deste modo, no Plano Museológico (2016) fica estabelecido como Missão Institucional no trabalho, mesmo que não de maneira oficial para a instituição:

Preservar, organizar e disponibilizar de maneira abrangente os bens culturais de importância para a história e a memória do Brasil, construindo legados, abrigando com excelência coleções, acervos e arquivos sejam fotográficos, literários, musicais ou iconográficos a fim de promover e difundir o conhecimento. Estimular a reflexão e a educação do olhar a partir da difusão de seus acervos, das artes visuais nacionais/ internacionais e do cinema.

Em seguida, no mesmo documento a Visão da instituição ficou definida em:

Ser referência nacional e internacional da memória cultural brasileira para todos os públicos; manter-se como a mais importante instituição de iconografia do país; ter alcance e acessibilidade irrestritos; ser referência em pesquisa nos próximos 5 anos; tornar-se o cânone da fotografia. (TEIXEIRA e col, 2016)

Não se sabe ao certo se o documento Plano Museológico ainda é considerado vigente no Instituto Moreira Salles nos dias atuais. Porém, como resultado das entrevistas com as funcionárias da organização se obteve a informação que estão ocorrendo reformulações em suas normativas internas, com o objetivo de alinhar e aprimorar suas atividades e projetos com suas finalidades de conservação, organização e difusão.

2.3 Processo Institucional de Aquisição dos Acervos

Dentro do Instituto Moreira Salles a política de colecionismo foi constituída ao longo dos anos de maneira orgânica e fluida, fugindo do padrão de diferentes entidades nas quais muitos dos processos acontecem de forma engessada. Seguir esta modalidade não é sinônimo de desorganização, pelo contrário, a empresa conta com uma equipe qualificada juntamente do Conselho Diretor que toma as melhores decisões diante dessas questões e respeitando todos os parâmetros legais.

Numa busca por informações através de canais de comunicação para com o público, como o portal *online* da instituição, não foi encontrado qualquer documento referente à Política de Aquisição de Acervos para consulta. Deste modo, devido ao atual panorama que enfrentamos mundialmente em relação à pandemia, a consulta de documentos físicos *in loco* foi descartada. Em contato via e-mail com uma das responsáveis pela Gestão de Acervos e Memória, Fabiana Dias, a mesma concedeu três documentos virtuais para consulta que tratam sobre a quantificação e estatística de crescimento dos acervos dentro do período de 1995 e 2020 na organização. Além destas informações, acrescenta-se as informações orais obtidas na entrevista com a Julia Kovensky, já mencionada anteriormente.

Diante da leitura dessas informações, podemos observar que as três principais formas de entrada de conjuntos/coleções no IMS são: a compra, a doação

e o comodato. Contudo, há outros três tipos também mencionados: a transferência, o convênio e os tipos de entrada indefinidos.

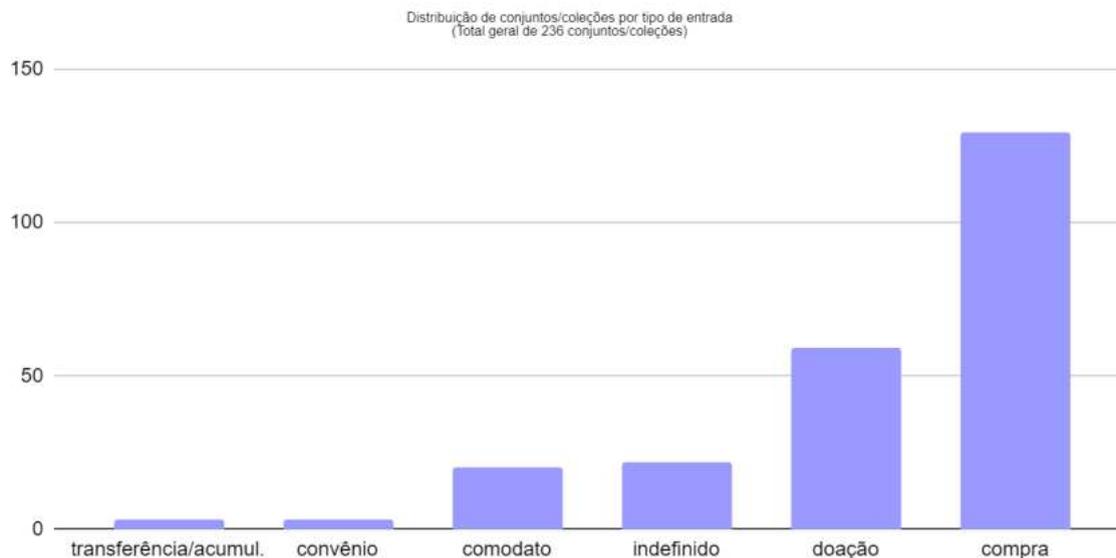


Figura 12 - Tabela sobre distribuição de conjuntos/coleções no período de 1995 a 2020. Fonte: Memória Institucional/ IMS.

A estatística de acervo apresentada já com as taxas e projeções de crescimento mostra que nesse período de 25 anos, houve o acúmulo de aproximadamente 2.740.949 itens, até 2020. Totalizou o número cumulativo de 329 coleções, conjuntos e arquivos. Estes bens estão divididos sob a responsabilidade das seguintes áreas: Acervos Especiais / Gestão de Acervos; Literatura, Música, Iconografia, Fotografia, Fotografia Contemporânea e Biblioteca de Fotografia.

Segue o material oral recolhido na entrevista de Julia K.:

(MC): Antes da gente ir para o J. Carlos, pois estou bem curiosa com esse processo de como chegou o acervo lá no IMS. O que eu queria te perguntar é: oficialmente tem alguma diretriz de acervo no Instituto? Como é que funciona isso?

(JK): Não, você sabe que é algo que a gente está fazendo agora né?! A gente está bem empenhado agora em construir a nossa política de colecionismo. O IMS cresceu muito nos últimos anos, foi uma década de crescimento exponencial. Então, os documentos que existiam e eram da gestão anterior, já não dão conta do que a gente virou. A gente está num esforço muito grande de reconstruir essa documentação, repensar essas políticas.

Nos anos da gestão do Flávio isso foi crescendo. A gente estava muito voltado para outras atividades e essa formalização não era algo que a gente se dedicava tanto, mas agora com a chegada do Marcelo, já teve uma mudança de diretriz. Há um desejo de que isso fique formalizado. A gente, principalmente neste período de quarentena, tem se dedicado muito à elaboração e revisão dessas políticas, uma delas é a de colecionismo. É algo que demora, não é uma coisa que você faz...

(MC): Sim, ainda mais o Instituto do tamanho que ele é, não tem como ser do dia para a noite.

(JK): Pois é!

(MC): Então o Instituto funciona basicamente através de empréstimos, não é isso? Comodato e compra de acervos, não é isso?

(JK): São três formas principalmente: a compra, o comodato e a doação.

(MC): E para a compra tem alguma equipe especializada lá dentro ou geralmente são oportunidades que também vão aparecendo?

(JK): Não, somos os mesmos, os coordenadores de área são os que encabeçam – os que recebem as propostas, os que trazem, elaboram as propostas e tocam um pouco esse processo de entrada. Claro que tudo é feito junto com a direção. A gente tem os nossos conselhos, então a gente discute as propostas em conselho, toma a decisão coletivamente, mas as etapas de documentação e de chegada é feita pelos coordenadores, em geral.

(MC): Isso é legal porque ainda tem uma outra vertente de trabalho de vocês que é além. Vocês têm que ficar de olho no mercado, como é que funciona, o que surge de novo né?

(JK): Sim, isso é um pouco parte da... o trabalho que a gente faz tem a ver com a curadoria de acervos né? Então ele envolve um pouco isso sim. [...] É natural do nosso trabalho, pela natureza da instituição pela qual a gente trabalha, a gente não se relaciona exatamente com o mercado. As compras são pouco frequentes. Você pode ver pelos anos que você está que não é comum. A gente faz muitos contratos de outras formas. Não é que elas não acontecem, elas acontecem, mas a gente não é uma galeria e a gente não tem uma verba permanente para aquisição. A gente tem fundos, logo essas escolhas tem que ir sendo feitas muito... tem que debater muito.

(MC): É muito calculado né?

(JK): Muito. Cada vez que a gente vai optar por fazer uma compra é algo... por isso é importante a presença do conselho, dessa organização em forma de conselho. Porque a gente não acompanha muito o mercado, muito menos os preços de mercado. A gente não é uma galeria, não estamos muito alinhados a isso. É claro e é natural que vão aparecendo obras, elas são pesquisadas. A gente acompanha mais esse universo da pesquisa do que do mercado, eu diria.

Ao longo dos últimos anos, o corpo de trabalho do IMS, na tentativa de otimizar muitas das suas atividades, que atualmente estão restritas ao *home office*, tem buscado regulamentar todas as normativas institucionais relevantes para o seu funcionamento, buscando se adequar ao seu crescimento desenfreado e ao desenvolvimento de suas atividades.

Capítulo 3. Coleção J. Carlos

O presente capítulo abordará questões que tangem diretamente a concepção da coleção, como, quem foi o artista que é responsável pela criação desse grandioso conjunto de trabalhos, quais são as características predominantes dos documentos/obras que constituem a coleção e seu estado de conservação. Também se faz necessário mencionar o processo de chegada do acervo na instituição para que possa ser compreendido e justificado quais as ações foram, são e serão tomadas para com a coleção.

3.1 História do artista

Antes de realizar qualquer ação de preservação direcionada a um bem cultural é necessário compreender o que o constitui intrínseca e extrinsecamente, buscando saber quem e quando foi criado, em que contexto histórico e socioeconômico está inserido, qual sua função social, além de qual a constituição do seu suporte. Diante deste fato, compreende-se que é importante a apresentação de um breve resumo da história do artista que gerou o objeto de estudo que vos está sendo

apresentado. Para isso, foi utilizado como fontes principais de informação o livro *O Bonde e A Linha*, de Cássio Loredano, e o catálogo *J. Carlos – Originais*, organizado por Cássio Loredano, Julia Kovensky e Paulo Roberto Pires, via IMS

3.1.1 Vida Pessoal



Figura 13 - J. Carlos. Fonte: Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles, c.1930.

José Carlos de Brito e Cunha foi um indivíduo que desenhou milhares de personagens, entretanto, ele mesmo se tornou uma das maiores figuras da história da imprensa ilustrada brasileira. Bibita (como era chamado por sua família na infância), Zeca (ganhou quando atinge a maior idade), Zecarlos (nomeação adquirida após o casamento), Jota ou seu Jota (como era chamado por pessoas da sua vizinhança), são apelidos adquiridos ao longo da vida do carioca que o Brasil inteiro passou a conhecer como J. Carlos.

Foi no dia 18 de junho de 1884, nas proximidades da Praia de Botafogo no Rio de Janeiro, que o mundo ganhou mais um futuro artista. Filho de Maria Loreto, fluminense nascida no interior do estado, e Eduardo-Augusto O'Neil de Brito e Cunha, imigrante português, que teria uma história de vida curta.

Maria, nascida em Casimiro de Abreu em 1859, casou-se aos 20 anos com Eduardo-Augusto. Este que veio ao Brasil aos 30 anos sem motivos esclarecidos, morreu aos 41 anos deixando sua esposa grávida (aos 29 anos) mais quatro filhos. Bibita tinha 4 anos neste difícil período. Das crianças, o mais velho era Eduardo Augusto filho e depois Janot; sendo José Carlos o filho do meio, seguido de Henrique Waldemar e a caçula, Silva, que nem chegara a conhecer o pai.

Em um primeiro momento, devido à situação precária, a família foi morar em Botafogo na casa dos avós maternos, porém o local também se encontrava cheio de dívidas, o que os obrigou a se mudarem para a Gávea. Nos primeiros anos, foram morar na rua Marquês de São Vicente (mesma rua da sede carioca do IMS) e depois mudaram-se para a Travessa Taylor, ambas no mesmo bairro.

Como se pode perceber, a infância toda de J. Carlos resumiu-se à realidade da zona sul, área nobre da cidade do Rio de Janeiro, contudo, esta vivência será vagarosamente modificada quando ele precisar continuar seus estudos. Isto porque sua alfabetização e ensino básico foram realizados em casa, mas, aos 12 para 13 anos fora matriculado no Ginásio São Bento para estudar Português, Latim e Francês. Frequentou este colégio entre 1897 a 1902, aproximadamente.

O percurso que fazia de bonde da Gávea até o centro foi a influência necessária para a formação do profissional que se tornou. Do Largo da Carioca pegava outro bonde para Largo do Paço (Praça XV) e depois pegava outro bonde até a rua Primeiro de Março, antiga Rua Direita. Foi ao longo deste trajeto que J. experienciou a cena do Rio de Janeiro. “O percurso é um rastreamento, um esquadramento, talvez em parte inconsciente mas contínuo, da sua cidade pelo olhar de scanner do futuro desenhista.” (LOREDANO, 2002, p. 23).

J. Carlos casou-se aos seus 30 anos com Lavínia Taylor Nevez, sua vizinha na Gávea, e neste período já tinham três filhos, Elza, Laís e Luis Carlos. Porém, para infelicidade, a filha do meio morreu prematuramente aos dez meses de idade da gripe espanhola.

A família habitou em poucas residências antes de conseguirem, em 1924, comprar um terreno para a construção da casa própria. O logradouro era na rua Jardim Botânico com a rua Sucupira, que atualmente recebe o nome do artista, Rua J. Carlos. Já nesta nova residência, a família aumentou e completando o grupo de herdeiros, nasceram Lourdes e Lúcia.

3.1.2 Carreira profissional

José Carlos de Brito e Cunha iniciou sua vida profissional logo cedo, aos 18 anos teve a primeira publicação de um dos seus desenhos em um grande veículo: O Tagarela, 23 de agosto de 1902, nº 26, página 4. Título: Interesse Curioso. A obra foi assinada, com o nome que todos passariam a conhecê-lo a partir dali: J. Carlos.

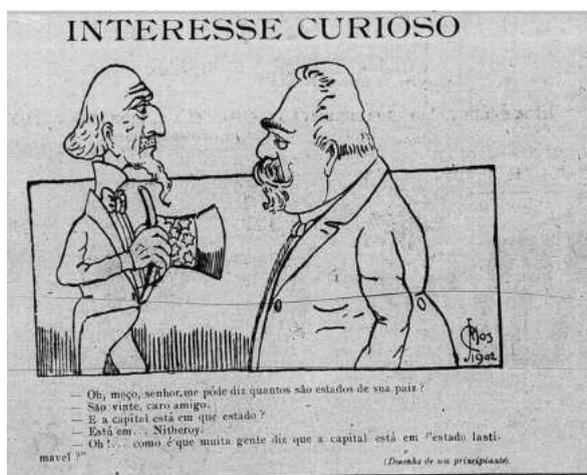


Figura 14 - Primeira publicação de J.Carlos "Interesse Curioso". Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, O Tagarela, 23.08.1902.

O referido desenho não fora considerado o melhor em termos de execução técnica e iria evoluir consideravelmente em direção aos traços que se tornaram característicos do artista. Contudo, o fato de ser tão jovem e ainda sim ser publicado em um grande veículo de comunicação como O Tagarela, não significava que já era um artista completo, mas, já era um demonstrativo de que o seu futuro poderia ser promissor. E não demoraria muito para conquistar seu espaço na cena da imprensa ilustrada brasileira. No mês seguinte, no dia 27 de setembro, aconteceu sua segunda publicação e a partir deste feito suas contribuições passaram a ser regulares à redação.

O menino que inicialmente se inspirava em Angelo Agostini⁹, passou a dominar seu ofício, ser sua própria referência e se tornaria dono de sua própria

⁹ Foi o mais importante artista gráfico do Brasil da segunda metade do século XIX. Agostini era, ao mesmo tempo, caricaturista, pintor, um dos inventores das histórias em quadrinhos, jornalista, repórter, editor e militante político. Este homem de qualidades variadas desenvolveu uma das mais longas trajetórias profissionais na imprensa brasileira, entre 1864 e 1908, e produziu extensa representação gráfica de uma sociedade que saía de um defasado regime monárquico para se tornar uma república elitista. (MARINGONI, 2012)

linha. No dia 2 de abril de 1903, menos de um ano depois, J. Carlos alcançou o maior dos desejos: ilustrar uma capa.

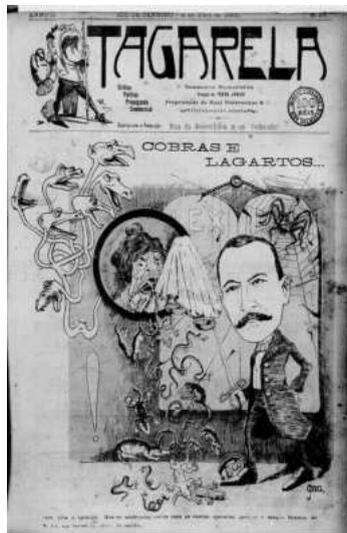


Figura 15 - Primeira capa com desenho publicado de J.Carlos. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, O Tagarela, 02.04.1903.

Neste mesmo ano, J. Carlos deixa a redação d'O Tagarela e vai para a revista A Avenida. Pouco tempo depois, passaria a fazer parte do clã dos maiores ilustradores do Brasil, juntamente a Raul, Calixto, Crispim do Amaral, entre outros fenômenos atemporais, J. Carlos constituiria a produção da revista O Malho.

Entre 1904 e 1907, seu traço virou coqueluche nas redações. Estava no Malho, no Século XX, em Leitura para Todos, nos almanaques do Malho e do Tico-tico e, por último, no Fon-Fon. Em 1908, Jorge Schmidt, jornalista e empresário, dono da editora Kosmos e que também vinha do Fon-fon, abriu a Careta, destinada a fazer concorrência a O Malho como revista ilustrada de circulação nacional. (LOREDANO, 2002)

Em 1908, J. Carlos já estava formado, já havia estagiado e se tornaria o caricaturista exclusivo da Careta. Agora, além de retratar o cotidiano e as modas da cidade, muito ilustrava sobre política nacional e internacional. Inicialmente, o enfoque de suas abordagens retratava as tendências e acontecimentos relevantes do município, porém, tornou-se inevitável falar sobre política. Estreou com as políticas públicas do Rio, depois falou um pouco sobre as diplomacias nacionais, chegando às relações internacionais do país e do mundo.

Loredano (2002) menciona que Jota se torna referência no uso da militância do pacifismo e contra o autoritarismo que ocorriam com os desdobramentos da

Primeira Guerra Mundial e Segunda Guerra Mundial. Ainda incita que ao longo do período final da produção laboral do artista, os assuntos mais abordados foram a gestão de Getúlio Vargas e a Segunda Guerra Mundial.

Esta atuação crítica, principalmente nas capas de revistas, é de suma importância por conseguir atingir um grande número de pessoas e de diversas camadas sociais, de maneira que outros veículos não atingem, por serem de menor custo e de ampla distribuição no território nacional. Outra questão importante é que a linguagem visual também abraça pessoas que não tem letramento, consequentemente, abrangendo as margens sociais.

Diferentemente dos artistas plásticos, entre pintores, gravuristas e escultores, que produziam obras únicas, os artistas gráficos não tiveram claramente o status de artistas, embora tenham tido papel fundamental como comunicadores visuais numa época em que a sociedade brasileira, composta por maioria de iletrados, se via ávida por informações, que orientassem sua conduta e modos de ser num mundo abalado por uma avalanche de novidades tecnológicas como o automóvel e o avião, só para citar algumas. (ALENCASTRO, L. 2013, p.28)

O interessante a respeito da carreira de J. Carlos é que por trabalhar com a imprensa ilustrada, o público foi capaz de acompanhar toda a evolução do seu fazer desenhista. Os traços que anteriormente eram grosseiros, dão lugar aos traços finos e figuras elegantes, como passou a ser sua marca. A evolução da tecnologia dentro das redações também impactou neste processo. Antes, desenhos que eram pensados e desenhados de modos invertidos para a sua gravação sobre madeira, metal, pedra, passam a ser criados sobre uma folha de papel produzidos por métodos fotográficos e não mais por gravuras.

Uma característica da obra gráfica de J. Carlos é o predominante uso das cores que foi se adaptando de acordo com a evolução dos recursos técnicos disponíveis na época. O artista conseguiu transitar da manufatura à escala industrial. Acompanhou a evolução da fotografia preto e branca até a colorida.

Mais ou menos oitenta por cento de sua produção apareceram a cores. Os desenhos da *Ilustração Brasileira* e as capas de *Fon-fon* e o *O Cruzeiro*, na década de 1930, foram publicados em quadricromia, ou seja, o que chegou às ruas é a reprodução fotomecânica, idêntica ao original colorido pelo próprio artista a guache ou aquarela. O grosso de sua obra, no entanto, foi publicado pelo processo da 'cor indicada'. (LOREDANO, 2002)

Segundo Loredano (2002), a obra de J. Carlos ultrapassou o total de 50 mil desenhos publicados, entre eles estão caricaturas, charges, cartuns, ilustrações, letras capitulares, adornos, vinhetas, logotipo, desenhos infantis e de publicidade em diversos veículos, como jornais, revistas, livros, entre outros. Além das obras que estão com a família, pode-se encontrar muitas delas na Biblioteca Nacional, no Instituto Moreira Salles, entre outras que foram doadas ou vendidas em leilões. No presente trabalho, será abordado especificamente a coleção que está salvaguardada em comodato pelo IMS, que conta com 991 desenhos, 162 periódicos e 32 itens referentes ao arquivo pessoal.

Em dezembro de 1914, participou de uma exposição de 50 desenhos numa galeria da rua 15 de Novembro em São Paulo. O evento foi de enorme sucesso tendo grande repercussão, amplo número de visitas, resultando em 41 obras vendidas.



Figura 16 - Capa ilustrada por J. Carlos sobre o grande prêmio na Exposição Nacional de 1908. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. Careta, 19.12.1914.

Ao longo de sua carreira, além de muitas vezes fazer assinaturas variadas, adotou alguns pseudônimos. Nos *Filhote da Careta*, assumia-se como Hirondele. Na segunda fase do *Malho*, usava eventualmente o nome Leo. Havia também o Nicolao, responsável pela assinatura das histórias em quadrinhos da contracapa do *Tico-tico*, na década de 1920. Outras assinaturas assumidas pelo ilustrador são

Maria Alda, em um desenho na Careta, desta mesma década supracitada, e como Jackie Coogan, no Tico-Tico, em 1923 (LOREDANO, 2002).

No ano seguinte, J. Carlos passou por mudanças, deixou a revista Careta e assumiu o posto de diretor artístico de todos os veículos de publicação da Sociedade Anônima *O Malho*, administrada pelo grupo Pimenta de Melo. Dessa maneira, o novo diretor ganhava maior liberdade na produção e passou a ter maior controle dos processos criativos de um modo amplo no labor das publicações, evidenciando cada vez mais suas marcas.

Logo, percebemos que J. Carlos foi adquirindo cada vez mais experiências e conseqüentemente evoluindo e tornando-se referência no meio da imprensa ilustrada brasileira. Publicou em veículos como: O Tagarela, A Careta, O Malho, Para Todos, O Tico-tico, Almanaque d'O Tico-tico. Leitura para todos, Ilustração Brasileira, seus respectivos almanaques e alguns anuários, além de Cinearte.

Que J. Carlos era compulsivo na produção de seus desenhos era claro, porém, a contabilização ganhou um enorme volume na semana do Carnaval de 1915. Na época do ano mais amada pelo artista, alcançou o marco de 31 desenhos, contando com a capa e o conteúdo do miolo da revista. Sua paixão à folia fica evidenciada quando se constata que 22 dessas ilustrações são destinadas a esta temática.

Infelizmente, nos primeiros anos de ilustração do Carnaval de J. Carlos, a realidade retratada era voltada para a elite carioca e seu público predominantemente branco. Esse segregacionismo se deve à vivência do artista e de sua família ter sido sobretudo nos bairros da Zona Sul, Centro da cidade e Tijuca. Somente depois dos anos de 1930, que o carnaval popular da Zona Norte ganha maior repercussão e se torna o marco da folia carioca, com seus desfiles e sambas enredos tão simbólicos. (LOREDANO, 2002).

Após passar uma longa década trabalhando em várias redações, o artista resolveu ser seu próprio chefe. Seu escritório era localizado no Centro da cidade, na rua do Carmo, e manteve-se ativo ao longo de cinco anos. Engana-se quem pensa que Jota permaneceu exercendo exclusivamente o seu ofício no âmbito jornalístico. Neste período, além de trabalhar como *freelancer* para as redações com ilustração

de periódicos junto às demandas jornalísticas, pôde se dedicar a fundo à carreira publicitária que já vinha traçando ao longo desses anos. Fez publicidade para empresas como a Bayer, Brahma, Melhoral, Cassino Atlântico, Conservas Peixe, entre outras grandes marcas.

Em vista disso, o artista alcançou novos veículos para a sua imaginação, suas ilustrações passariam a compor cenografias para o teatro e o cinema. Como exemplo temos o espetáculo teatral “Adão, Eva e Outros Membros da Família”, de Álvaro Moreyra (1888-1964), de 1927, no qual seus desenhos serviram de cenário. Também participou na produção cenográfica do filme “Alô, Alô, Carnaval” (1936), estrelado por Carmen Miranda (1909-1955), do diretor Adhemar Gonzaga (1901-1978).

Também foi responsável por escrever um espetáculo para o Teatro Recreio que inicialmente chamou de “*Pontas de Cigarro*”, porém, foi renomeada como “*É de outro mundo*”. Esta criação literária foi inaugurada no dia 13 de junho de 1930.

Loredano (2002), menciona outra contribuição de J. Carlos, desta vez no âmbito musical, a autoria da letra do samba “*Na grotta funda*”, de Ary Barroso, que logo adotou um novo título “*No rancho fundo*”, com a segunda letra, de Lamartine Babo.

O jornalista Sérgio Cabral, em seu livro “No tempo de Ary Barroso”, informa que o sucesso de crítica não animou a bilheteria e, assim, “*É de outro mundo*” não passou de 16 apresentações. Um dos que estiveram na plateia do Theatro Recreio (Praça Tiradentes, Centro do Rio) foi o compositor Lamartine Babo, que adorou a melodia daquele samba-canção - a ponto de achar que merecia versos melhores que os de J. Carlos. Mangas arregaçadas, tratou então de trocar a história episódica e pitoresca imaginada pelo desenhista (com elementos do espetáculo teatral) pela nova letra, carregada de melancolia e saudosismo. (MALTA, P. Sem data)

Por volta de 1933, agora voltado para o público infantil, Jota escreveu e ilustrou o sétimo volume da *Minha Babá*, revista oriunda da Biblioteca Infantil d’O Tico-Tico, editora responsável pela publicação de um total de doze revistas desta mesma linha editorial.

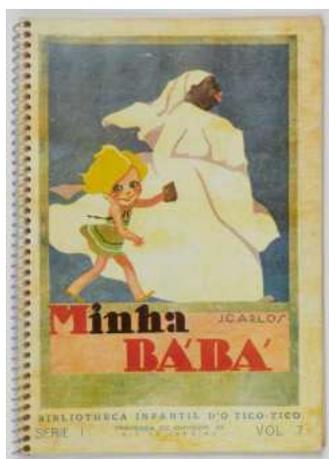


Figura 17 - Capa da revista *Minha Babá* ilustrada por J.Carlos. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. *Minha Babá*, volume 7, c.1933.

Sua volta à redação da *Careta* foi discreta e gradativa. Mesmo ainda trabalhando para os veículos *Fon-fon* e *O Cruzeiro*, seus desenhos reaparecem na referida publicação em janeiro de 1935. No ano seguinte, retomou os trabalhos tanto capa quanto no miolo, sobretudo após a morte do proprietário-editor, Jorge Schmidt.

Podemos ver resumidamente o percurso de J. Carlos e suas colaborações com cartuns, charges e caricaturas para várias revistas da época, seguindo a linha do tempo desenvolvida por Alencastro (2013): “*O Tagarela*” (1902 a 1903); “*A Avenida*” (1903 a 1904); “*O Malho*”, “*Século XX*”, “*Leitura Para Todos...*”, “*O Tico-Tico*”; “*Almanaque de O Malho*”; “*Almanaque do Tico-Tico*” (de 1905 a 1907); “*Fon-Fon!*” (1907 a 1908); “*Careta*” (1908 a 1921 e de 1935 a 1950); “*O Filhote de Careta*” (1910 a 1911); “*O Juquinha*”, (1912 a 1913); “*D. Quixote*”, “*A Cigarra*”, “*A Vida Moderna*”, “*Revista Nacional*”, “*Eu Sei Tudo*” e “*Revista da Semana*” (1918 a 1921). Entre 1922 e 1930 foi, além de ilustrador e cartunista, também diretor de arte das revistas “*Para Todos...*”, “*Ilustração Brasileira*”, “*O Malho*”, “*Tico-tico*”, “*Cinearte*” e “*Leitura para todos*”.

Deste modo, diante de toda essa trajetória, conseguimos perceber que J. Carlos era um artista multiverso, que mesmo com sua versatilidade nunca largou seu maior amor, o desenho.

J. Carlos veio a falecer no dia 2 de outubro de 1950, dois dias após sentir-se mal durante o labor que tanto amava exercer e foi encaminhado às pressas à emergência. Foi acometido por um Acidente Vascular Cerebral.

No mesmo ano de sua morte, foi inaugurada uma grande exposição com seus trabalhos no Salão Assírio do Teatro Municipal. Ademais, o Ministério da Educação e Saúde lançou um livro seu, organizado por Herman Lima, cujas provas J. Carlos teve a oportunidade de folhear. No ano seguinte, por ordem pessoal do Ministro da Fazenda Horácio Lafer, a Casa da Moeda cunhou uma medalha com seu retrato.



Figuras 18 e 19: Imagens referente à frente e verso da moeda cunhada com retrato de J.Carlos.
Fonte: Galeria Empório Central Leilões. Disponível em: <https://www.emporiocentralantiquidades.lel.br/peca.asp?ID=9039187>. Acessado em 19 de nov. 2021.

3.2. A Linha Torta de J. Carlos

O presente subcapítulo recebeu este nome, pois sua abordagem fugirá da discussão sobre execução técnica da obra gráfica de J. Carlos. Não versará sobre o domínio poético do artista sobre a linha e a elegância de seu traço. Será exposta a outra face da leitura de seu trabalho, a qual não poderia e não será deixada passar despercebida. A linha torta de José Carlos de Brito e Cunha é o racismo presente em alguns de seus trabalhos.

Seria leviano escrever sobre a história pessoal e profissional do artista sem mencionar este porém. Diz-se 'porém', pois apesar de todo o primor que o fez tornar

referência em seu âmbito de trabalho, tem-se presente em muitas obras o obstáculo para a perfeição tão almejada pelo próprio criador.

Como foi retratado no capítulo destinado à sua história, temos conhecimento que o ilustrador era um homem branco, classe média e morou a maior parte da sua vida em um dos bairros mais nobres da Zona Sul do Rio de Janeiro. Apesar de não ter uma vida luxuosa e em alguns momentos de sua vida passar por dificuldades, não lhe faltou ou lhe foi roubada alguma oportunidade. Pelo contrário, obteve estudo em casa e fora dela, pôde estudar em um colégio de referência no Rio, e além do letramento em sua língua materna, o português, aprendeu um pouco de latim, francês e inglês. Sua família sempre esteve presente em sua vida, avós, pais, irmãos sendo afastados apenas pelo rompimento inadiável imposto pela natureza, a morte.

É importante esclarecer que trazer essas informações não são justificativas para o que iremos discutir, é exatamente o oposto, é uma tentativa de contextualização para em seguida podermos racionalizar a problemática em pauta.

Segundo Silvio de Almeida (2019), o racismo pode ser definido como um processo de reprodução de condições sociopolíticas e econômicas, o qual cria os negros e os brancos em posições antagônicas dentro da estrutura social. O primeiro indício desta afirmativa dentro da história do Brasil é a Escravidão, sistema que durou aproximadamente 300 anos, com o princípio básico da exploração violenta do indivíduo negro como moeda comercial e mão de obra escrava pelo homem branco europeu. As condições sub-humanas aos quais eram submetidos desde o traslado da África até as comercializações em território brasileiro já dizimavam a maioria dos escravos ao longo do trajeto, e finalmente, ao serem vendidos e explorados, todo o sofrimento era infindável.

A escravidão negra, que teve início no Brasil no século XVI (a qual já era exercida desde o século anterior, com o início da colonização das Américas e a exploração da costa africana) foi uma instituição política ideológica, diretamente relacionada ao cerceamento de direitos sociais visando interesses econômicos. Durante esse período, os negros não eram reconhecidos como indivíduos, não tinham direitos de cidadãos e ou reconhecimento como estrangeiros legítimos.

Contudo, esta instituição findou-se no dia 13 de maio de 1888 após a legitimação da Lei Áurea.

Segundo informações do portal virtual do Tribunal Superior Eleitoral, durante o Brasil Imperial, os escravos libertos, ex-escravizados que adquiriram sua liberdade, passariam a ter o poder do voto apenas como eleitores de primeiro grau, contudo, estavam assegurados com a adoção de uma cidadania brasileira. Porém, a lei Saraiva de 9 de janeiro de 1881, entre tantas determinações, estipulou que apenas pessoas alfabetizadas teriam direito ao alistamento para votação, isto é, só seria concedido o título de eleitor caso o indivíduo comprovasse a habilidade de leitura e escrita, o que evidentemente não era a realidade da maioria dos escravos e ex-escravos:

Art. 6º O alistamento dos eleitores será preparado, em cada termo, pelo respectivo juiz municipal, definitivamente organizado por comarcas pelos juizes de direito destas.

(...)

§ 14. Os títulos de eleitor, extrahidos de livros de talões impressos, serão assignados pelos juizes de direito que tiverem feito o alistamento.

Art. 8º No primeiro dia util do mez de Setembro de 1882, e de então em diante todos os annos em igual dia, se procederá a revisão do alistamento geral dos eleitores, em todo o Imperio, sómente para os seguintes fins:

(...)

II. De serem incluídos no dito alistamento os cidadãos que requererem e provarem ter adquirido as qualidades de eleitor de conformidade com esta lei, e souberem ler e escrever.

Estes títulos conterão, além da indicação da provincia, comarca, municipio, parochia, districto de paz e quarteirão, o nome, idade, filiação, estado, profissão, domicilio e renda do eleitor, salvas as excepções do art. 4º, a circumstancia de saber ou não ler e escrever, e o numero e data do alistamento.

Art. 26. O cidadão que requerer sua inclusão no alistamento deverá provar, além da renda legal pelo modo estabelecido no Capitulo 2º deste Regulamento:

(...)

§ 2º Saber ler e escrever. (BRASIL, LEI SARAIVA, 1881)

Deste modo, é perceptível o início do que é denominado atualmente como racismo estrutural, como maneira de ser diluído e legitimado em outras formas de alicerce, numa manobra de autoafirmação velada de superioridade da branquitude.

Entretanto, os povos negros existiam como etnias, culturas e idiomas diversos antes mesmos de terem sua identidade roubada e reduzida ao estigma do “o negro”

- ser diferente e inferior. Este processo de comercializar, escravizar e oprimir esses povos foi inventado pela branquitude, logo, automaticamente é de sua responsabilidade confrontar e combater o racismo.

Há uma fala de Simone de Beauvoir de extrema relevância para a causa antirracista, lembrada por Djamila Ribeiro (2019, p.12), que afirma que não há crime maior do que destruir um ser humano de sua própria humanidade, reduzindo-o à condição de objeto. Condição à qual é remetida nas obras de J. Carlos. É necessário problematizar a representação do artista sobre o indivíduo negro sempre com os mesmos traços, predominantemente com atributos animais e evitando constantemente a riqueza de detalhes (os quais são claramente empenhados no desenvolvimento de caricaturas da personagem branca), o que contribui para a sua desumanização. Este tipo de abordagem é responsável por retirar a individualidade da representação daquele sujeito como ser humano, visto que cada pessoa apresenta feições, personalidade, hábitos e culturas particulares, mesmo que compartilhem de características comuns, como a concentração demasiada de melanina em seu DNA.

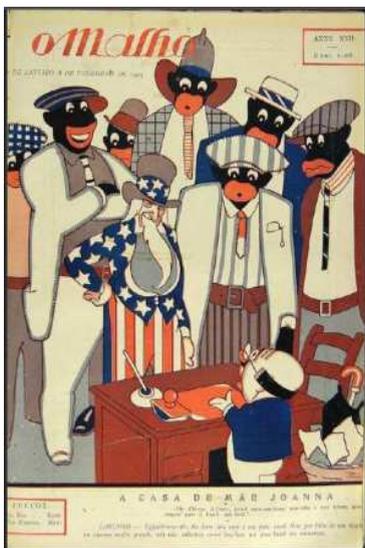


Figura 20 - Exemplificação de ilustração racista feita por J.Carlos na capa da revista *O Malho*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, *O Malho*, 08.12.1923.

Figura 21 - Ilustração animalizada de um personagem negro em comparativo com a riqueza de detalhes nas características dos personagens brancos. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, *Careta*, 10.12.1910.

Rafael Cardoso em seu texto para o catálogo *J. Carlos Originais* (2009) traz como prova a percepção da ilustração racista de J. Carlos, os personagens Giby e Lamparina - personagens com características simplificadas, os músicos de Jazz com feições reduzidas às máscaras esquemáticas (manchas pretas, lábios vermelhos,

olhos arregalados e na maior parte são desprovidos de cabelo, nariz e outros traços que os humanizam), o pobre favelado como personificação da malandragem, do marginal na iminência da infração. O historiador da arte aposta como justificativa para tal infelicidade a influência do cinema hollywoodiano, que era a fonte mais provável de muitos dos estereótipos introduzidos por J. Carlos. Além do racismo, era possível perceber a linha se entortando cada vez mais através do machismo, xenofobia, entre outros estereótipos negativos que não ganharão maior destaque devido ao recorte e extensão da pesquisa.

Faz-se necessária a responsabilização do artista em relação a sua produção racista na criação de suas obras e pela proliferação de um racismo sistêmico sendo um indivíduo com elevado poder de propagação de opinião. Contudo, é irreal não ser racista quando o indivíduo é criado numa sociedade estruturalmente racista, sobretudo na década de 20 e 30, períodos mais complicados quanto à temática da democracia racial e a Constituição brasileira. Como exemplo, temos a criação da Frente Negra Brasileira de 1931 - que lutava por direitos básicos igualitários ao acesso à educação, saúde e moradia, entre outras imensuráveis causas antirracistas - que fora extinguida em 1937 com a ditadura do Estado Novo. Deste modo, percebe-se que o racismo estrutural sempre esteve presente e continua a se fazer, sobretudo, se forma velada.

Finalmente, justifica-se a existência desse subcapítulo com o lema da adoção de práticas antirracistas, para além do repúdio moral. É uma representação de uma pequena parcela, porém simbólica, da prática ativa contra o racismo. No âmbito cultural, esta prática não deve ficar restrita apenas aos pesquisadores, escritores e historiadores. É necessário a mobilização das instituições culturais detentoras de acervos, para além, detentoras de conhecimento e influência social para tal manifesto.

Museus não são feitos só de paredes. Seus objetos são investidos de um discurso encenado por certos atores. Suas vitrines são o resultado de escolhas de outros. Aquilo que materializam é produto de um processo complexo e politicamente determinado que intitulamos teoricamente de *musealização*. Musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus. Mas, como dispositivos, em sua maioria, criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, não deixou escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que produzem valor, museus são o

resultado de negociações do próprio consenso sobre o valor, reproduzindo materialmente as hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação. (BRULON, 2020)

No entanto, não se trata de fazer uma pequena sala expositiva com algumas obras de artistas negros, indígenas ou outro grupo marginalizado. Fala-se de descolonizar seus acervos e, sobretudo, as políticas internas. É necessário dar lugar de fala para quem teve sua voz e seus objetos tomados por seus colonizadores. É necessário trazer estes indivíduos racializados para discorrer sobre suas próprias produções e bens culturais. Deve-se acabar com o pensamento colonialista que sustenta a ideia de quem é possuidor de recursos, conseqüentemente tem a soberania e a razão. Faz-se urgente a necessidade de ressignificar aquele cocar indígena dentro de uma vitrine, trazendo questões que não eram anteriormente abordadas, como por exemplo, qual a sua relevância histórica para a sua população originária. Mais além, ouvir dos próprios povos originários a narrativa desta história. Não é nada além de devolver a função social primária destes bens que foram descontextualizados. Afinal, racistas e anti racistas usufruem do mesmo discurso sobre o respeito às diferenças culturais e a construção multiculturalista, porém, enquanto um busca o reconhecimento, legitimação e respeito para a construção de uma narrativa positiva, o outro quer utilizar o respeito a essas diferenças para se manter afastado, evitando o contato e a mistura.

A partir disso, uma missão fundamental é receber primariamente as vozes que foram marginalizadas na versão da história contada através dos aparatos oficiais de exibição. Meu trabalho é movido pelo desejo anticolonial: *Fogo nas fábricas da branquitude!* Como distorcer o significado degradado do *slogan* “descolonizar o museu” com as ferramentas que eu tenho? Precisamos de ideias que encorajem a destruição da hidra capitalista do sistema artístico. Vamos desmistificar e subverter suas dimensões de valor e legitimação até que ela se desintegre no nosso inconsciente, até que ela perca a força e não possa mais centralizar o apagamento e a acumulação perpétuos. (RIOS, 2020)

3.3 Características da Coleção

A coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha, também referida como coleção J. Carlos, detida pelo Instituto Moreira Salles é atualmente constituída por um total de 1182 documentos/obras.

O acesso a esses bens culturais para o público já era disponibilizado pela instituição desde sua incorporação, fosse por meio de visitação com marcação prévia ou quando parte do acervo participava de alguma exposição ou projeto. Havia também a possibilidade de visualização de algumas informações sobre as obras por meio do site institucional. Contudo, foi realizada uma força tarefa pela equipe da Iconografia para que maior parte das informações levantadas no processo de digitalização, catalogação e conservação ficassem disponíveis a quem pudesse interessar, em sua plataforma online de pesquisa de dados. O esforço se deu por conta de um grande acontecimento: a entrada do acervo em domínio público. Desde o dia 4 de outubro de 2021, ano subsequente aos 70 anos da morte de J. Carlos, foram implementados na base de dados *online* do IMS, a digitalização e a catalogação de todo o acervo, contendo informações como, autor, título, data, resumo, tipo documental, técnica e dimensão do suporte.

A coleção está organizada em um arranjo dividido em três segmentos: arquivo pessoal, que contém 67 itens; obra gráfica com 956 itens, e, por fim, 159 periódicos. A seção “Arquivo Pessoal” reúne documentos relativos à vida particular do artista, como por exemplo, nota referente à matrícula escolar, o certificado de identidade profissional, e por objetos que pertenceram ao mesmo, como, pintura à óleo, um retrato do próprio ilustrado, entre outros itens. Já a parcela denominada “Obra Gráfica” é composta por desenhos e pinturas executados pelo ilustrador ao longo de sua carreira profissional e por produção particular. Por último, temos a parte que corresponde aos “Periódicos”, que abrange os encadernados que reúnem em seu conteúdo as publicações nas quais o trabalho do artista participou; há também as capas, recortes e fragmentos soltos de algumas revistas e também as edições avulsas. É importante ressaltar que esta última seção é uma relevante reunião de publicações com atuação direta de J. Carlos, configurando-se assim, um reduto memorável de sua produção como profissional da imprensa ilustrada brasileira.

Como o presente trabalho conversa sobre a relevância do reconhecimento da tipologia do acervo para a sua conservação, uma das etapas realizadas foi conhecer a fundo, os itens que compõem esta coleção. Para isso, é necessário ponderar os valores intrínsecos e extrínsecos aos bens culturais, isto é, além de abranger as questões físicas e estéticas, é importante avaliar a função social, os valores

históricos dos documentos/obras que passarão pelo processo de Conservação. Logo, foi realizado um levantamento a respeito dos seus itens.

O “Arquivo Pessoal” é composto por:



Figura 22 - Documento de Identificação Profissional do Ministério do Trabalho de J.Carlos. Exemplo de documento que compõe a seção arquivo pessoal da coleção. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

- 12 Álbuns de recortes de jornais e afins
- 13 Desenhos, sendo 12 deles retratando a figura de J. Carlos (sem autores identificados, apenas com algumas atribuições) e 1 desenho do Zé Carioca. Os elementos que compõem predominantemente suas técnicas são nanquim, guache e grafite, exceto a ilustração do papagaio que aparenta ser uma fotocópia.
- 2 Impressões (rotogravuras) sobre papel
- 21 Serigrafias, sendo a maioria a cores.
- 3 Livretos contendo roteiro de cenas da peça de teatro musical “Pontas de Cigarros”, escrito por J. Carlos. As técnicas presentes são Capas com manuscritos em apenas guache ou guache e nanquim sobre papel. Já as folhas, apresentam manuscrito em caneta esferográfica e tinta metaloácida.

- Bilhete manuscrito escrito por Carlos Drummond de Andrade dedicado a Luiz Carlos de Britto e Cunha e Maria José de Britto e Cunha. O item foi impresso em papel, com manuscritos em caneta esferográfica azul e vermelha.
- Carta convite em papel timbrado da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.) remetida por Herbert Moses à José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos) convidando-o à “Assembléa Geral Ordinaria” de 25 de abril de 1941 e às eleições de 26 de abril de 1941. Impressão e datilografia sobre papel.
- Cartilha da Nestlé intitulada “Scenas da Vida Carioca”, escrita por Marques Rebello e ilustrada por José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos). Impressão gráfica [rotogravura].
- Catálogo de exposição - Catálogo da Exposição Retrospectiva de J. Carlos no Salão Assírio do Teatro Municipal, em Novembro de 1950. Encadernação.
- Certificado de identificação de José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos) no Serviço de Identificação Nacional na qualidade de jornalista profissional. Impressão gráfica e datilográfica, colagem de fotografia [gelatina e prata] e selos com manuscrito à caneta hidrossolúvel sobre papel.
- Conjunto de 12 negativos relativos a arquivos do Colégio de São Bento, no Rio de Janeiro. Reunidos em uma encadernação.
- Conjunto de 12 reproduções fotográficas relativas a arquivos do Colégio de São Bento, no Rio de Janeiro. Reunidos em encadernação.
- Contrato de cessão de direitos autorais para a gravadora Victor Talking Machine Co. of Brazil referente às composições “Na Estrada da Vida” e “O

Papagaio de Papel”, de José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos) e Sylvio Salema. Impressão gráfica e datilográfica com manuscrito em tinta metaloácida.

- Convite para a exposição "Humor em Gravuras", de 29/04/1990 a 11/05/1990. Local: Hipershopping ABC, Petrópolis (RJ). Curadoria: Jorge de Salles. Impressão offset sobre papel.
- Fotografia de J. Carlos em sua mesa exercendo seu ofício. Gelatina e prata sobre papel.
- Livro, o qual seu conteúdo corresponde à: Introdução biográfica datilo escrita de J. Carlos, escrita por Herman Lima; Depoimentos diversos datiloscritos sobre J. Carlos; Biografia cronológica de J. Carlos; Currículo póstumo cronológico de J. Carlos. Encadernação.
- Nota datilo escrita do Arquivo do Mosteiro de São Bento indicando a data de matrícula de José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos), as informações correspondentes à sua data de nascimento, o nome de sua mãe e as disciplinas cursadas.
- Pasta que contém 33 folhas avulsas que são recortes de xérox de periódicos e xérox de fotografias relacionadas a J. Carlos.
- Periódico que corresponde à fotocópia da revista “Minha Babá”. Encadernado com espiral.
- Pintura óleo sobre tela, sem moldura, de autoria de Helios Seelinger.
- Requerimento de José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos) ao Instituto Félix Pacheco para obtenção de folha corrida que faria prova junto ao serviço de identificação profissional do Ministério do Trabalho, Indústria & Comércio. Impressão gráfica com manuscrito em caneta esferográfica.

As obras que compõem a divisão da “Obra Gráfica”, correspondem a 954 desenhos, nas quais as técnicas são majoritariamente compostas por grafite, nanquim e guache. Comumente, o grafite entra no esboço do desenho, sobreposto pelo nanquim e o acabamento com tinta guache. A tinta guache branca foi utilizada frequentemente para fazer correções e ajustes, além da atribuição de detalhes nas ilustrações.

É característico dos desenhos de letras capitulares ou representação de alguns personagens que suas dimensões de suporte sejam menores e sem padronização em seus formatos. A técnica aplicada a essas ilustrações, em geral, é grafite, nanquim e guache (sobretudo, o branco e o vermelho).



Figura 23 - Exemplicação de ilustração de letras capitulares. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Já as ilustrações das histórias dos quadrinhos do Carrapicho e seu Filho Jujuba, apresentam uma temática mais colorida, usufruindo dos guaches coloridos em tons de azul, verde, vermelho e amarelo, juntamente do nanquim para dar o acabamento do traço e a tinta metaloácida para compor os títulos e anotações. É comum que apresentem a forma retangular e a imagem em disposição horizontal em seu suporte.

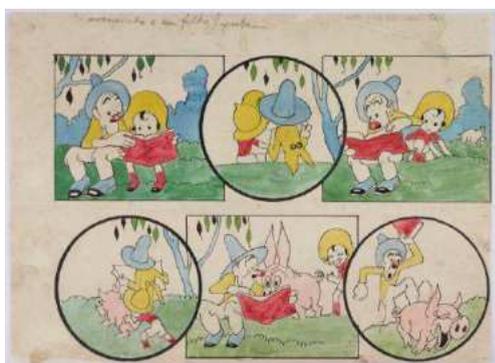


Figura 24 - Ilustração de Carrapicho e seu filho Jujuba. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Outro grupo com características comuns são as ilustrações da *Careta*, são as que apresentam as maiores dimensões dentre os desenhos, além de terem dimensões e formatos semelhantes. São retangulares e as imagens costumam ficar dispostas verticalmente. Também utilizando nanquim e tons coloridos de guache, sobretudo, os vermelhos e amarelos, mas também é possível identificar o uso do verde e do azul.

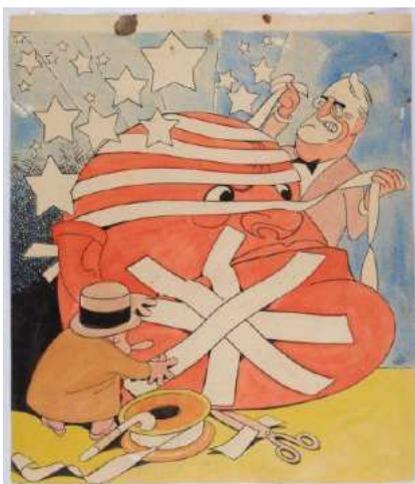


Figura 25 - Ilustração elaborada e publicada posteriormente na revista *Careta*. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. *Careta*, 21.08.1943.

Apesar da diversidade de composições na obra gráfica de J. Carlos, o seu traço permanece muito característico. Logo, observando todas as obras da coleção pode-se perceber que houve uma evolução em termos de execução técnica, contudo, a personalidade expressa nos desenhos é singular.

Para finalizar este grupo, há duas pinturas a óleo sobre aglomerado de madeira emolduradas. Ambas retratam paisagens bucólicas, divergindo da abordagem dos desenhos que expressavam muito a correria do cotidiano carioca.



Figura 26 - Pintura a óleo atribuída a J. Carlos. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles, 1919.

Por fim, temos o arranjo dos “Periódicos”, que foi subdivido em “Álbuns de Periódicos”, que correspondem à sequência de revistas que foram unidas e encadernadas, reunindo os trabalhos do artista em uma redação específica. Estes somam aproximadamente 90 itens, sendo:

- 1 volume “O Filhote” (1910)
- 1 volume da “Fon Fon” (1907 -1908)
- 3 volumes “O Tico Tico” (1921 - 1928)
- 3 volumes da “A Avenida” (1903 - 1905)¹⁰
- 3 volumes da “Ilustração Brasileira” (1922 - 1929)
- 18 volumes da “Para Todos” (1925 - 1931)
- 61 volumes da “Careta” (1908 - 1950)



Figura 27 - Foto de alguns encadernados. Fonte: Compilação do autor, 2019.

Há também as “Capas, recortes e fragmentos” que chegam ao total de 14 itens, sendo: 12 capas e 2 ilustrações de página dupla de veículos como: *Fonfon*, *O Malho*, *Para Todos*, *O Tico-Tico*, *Almanach do O Tico-Tico*, *O Cruzeiro* e *Ilustração brasileira*.

Para finalizar, há 55 itens que correspondem a seção de “Edições Avulsas”, isto é, publicações que não foram reunidas em um volume encadernado e ficaram independentes. As referidas são:

- 1 edição da “Leitura Para Todos” (04/1924)

¹⁰ Essas datas correspondem ao período aproximado das publicações que foram reunidas no processo de encadernação. Há volume de encadernado que reúne em seu conteúdo mais de um ou dois anos de periódicos da mesma redação. Deste modo, foi disposto o período de abrangência em que podem ser encontradas as revistas dessas encadernações.

- 1 edição da “O Tico Tico” (28/06/1921)
- 1 edição da “Para Todos” (27/04/1929)
- 2 edições da “Almanach do Tico Tico” (1931 e 1937)
- 2 edições da “Rio Ilustrado” (1938 e a outra sem data atribuída)
- 3 edições da “O Cruzeiro” (04/1934 - 07/1935)
- 3 edições da “Revista da Semana” (02/1922 - 12/1939)
- 5 edições da “O Malho” (09/1921 - 04/1927)
- 7 edições da “FonFon” (09/1910 - 04/1957)
- 9 edições da “Ilustração Brasileira” (09/1922 - 11/1950)
- 10 edições da “Tagarela” (03/1903 - 05/1903)
- 11 edições da “Careta” (07/2013 - 11/1960)

Em vista deste levantamento, pode-se ter ideia das tipologias de materiais que constituem a coleção J. Carlos, perpassando pelas diversidades de suportes, técnicas aplicadas, períodos abrangentes e finalidades de tais objetos, além de entender o porquê da organização encontrada no acervo.



Figura 28 - Exemplar de periódico sem encadernação. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles. Careta, 01/10/1949.

3.4. O Estado de Conservação da Coleção

Uma vez apresentado o acervo, e assim, descritas as características do seus documentos/obras, a etapa subsequente será apresentar o seu estado de conservação.

Comumente, a avaliação do estado de conservação de um arquivo ou coleção é obtido através de um conjunto de ações que corroboram para a elaboração de um documento de Diagnóstico do Estado de Conservação, cujo pode ser preenchido de forma a avaliar o aspecto geral da coleção ou uma avaliação mais aprofundada, considerando item por item. A metodologia aplicada para desenvolvê-lo pode variar de acordo com as características do acervo a ser analisado (quantidade de itens, tipologia dos suportes, condições de manuseio dos objetos, etc.) e dos recursos disponíveis no local que será realizado o trabalho (número de profissionais, ferramentas de trabalho, tipo de processamento realizado, etc).

Através deste diagnóstico é possível obter um maior conhecimento dos materiais constituintes, além de possibilitar a percepção dos graus de degradação intrínsecos e extrínsecos à coleção. Consequentemente à coleta de todos esses dados, é possível elaborar uma proposta de tratamento considerando todos os agentes de deterioração aos quais os bens diagnosticados estão expostos.

No presente trabalho não será possível analisar um documento de diagnóstico geral do estado de conservação consolidado pela instituição, pois a coleção abordada ainda está passando pelas etapas de processamento interno. Desde modo, a avaliação a ser apresentada foi obtida através da análise de amostras dos três principais tipos de materiais que abrangem a coleção: desenhos sobre o papel, os encadernados (que englobam periódicos, álbuns e cadernos espiralados) e, por fim, documentos pessoais do artista. Para além da amostragem, foi feita a leitura de algumas fichas de estado de conservação dos itens que já passaram por esta etapa de processamento, desenvolvida pela equipe de conservação. E também foram estudados alguns dos *Conditions Reports* relativos à uma parcela desses itens que participaram de exposições. Ainda ao fato de que a autora trabalhou durante os últimos anos em contato direto com a referida coleção, logo, este conhecimento também será aliado neste processo avaliativo.

É importante estabelecer que a avaliação do estado de conservação depende, sobretudo, de uma observação direta sobre os objetos. Logo, este procedimento está diretamente sujeito às condições de percepção do profissional das propriedades organolépticas dos materiais, que podem sofrer influência direta

do ambiente e também podem ser amparados por meio de uso de ferramentas (boa fonte de iluminação, uso de lupa, conta-fios, mesa de luz, etc).

Ademais, há outros fatores que justificam as condições do Estado de conservação dos bens culturais, como, a idade de produção das obras, formas de manuseio e guarda, intervenções de conservação e restauro e condições climáticas. No “Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico” (2017) são apresentadas as fontes mais comuns dos agentes de deterioração, que são: forças físicas (manuseio, armazenamento, montagem, transporte inadequado, ações da natureza); criminosos (ladrões e vândalos); o fogo (incêndios, fontes de calor); a água (chuvas, enchentes, infiltrações etc); as pragas (ratos, insetos, microorganismos, etc); os poluentes; luz e radiação ultravioleta; temperatura inadequada; umidade relativa inadequada e dissociação. Cada um desses agentes causa alterações e danos frequentemente identificados em instituições detentoras de bens culturais, sejam estes museus, arquivos ou bens integrados.

No que se refere ao grupo de desenhos que compõem a obra gráfica do artista e os seus documentos pessoais, os danos e alterações mais recorrentes ao longo da análise para preenchimento das fichas de diagnóstico do estado de preservação são:

- Alterações estruturais no suporte, como, por exemplo, abaulamento e ondulações, cujo são comumente originados por mau acondicionamento ou provocados por uma exposição prolongada à flutuações de temperatura e umidade relativa;
- Bordas e cantos batidos e vincos, geralmente ocasionados por mau manuseio e guarda incorreta.
- Alterações cromáticas, como o amarelecimento, que, neste caso, são oriundas das reações fotoquímicas intrínsecas ao papel; além do fator de indevidas exposições prolongadas à luz, que desencadeia o processo de fotoxidação.

- *Foxing*, também desenvolvidos pelas condições físico químicas relativas à produção do próprio papel, podendo ser acelerado por condições climáticas inapropriadas ao tipo de materialidade do objeto.
- Manchas de adesivo, marcas variadas de carimbo a tinta, inscrições e perfurações mecânicas são recorrentes nesta parte da coleção, e são causadas por intervenções que foram realizadas antes da sua chegada à instituição. Essas alterações podem ser feitas com o intuito de realizar registros de autenticação de propriedade (carimbo e assinaturas).

Já em relação aos encadernados (periódicos e álbuns) os danos e alterações majoritariamente identificados foram:

- Abaulamento é normalmente causado por acondicionamento indevido ou por alterações dos parâmetros climáticos;
- Abrasões, cantos e bordas batidos, vincos, depressões, rasgos e sujidades, que, como supracitados, são causados por manuseio e ou guarda inadequados.
- Acidificação do suporte, alterações cromáticas, foxing são fatores intrínsecos à materialidade, além de ser corroborado pelas condições climáticas indevidas.
- Áreas de perda de suporte e ou superfície pictóricas, partes da obra em processo de desprendimento ou já soltas, resíduo de adesivo, bolha no revestimento da encadernação, refilamento inadequado e transferência de suporte - ocorre normalmente na região da lombada quando há excesso de adesivo utilizado no processo de encadernação, o que faz com que uma parte da folha se cole a outra e posteriormente se desprenda, transferindo para a página seguinte - e ou transferência de mídia - dano ocasionado devido à qualidade do pigmento utilizado na impressão e ou por causa de incompatibilidade entre a execução e aplicabilidade da técnica de impressão sobre o suporte, assim, o pigmento se desprende do suporte original e transfere para a página seguinte que está em contato

direto - são ocasionados, sobretudo, por possíveis irregularidades no processo de produção do item ou aplicabilidade de materiais de baixa qualidade para a sua confecção; os fatores ambientais também podem colaborar para o desenvolvimento ou intensificação dos mesmos.

No referido arquivo pessoal de J. Carlos também há outras avarias que podem ser identificadas em menor constância, mas que são relevantes e impactantes para a estrutura do documento/obra, como por exemplo, perfurações mecânicas (causadas por grampeadores ou tachas e alfinetes), vestígios de ataque macro e microbiológico (perfurações de insetos e roedores, manchas provocadas por fungos e líquens) e manchas de molhamento (normalmente acidentais, devido à infiltrações no local de guarda, inundações ou derramamento de líquidos).

Logo do IMS (Instituto Moreira Salles) e o título 'FICHA DE DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO'.

1. DADOS DE DOCUMENTAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO DE BIBLIOTECA: _____ DATA: _____
 CÍRCULO DE CATALOGAÇÃO ORIENTADA: _____ NÚMERO DE MARCAÇÃO: _____
 AÇÃO: I GABO: _____ NÚMERO DO SUPORTE: _____
 TÍTULO: _____ OUTRO IDENTIFICADOR: _____
 TÉCNICA: _____

2. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

EXCERTE: _____ EST. G: _____ RESQUÍ: _____ NOM: _____

3. TRATAMENTO E ACONDICIONAMENTO PROPOSTO

... RECONDIÇÃO SUPERFICIAL: _____ ... ACONDICIONAMENTO ESPECÍFICO: _____
 ... ESTABILIZAÇÃO DO SUPORTE: _____ ... DETALHAR: _____
 ... REPARAÇÃO DE DANOS ESPECÍFICOS: _____ ... OUTRO ESPECÍFICO: _____

4. TRATAMENTO E ACONDICIONAMENTO REALIZADO

4.1 ANÁLISE

... TIPO DE SUPORTE: _____ ... CONDIÇÃO: _____
 ... MATERIAL: _____ ... DATA: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____

4.2 ESTABILIZAÇÃO

... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____

4.3 REPARAÇÃO

... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____

4.4 ACONDICIONAMENTO

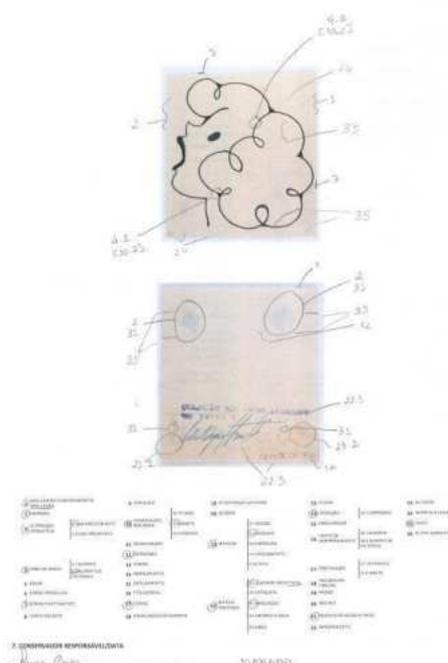
... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____
 ... DATA: _____ ... LOCAL: _____

5. OBSERVAÇÕES

... OBSERVAÇÕES: _____

6. DIAGNÓSTICO

... DIAGNÓSTICO: _____



Figuras 29 e 30: Modelo da ficha de diagnóstico do estado de conservação. Vide Anexo 1. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Deste modo, como uma avaliação geral, considera-se um estado regular de conservação da coleção num todo, baseando-se nos danos e alterações que são frequentes, mas que não comprometem a estabilidade dos suportes e não conferem

grandes impactos negativos sobre as condições estéticas dos itens, logo, não há implicações para a fruição desses objetos.

Por fim, é importante ressaltar que para esta avaliação foram considerados apenas os agentes de deterioração relacionados à vida e função social desses bens antes de serem incorporados ao acervo do IMS, mas não significa que os objetos não sofram mais qualquer tipo de degradação. Contudo, por se tratar de uma empresa constituída por profissionais capacitados e espaços com mobiliários apropriados com controle regular dos parâmetros climáticos, há também políticas internas que contribuem para que os riscos para que esses danos ocorram sejam fortemente reduzidos.

(...) se compreendermos que o estado de conservação de um bem cultural é o resultado cumulativo das condições às quais ele foi submetido ao longo do tempo, é importante deixar claro que, em curto-médio prazo, o estado geral de conservação do conjunto artístico pode sofrer alterações significativas (RÖPKE, 2018).

Logo, manter uma rotina de ações de Conservação Preventiva se faz imprescindível para a salvaguarda dos bens culturais.

3.5 Processo de transferência do acervo do local de guarda original para o IMS

Após a compreensão dos processos de aquisição de acervos, agora, o foco será a chegada do acervo J. Carlos ao setor da Iconografia. Para o levantamento de tais informações, recorreu-se a alguns documentos digitais institucionais e aos trechos das entrevistas realizadas com as funcionárias do setor – Ellen Ferrando, Jovita Santos e Julia Kovensky.

Um pouco antes de 2013, antes mesmo da chegada da coleção Millôr Fernandes, a família iniciou o contato com o IMS trazendo a proposta de venda de parte das obras que pertenciam ao filho do artista J. Carlos, o senhor Eduardo Augusto de Brito e Cunha que ainda se encontrava vivo neste período.

Inicialmente, a intenção era introduzi-lo ao acervo da Literatura, porém, mesmo com todo o entusiasmo devido à sua importância para a história da imprensa

ilustrada brasileira, foi negada a compra por não se encaixar no perfil de atuação do setor. Mesmo assim, o Instituto ofereceu auxílio à família, contratando um arquivista para realizar um inventário, com o intuito de facilitar qualquer tramitação futura para com a coleção. Encerrou-se neste momento o primeiro contato.

O segundo momento de conversa se deu em 2014, a partir do falecimento do senhor Eduardo. Seus filhos não apresentavam mais a mesma vontade de vender a coleção, desejavam fazer algo diferente, o comodato. Naquele momento, tudo estaria mais propício para a aquisição, pois um trabalho com revistas ilustradas e artes gráficas já tinha sido iniciado com a coleção Millôr Fernandes no setor da Iconografia, alinhando-se assim o interesse de ambos os lados.

Em fevereiro de 2015, iniciou-se formalmente os trâmites para o recebimento das obras. Em relação à parte burocrática do comodato, ficou acordado em contrato que a família ficaria responsável pelo gerenciamento dos direitos autorais. Logo, quando a organização recebia qualquer solicitação de uso de dados dos documentos/obras, era diretamente enviada para a família resolver. Já as atribuições do Instituto se resumem sobretudo a gerenciar os direitos patrimoniais e a conservação, a difusão e a pesquisa. É responsável pela conservação física das obras e por todo o trabalho de expansão que envolve o atendimento ao pesquisador e aos projetos de pesquisa que tange a coleção. Segundo Julia Kovensky (2020), “no fundo a gente tem um contrato que prevê uma série de usos e dá um pouco das regras e normas gerais da relação, mas a gente tem uma relação muito próxima e direta que ajuda muito. Ajuda muito porque evita muitos mal entendidos.”

Em meio a essas formalizações, aconteceram conversas entre a equipe iconográfica e a família, além de visitas técnicas para compreender melhor o que seria direcionado para os cuidados institucionais, o que constituía aquela coleção, qual o histórico desses bens, entre tantas outras informações cruciais.

Iniciando as atividades práticas para com a nova coleção, teve a realização da coleta dos documentos/obras. Este processo deu-se em Petrópolis, na casa de Maria Helena, a filha do colecionador, o senhor Eduardo, e neta de J. Carlos. Segundo relato de Jovita Santos, ao chegarem no local a proprietária retirou os

materiais do cômodo em que estavam guardados (espécie de sótão) e os levou para a sala onde a equipe estava preparada para iniciar a conferência.

Então, muitas coisas ficavam tipo em um sótão da casa dela, onde a gente ia fazendo a conferência dos quadros. As revistas meio que estavam na sala e às vezes ela ia tirando alguns pacotes de desenhos para a gente e isso também a gente ia conferindo na sala. Era uma coisa assim realmente muito, muito, muito caseira mesmo. Enfim, que era na casa dela. (SANTOS, Jovita. 2020)

No ponto de vista da conservação, durante o processo de coleta o reconhecimento do local original de guarda dos bens culturais é importante, pois analisando-o são extraídas as informações das condições de temperatura e umidade, exposição de iluminação e graus de radiações, a forma que os materiais estavam acondicionados até o determinado momento. Pode-se identificar possíveis agentes de degradação biológica e também outras fontes de deterioração. Todas essas informações atribuem muitas características às condições de conservação dos bens, refletindo-se em danos em seus suportes.

Outra questão importante para a conservação que coincide com o viés arquivístico é o arranjo original. Neste contexto da coleção J. Carlos, por se tratar de um número significativo de itens que a constitui, é relevante considerar a sua organização original, sobretudo das ilustrações, pois demonstra muito da organização do autor em seu processo laboral e suas intenções quanto à correlação das obras entre si.

Atualmente, a coleção J. Carlos salvaguardada pelo Instituto Moreira Salles corresponde a um total de 956 itens designados como obras gráficas, 159 volumes de periódicos encadernados e 67 itens atribuídos como arquivo pessoal.

Com o deslocamento dessas obras do local original onde o artista as guardava, para a casa de seu filho, e subsequente à casa de sua neta, o contexto original foi intensamente afetado. Contudo, o levantamento e a análise dessas informações permitem a realização de um trabalho de conservação mais efetivo para com esses bens. Exemplo disso foi a prática adotada pela equipe, que com o auxílio do inventário preliminar mencionado anteriormente realizado por Mário Vezzú, deram início ao processo de conferência de cada item que seria encaminhado à instituição.

Com o auxílio da equipe da Millenium¹¹, as obras num primeiro momento foram acondicionadas em pacotes com pequenos volumes feitos com papel glassine e seda, e alocados posteriormente em caixas de *softpack*. Em seguida, as caixas eram numeradas e levadas ao caminhão, tendo como destino a sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro.



Figuras 31, 32, 33 e 34 - Detalhes da embalagem feita para transporte das obras. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

3.6 Processamento do acervo realizado pelo IMS

A partir do momento em que o conjunto de obras chega ao IMS Rio, deu-se início ao que é chamado institucionalmente de processamento interno do acervo. Contudo, antes de iniciar a descrição das fases deste trabalho é importante ressaltar alguns fatores que impactam na rotina do setor responsável por seu desenvolvimento.

Ao longo desses anos, algumas das etapas sofreram alterações ou foram interrompidas, pois o núcleo da Iconografia e até mesmo a Instituição, ainda estavam se consolidando estruturalmente em relação aos seus princípios de colecionismo. Logo, com o passar do tempo, as atividades desenvolvidas foram

¹¹ Millenium – Refere-se a Millenium Transportes e Logística, empresa prestadora de serviço para o IMS na ocasião, que presta serviços de mudanças, desmontagem e remontagem de estações de trabalhos, guarda e armazenagem de móveis e equipamentos, coletas e entregas, além de transporte qualificado de obras de arte. Informações disponíveis em: <https://milleniumtransportes.com.br/sobre-nos.html>. Acessado em 18 jun 2021.

sendo modificadas e melhoradas. Durante este período, a coleção passou pelas mãos de diferentes funcionários, e assim, passou a ter resultados variados. Entretanto, no decorrer do tempo, os profissionais buscaram se especializar, os recursos foram melhorando e o conhecimento das áreas de estudo de preservação do patrimônio também foram ganhando um maior espaço para as discussões.

Outra questão influente é que o Instituto Moreira Salles tem uma grade de atividades que não se restringe apenas ao processamento interno das suas coleções. Há também outras ações que são realizadas concomitantemente, como as montagens de exposições, lançamento de projetos e parcerias com outras instituições, catálogos e publicações, com os quais devem ser conciliados.

As conversas para as tratativas entre a empresa e a família proprietária iniciaram-se em 2014, e os tratamentos estão se desenvolvendo até os dias atuais. Deste modo, fala-se sobre, pelo menos, nove anos de evolução das práticas de preservação da referida coleção.

Esclarecidas as questões supracitadas, podemos dar início à descrição do processamento. A primeira etapa do trabalho foi a organização dos espaços da reserva técnica para receber o acervo. Foram pensados os mobiliários nos quais seriam armazenados, de acordo com as tipologias de materiais constituintes, selecionando assim os deslizantes móveis para os encadernados e as mapotecas para as obras gráficas e documentos pessoais.

Em seguida, fez-se a abertura das caixas de *softpack*, nas quais os itens estavam armazenados para o transporte, e assim, realizou-se a sua conferência. Neste momento foram feitos os registros fotográficos do estado físico dos objetos a fim de documentar as suas entradas na instituição depois de passarem pelo trajeto de transferência. Concomitantemente, também foi iniciado o inventário preliminar institucional, o que tornou possível o controle quantitativo do todo.



Figura 35 - Imagem de como o desenho chegou aderido à janela de passe-partout. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

No caso da coleção J. Carlos, os desenhos compuseram o primeiro grupo de objetos a serem identificados e inventariados, iniciando o processo com as obras que vieram emolduradas. Em seguida, os mesmos passaram por processo de retirada das molduras, descartando os suportes auxiliares (os *passepertout* e os papéis cartões) e depois foram superficialmente higienizados para poderem ser manipulados com o mínimo de segurança para a saúde dos funcionários. Por fim, foram acondicionados nas mapotecas em pastas de papel alcalino de acordo com o tamanho individual de cada item.

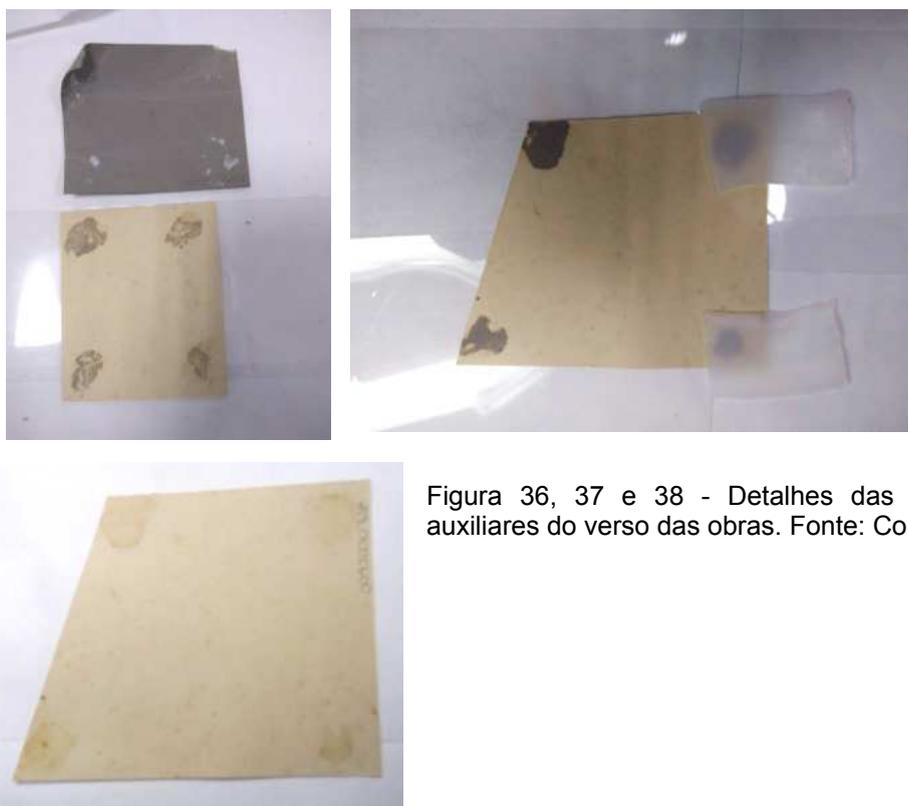


Figura 36, 37 e 38 - Detalhes das remoções dos suportes auxiliares do verso das obras. Fonte: Compilação do autor, 2019.

De forma consecutiva, deu-se início à fase da catalogação, que resume-se ao levantamento de informações sobre aquele documento/obra, como, por exemplo, a autoria, ano de produção, as técnicas utilizadas, históricos de publicação, entre outros dados relevantes sobre a “vida útil” do objeto. Estas notas são apuradas e atribuídas na base de dados da instituição. Neste mesmo processo são definidos os códigos de registros que serão atribuídos a posteriori pelos conservadores nos suportes originais de cada item.

Seguindo o fluxo, o mesmo tratamento foi realizado com os volumes de encadernados. Portanto, após serem feitas as fotos e o inventário, em sequência,

os conservadores realizaram a higienização superficial e marcaram os códigos preliminares de registros. Depois de passarem pela mesma pesquisa de catalogação que os desenhos, as encadernações passaram pelo setor da Conservação, o qual foi responsável por iniciar os diagnósticos do estado de conservação de cada item, porém, não houve a possibilidade de serem concluídos.

Em meio a esses procedimentos, como forma de anunciar a chegada desta coleção ao IMS, foi decidido realizar uma exposição com alguns itens da coleção. A primeira mostra teve a data de abertura em 26 de março de 2017 e findou-se em 19 de novembro do mesmo ano, na sede do Rio de Janeiro. E depois, devido ao sucesso, tempos depois a mesma sofreu uma itinerância e reabriu na inauguração da nova sede em São Paulo, o IMS Paulista, acontecendo de 17 de setembro de 2019 a 26 de janeiro de 2020.



Figuras 39, 40 e 41 - Fotos da exposição “J.Carlos Originais”, na sede IMS Rio em 2017. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Sendo assim, estas atividades de processamento interno foram pausadas, para darem início aos preparativos das montagens de exposição, que contam com o trabalho de curadoria das obras (selecionando o número de obras que irão participar da exposição, pensando os temas abordados, as cronologias, etc), as intervenções de conservação (higienização e intervenções curativas), os processos de digitalização das obras para criar os materiais digitais (como os catálogos, lambe-lambe e fac símiles de obras que não podem ser expostas), as montagens das obras de acordo com a expografia e tipologia do material, os laudos técnicos e a manutenção desses espaços de exibição. No fim de cada exposição, ainda ocorre o processo de desmontagem e devolução das obras para as suas respectivas áreas de guarda.



Figura 42 - Detalhes da montagem das obras na exposição de 2019 na sede do IMS Paulista. Fonte: Compilação do autor, 2020.

Após estas breves pausas, aproveitou-se para rever todo o conjunto de trabalho já realizado e percebeu-se que, como algumas das obras que participaram das exposições passaram por intervenções conservativas mais intensas, com isso, seria válido realizar as mesmas ações com as demais. Logo, o conjunto passou por uma melhor organização dos desenhos nas mapotecas, e assim, foi pensada uma padronização nas formas de guarda, criando-se modelos de pastas folders para os respectivos tamanhos de obras.

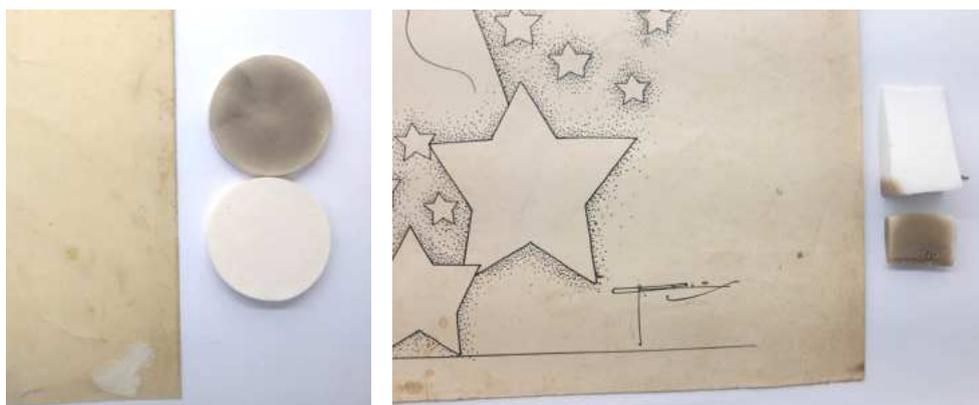
Modelos de acondicionamento para Coleção J. Carlos				
Modelos	Altura	Largura	Nº das abas	Tamanho das Abas
~A5	23	17	2	4
~A4	32	23		
~Ofício	33,5	23,5		
~A3	44	32		
[Mold 1]	50	40	5	5
[Mold 2]	60	48		
[Mold 3]	60	25		
Folders	70	53		

* Para confeccionar os modelos A5, A4, Ofício e A3 foram utilizadas dimensões aproximadas aos valores estabelecidos pela norma ISO, de acordo com os modelos estabelecidos anteriormente.

* Do modelo A5 até o Ofício+2,5 os acondicionamentos são feitos em papel alcalino 180mg²; os modelos restantes são feitos no papel alcalino 240 mg²

Figura 43 - Tabela de modelos de acondicionamentos pensados para a coleção. Fonte: Compilação do autor, 2018.

Outra demanda que se fez necessária foi dar continuidade às ações de higienização mecânica das obras de forma mais aprofundada, como havia sido feito com os itens que foram para exibição. Aproveitou-se esse ensejo dos itens já estarem limpos, para também dar continuidade com o trabalho de registro fotográfico de alta qualidade realizado em parceria com o Núcleo de Digitalização da empresa.



Figuras 44 e 45 - Detalhes do antes e depois das esponjas utilizadas para a higienização das obras. Fonte: Compilação do autor, 2020.

Essas capturas digitais juntamente com o todo o trabalho de conservação e catalogação viabilizaram a extroversão dessas imagens na base de dados online para o público, em forma de comemoração da entrada deste conjunto para domínio público. Segundo a legislação, o domínio público passa a vigorar a partir do primeiro dia do ano subsequente aos 70 anos da morte do artista, cujo foi completado no dia 2 de outubro de 2020.

Um impacto global que refletiu significativamente na continuidade no processamento interno da coleção foi a pandemia do Covid-19, fazendo com que a maior parte das atividades presenciais fossem pausadas, em, aproximadamente, março de 2019 e fossem gradativamente sendo retomadas em 2021.

Em vista disso, a tarefa que retomou o fluxo com o conjunto foi o início do diagnóstico do estado de conservação individual de cada um dos desenhos, o que tem sido realizado paulatinamente até os dias atuais.

Ao finalizar o diagnóstico individual de cada desenho, pretende-se dar continuidade com o mesmo processo, porém, desta vez com o arquivo pessoal do artista, pois apenas os itens que participaram de alguma exibição foram privilegiados de receber qualquer tipo de tratamento. Por conseguinte, deve ser retomado o diagnóstico do agrupamento de itens encadernados que foi iniciado e interrompido nos primeiros anos descritos de atividades.

Por fim, reunindo todas as informações adquiridas, será possível ter um panorama do estado geral de conservação de toda a coleção J. Carlos e, assim, atribuir às ações de preservação que sejam efetivamente necessárias e realistas.



Figuras 46, 47 e - Evolução do tratamento da obra. Fonte: Compilação do autor, 2020.

Figura 48 - Obra com tratamento de conservação finalizado. Fonte: J. Carlos / Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha / Instituto Moreira Salles.

Considerações Finais

O trabalho realizado até o presente momento teve como objetivo elucidar toda a dinâmica envolvida no tratamento de conservação da coleção Eduardo Augusto de Brito Cunha (J.Carlos) dentro do Instituto Moreira Salles considerando as reflexões teóricas do âmbito da Preservação de Patrimônio.

Para além disso, almeja-se contribuir com consolidação de informações desta tipologia de tratamento para com acervos de natureza semelhantes. Este tipo de conhecimento deve ser semeado, pois através do compartilhamento de experiências, poderá conduzir profissionais da área da Preservação à reflexões que possam impactar positivamente seu cotidiano laboral, seja implementando ideias primárias que serão adaptadas e desenvolvidas de acordo com as realidades institucionais.

Após a realização desta pesquisa ficou evidente que reconhecer, estudar e criar intimidade com a tipologia de acervo cujo profissional conservador trabalha, auxilia de diferentes formas no planejamento e execução do seu processamento. Permite-se refletir todas as etapas que o acervo a ser tratado percorrerá, desde a maneira correta de coletar o acervo, as ações de conservação curativa e até mesmo a elaboração e prática de medidas de conservação preventiva.

Sendo assim, pode-se afirmar que as resoluções adotadas foram positivas, pois alinhou as duas resoluções que deveriam ser atingidas: manter a integridade física e intelectual da coleção e possibilitar que a mesma se perpetue para conhecimentos de gerações futuras, através da condução da reflexão do saber teórico anterior à execução prática.

E por fim, proponho que, para um melhor desenvolvimento das ações de conservação a serem adotadas pelos profissionais conservadores da instituição ao longo do processamento desta coleção e das demais, adote-se a metodologia de diagnósticos em amostragens e condicionamentos integrados para mais de um documento/obra, quando possível. Desta maneira, pode-se ter uma coleta de dados mais ampla em relação ao grande volume de itens e de forma eficaz, sem

comprometer as medidas de preservação adotadas. Deste modo, conciliando as demandas que os tratamentos conservativos exigem com a realidade do fluxo intenso de atividades que acercam a instituição.

Referência Bibliográfica

ABRACOR. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. In: **Boletim Eletrônico da Abracor**, nº1. jun. 2010.

ALENCASTRO, L. **Revista “Para Todos” Um Estudo da Imagem da Mulher nas Ilustrações de J. Carlos**. Curitiba, 79 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens), Universidade Tuiuti, Paraná, 2013.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. 1ª edição. ed. [S. l.]: Editora Jandaíra, 2019. 256 p.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p. (Publicações Técnicas, 51)

BASQUES, Cristiane. RODRIGUES, Georgete. **A proteção do patrimônio arquivísticos brasileiro: um estudo das ações do Ministério Público Federal**. **Inf. & Soc.:Est.** João Pessoa, v.24, n.3, p. 161-172, set./dez. 2014.

BRANDI, C. *Teoria do Restauro*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia - Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2004.

BRASIL. Decreto nº 8213, de 13 de agosto de 1881. Regula a execução da Lei nº 3029 de 9 de janeiro do corrente ano que reformou a legislação eleitoral. **Coleção das Leis do Império do Brazil**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 854-923. 1881. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/eleitor/glossario/termos/lei-saraiva> Acessado: 30 nov. 2021.

BRULON, BRUNO. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **ANAIS DO MUSEU PAULISTA**, São Paulo, v. 28, ed. 1, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/KXPYHFZfFNqtGd9by39qRcr/?lang=pt>. Acesso em: 19 dez. 2021.

CONWAY, Paul. Archival Preservation practice in a nationwide context. In: **American Arquivial Studies**. Chicago, 6ª ed., 22 cp, set. 2005.

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. **O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX**. 2018. 194 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

GUIA de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico. [S. l.], 2017. Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf. Acesso em: 15 jun. 2021.

HISTÓRIA do Unibanco: 1924-1994. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1994.

LOREDANO, Cássio. O Bonde e a Linha: Um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002. 96 p. ISBN 85-86011.

MALTA, P. **‘No rancho fundo’: com ‘treta’ e muitas regravações, os 90 anos de um grande sucesso.** Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/244345/no-rancho-fundo-com-treta-e-muitas-regravacoes-os-90-anos-de-um-grande-sucesso>> Acessado em: 19 nov 2021

MARINGONI, Gilberto. Perfil - Angelo Agostini. **IPEA**, São Paulo, 31 out 2012. Disponível em: http://desafios.ipea.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2840:catid=28&Itemid=23>. Acesso em: 25 out 2021.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madri, Editorial Síntesis, 2004.

OLIVEIRA, L. MACÊDO, P. SOBRAL, C. Arquivos pessoais e intimidade: da aquisição ao acesso. **Revista do Arquivo**, São Paulo, 2017. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/04/artigo_02.php. Acessado em 03 maio 2023.

PORTAL DA MINEIRAÇÃO. **Nióbio de mineradora será 100% brasileiro.** Disponível em: <https://portaldamineracao.com.br/niobio-de-mineradora-sera-100-brasileiro/>. Acessado em: 16 dez 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. 1ª edição. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 2019. 136 p.

RIOS, Diego. Fogo nas fábricas da branquitude! **MASP Afterall**, [s. l.], p. 1-10, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-d0aNiefxg0DsazftVh6M.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2021.

SILVA, Sérgio Conde de Albite. A preservação da informação. In: **Cadernos do CEOM – Arquivo: pesquisa, acervo e comunicação**. Santa Catarina, nº 22, 18, 2005.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz; ROSADO, Alessandra; FRONER, Yacy-Ara. In: **Tópicos em Conservação Preventiva**. nº 1 ao 10. Minas Gerais, 2008.

TEIXEIRA, A. PESSOA, E. F, FABBRIZIANI. **PLANO MUSEOLÓGICO INSTITUTO MOREIRA SALLES**. Orientador: Prof^ª. Celia Maria Corsino. 2016. 130 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação Lato Sensu MBA em Gestão de Museus) - Programa de Estudos Culturais e Sociais da Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro, 2016.

VIANA, Claudio Muniz. A função arquivística de preservação da informação e suas relações interdisciplinares na ciência da informação. In: **ÁGORA**. Florianópolis , ISSN 0103-3557, v. 24, n. 48, p. 26-43, 2014. 26.

ZUNIGA, Solange. Políticas públicas, vontades políticas e conscientização dos níveis decisórios para preservação. In: **Cadernos CEOM – Arquivo: pesquisa, acervo e comunicação**. nº 22, ano 18.

Vídeos:

José Brito Cunha. **Documentário J. Carlos caricaturista**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rYd91gRwuNY&t=1s> Acessado em: 21/11/2021

Portal Cinemania. **1 - Alô, Alô, Carnaval! (1936)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y46w3NBiKGo> . Acessado em: 19 nov 2021

ANEXO A



Instituto Moreira Salles

RESERVA TÉCNICA DE ICONOGRAFIA DIAGNÓSTICO DE ESTADO DE CONSERVAÇÃO

1. DADOS DO DOCUMENTO/OBRA

COLEÇÃO/ARQUIVO: 009 J. Carlos

CÓDIGO DE CATALOGAÇÃO: 009X00700

AUTORIA: J. Carlos

TÍTULO:

TÉCNICA: nanquismo e quache sobre papel

DATA:

DIMENSÃO DA MÃNCHIA (cm): 7,4 x 6,9

DIMENSÃO DO SUPORTE (cm): 7,0 x 7,3

OUTRAS DIMENSÕES (cm):

2. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

EXCELENTE: BOM REGULAR RUIM

3. TRATAMENTO E ACONDICIONAMENTO PROPOSTOS

HIGIENIZAÇÃO SUPERFICIAL

ESTABILIZAÇÃO DO SUPORTE

ESTABILIZAÇÃO DOS ELEMENTOS SUSTENTADOS

ACONDICIONAMENTO (ESPECIFICAR):

RESTAURO

OUTRO (ESPECIFICAR): limpeza de resíduos de adesivo e papel

4. TRATAMENTO E ACONDICIONAMENTO REALIZADOS

4.1 ANÁLISE

LENTE DE AUMENTO

LUZ RASANTE/REFLETIDA/TRANSMITIDA

LUZ UV

MICROSCÓPIO

OBSERVAÇÃO DIRETA

TESTE DE PH (ESPECIFICAR LOCAL):

TESTE DE SOLUBILIDADE (ESPECIFICAR LOCAL):

OUTRO (ESPECIFICAR):

4.3 ESTABILIZAÇÃO

CONSOLIDAÇÃO

ENKERTO

OBTURAÇÃO

PLANIFICAÇÃO

REFORÇO

REINTEGRAÇÃO

OUTRO (ESPECIFICAR): removal de resíduos de adesivo e papel

4.2 HIGIENIZAÇÃO

QUÍMICA (ESPECIFICAR):

MECÂNICA (ESPECIFICAR): limp. de borracha, esponja e brinde

OUTRO (ESPECIFICAR):

4.4 ACONDICIONAMENTO

CAIXA EM CRUZ/SOLANDER/TELESCÓPICA

ENVELOPE EM CRUZ

FOLDER

INVÓLUCRO DE POLIÉSTER

PASSE-PARTOUT

OUTRO (ESPECIFICAR):

5. OBSERVAÇÕES

Anteriormente foi feita a remoção e o descarte do suporte auxiliar no qual a obra se encontrava.

Foi feita a remoção de papel e adesivo com auxílio de organizador Tegefa G e bisturi. Não foi feita a remoção completa.

6. DIAGNÓSTICO

TIPO DE MONTAGEM: ACRÍLICO VIDRO MOLDURA PASSE PARTOUT OUTRO (ESPECIFICAR):

ENTREVISTA 1

DADOS DO COLABORADOR

Nome completo: Ellen Marianne Röpke Ferrando

Resumo Biográfico: Mestre em Memória e Acervos pelo Programa de Pós-Graduação da Fundação Casa de Rui Barbosa (2018), possui especialização em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural pela Casa de Osvaldo Cruz - Fiocruz (2013), bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009 e 2014, respectivamente). Atua na área de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Profissão atual: Conservadora e Co-fundadora da F&W Conservação de Bens Culturais

Profissões anteriores: Conservadora responsável pela Supervisão da Conservação de Obras sobre Papel no Instituto Moreira Salles

ABREVIATURAS E SIGLAS

EF – Ellen Ferrando

MC – Mayra Cortes

Local da entrevista: Entrevista Online via Google Meet

Dia: 17/08/2020

Hora: 15h

Duração: 1h08min02s

Gravada: Sim (x) não ()

Transcrição: Sim (x) não ()

Entrevistadores: Mayra Cortes

Transcrição da Entrevista

(MC): Primeiro quero te agradecer, por você me conceder essa entrevista. Vai ser muito importante para mim. A metodologia da entrevista vai ser oral, vai ser uma modalidade ser oral, mas vai ser um questionário semiaberto. Então eu já tenho umas perguntas aqui para você, mas se você tiver vontade de fazer algumas observações e se eu também puder fazer algumas, e se surgir algumas perguntas a gente vai acrescentando, tá?

(EF): Tá bom!

(MC): Primeiro eu queria começar com um pouquinho da sua trajetória no Instituto. Como é que você chegou? Quanto tempo? Como é o seu trabalho na Iconografia com Conservação?

(EF): Eu cheguei no IMS em 2015, antes eu trabalhava na Fundação Casa de Rui Barbosa, eu era bolsista no projeto de pesquisa no enfoque dos graduados, na parte profissional. E recebi o convite para fazer parte da Iconografia como conservadora mesmo, para trabalhar com questões de conservação, basicamente conservação preventiva, nos acervos da Iconografia que tem coleções do século XIX e as aquisições que foram começando a entrar do século XX. Lá na Casa de Rui Barbosa o meu trabalho era também... o tema também eram obras de ilustradores ou de escritores que trabalhavam com ilustração, então o tema era um pouco parecido. Também era voltado para trabalho mais dentro de arquivo, dentro de um arquivo-museu. Acabou que essas novas coleções, que foram integrando e começaram a entrar na Iconografia do Instituto Moreira Salles, também tinham uma configuração semelhante. Arquivos de ilustradores, uma mistura do que é arquivo, do que é museu dentro de uma instituição cultural como o IMS.

(MC): Então é bom que você já chegou e já tinha mais ou menos uma ideia de como trabalhar com o acervo.

(EF): É... Na Ruy Barbosa era muito mais um debate teórico, acabou se tornando mais um debate teórico. As questões de conservação não têm como ser puramente técnicas sempre né? Então, às vezes é necessário fazer um levantamento teórico para você tentar entender como aquele material ou qual é a inserção daquele objeto naquele contexto maior e poder pensar em iniciativas de conservação. Então nesse sentido eu já estava familiarizada com isso. No IMS não houve um espaço para uma pesquisa mais teórica, eu já entrei logo pensando no trabalho bem prático mesmo de conservação.

(MC): E como é que foi o seu primeiro contato? Porque o meu projeto de TCC fala sobre a coleção do J. Carlos, e o contexto e reconhecimento da tipologia de acervo dentro da instituição. Como é que foi o seu primeiro contato com o [acervo] J. Carlos? Porque lá dentro do IMS a gente tem a parte do século XIX e depois a parte da imprensa ilustrada, que é como a gente chama. São duas partes bastante divergentes. Então como é que foi o seu primeiro contato ? Quais foram os maiores desafios? As maiores facilidades?

(EF): Na verdade, como eu estava vindo de um contexto de já trabalhar com um material assim, para mim o diferente era o século XIX. Então século XX e o J. Carlos já era realmente uma coisa que eu já tava mais familiarizada, em termos de estrutura, de contexto.

O início do trabalho foi justamente com os encadernados, com os periódicos encadernados. Então eu trabalhei junto com o bolsista que trabalhava lá e a gente começou do básico, foi realmente abrindo as caixas que tinham vindo dos familiares que entregaram o acervo para o IMS. Então foi realmente abrir as caixas, fazer um levantamento dos encadernados que tinham sido entregues ao IMS, fazer um levantamento bem geral do estado de conservação, uma higienização bem preliminar só das capas para as outras equipes poderem manipularem minimamente esse material e ver o que era aquilo. Então esse foi o meu primeiro contato, foi com os periódicos e não necessariamente com os desenhos. O trabalho com as ilustrações, com as obras pictóricas se deu muito em função da exposição e do

catálogo. O trabalho com os desenhos já tinha começado. O Rodrigo que era o bolsista na época, trabalhou um pouco com isso, mas eu realmente comecei com os periódicos para depois passar para as ilustrações.

(MC): Entendi. E quando você chegou, já tinha alguma organização prévia? Ou não, você que já fez esse primeiro trabalho? No caso, o que você falou é que nas ilustrações já tinha sido trabalhada, então já deveria ter alguma organização, mas os periódicos encadernados não né?!

(EF): Não, os periódicos encadernados não. O primeiro trabalho foi de fato fazer uma comparação entre o inventário preliminar que tinha sido feito de algum contratado pela família e aí eu fui batendo e fazendo um inventário mais institucional. Para ver realmente o que tinha vindo, qual era o estado de cada um dos objetos. E em relação aos desenhos, as ilustrações, isso já tinha sido começado, mas o trabalho não estava totalmente organizado. Parte das ilustrações chegaram emolduradas, então do que eu me recordo e a Jovita concorda é que primeiro trabalho com as ilustrações foi esse de desemoldurar, fazer esse levantamento e conferir listas do que estava emoldurado e do que não estava emoldurado. Essa foi até uma denominação prévia, o código prévio que as ilustrações receberam. Então tudo que tinha sido originalmente incorporado com molduras recebeu um código MOLD, MOLD1, MOLD2, MOLD3... E foi sendo acondicionado, sem passar por higienização. Na verdade, o Rodrigo fazia uma higienização lá com o Francisco, se não me engano. Mas acho que não era um trabalho muito... Como eu posso dizer? Ele tinha um caráter de Conservação Preventiva sim, mas ele não era muito bem estruturado nesse sentido. Acho que inclusive não era uma coisa muito sistemática em relação a isso. Acho que essa sistematização começou quando a gente pegou o acervo J. Carlos como prioridade de ação. Aí a gente padronizou as pastinhas de acondicionamento que não tinham sido padronizadas. Elas (as obras) recebiam pastas de acondicionamento por tamanho e não necessariamente por um tamanho padronizado que estava sendo organizado para as gavetas das mapotecas. Então isso foi se estruturando aos poucos junto com o Rodrigo.

(MC): Entendi. O acervo... Eu vou fazer perguntas que eu já sei a resposta, mas eu tenho que ter embasamento até porque além de trabalhar, eu tenho que ter as fontes além das vozes da minha cabeça (risada). Mas o acervo atualmente ele se encontra dividido como, dentro do setor da Iconografia? Como é que ele está estruturado?

(EF): O acervo J. Carlos recebeu... ele chegou no IMS por algumas incorporações, algumas levas. O conjunto todo que a gente tem hoje é dividido em: a parte mais arquivística de documentos textuais de arquivo; depois tem a parcela de material que a gente chama de periódicos encadernados; e a parte de obras plásticas, as ilustrações, a obra gráfica. Seriam essas três frentes, a parte de documentos textual só de arquivo...

(Falha na transmissão de áudio)

(EF): Parou onde?

(MC): Parou na parte que você falava que era dividido em material dos encadernados, na parte de arquivo pessoal.

(EF): Isso! E os desenhos! São esses três núcleos que a gente dentro do acervo do J. Carlos.

(MC): E desses três núcleos, o que você teve o primeiro contato foram os encadernados, já tinha alguma organização prévia da família dentro das caixas? Ou o próprio artista? Eu acredito que o próprio artista não tenha deixado porque a família mexeu e fez bastante intervenções nessa coleção, mas tinha alguma organização prévia ou isso foi feito de acordo com o trabalho que foi sendo desenvolvido no Instituto?

(EF): Os encadernados, que eu me lembre, não tinha nenhuma organização prévia, só tinham sido listados. O que eles continham, por exemplo, o encadernado 1

contém periódicos de X até Y, se não me engano. Não tenho certeza se isso era em todos, mas não existia uma organização, por exemplo, de esse ser o encadernado 1 ou 2 ou 3. Para os encadernados isso não existia, mas por exemplo, para os álbuns de recorte isso tinha sido feito, acho que pelo próprio J. Carlos. Talvez tenha que conferir isso com os familiares, se algum familiar que numerou os conjuntos de recortes, mas os encadernados que eu me lembre não. Há o detalhe que eles seguem uma ordem cronológica, por exemplo, na Para Todos só tem na capa indicando de que mês a que mês ou ano, enfim, essa indicação você tem. Na Careta também, mas não em relação alguma outra de organização.

(MC): Pelo o que você sabe... Não sei se você sabe responder isso por completo, mas as ilustrações vieram em algum tipo de acondicionamento, vieram em pastas? Ou só vieram soltas dentro de uma caixa ou dentro de uma pasta?

(EF): Elas vieram, na verdade, em várias caixas e dentro de cada caixa elas foram agrupadas em alguns volumes. Esses volumes não tinham necessariamente... os desenhos não tinham necessariamente uma organização dentro dos volumes. Não foi feita uma organização nem cronológica, nem numérica porque o familiar do J. Carlos depois renumerou esses desenhos, atribuiu um número a cada um deles, mas eles não tinham dentro desses volumes. Essa ordem não era seguida. Então essa foi uma reunião mais por tamanho dos desenhos. Não necessariamente dos desenhos porque estavam todos colados numa base, num segundo suporte, estavam em dois outros suportes. Então essa reunião, essa organização dentro dos volumes foi baseada no tamanho desses suportes.

Foram várias caixas e dependendo do tamanho das caixas, mais de um volume de desenho. Esses volumes, esses desenhos eram embrulhados num glassine. Inclusive a própria transportadora havia feito isso na época e era montado por tamanho dentro dos volumes e estes por tamanho dentro de caixas. Era assim que estavam quando a gente abriu eles. E esses que vieram emoldurados não sei como chegaram porque eles foram abertos antes da minha entrada no IMS. Eu trabalhei só com o que tinha sido desemoldurado e com o que ainda estava dentro das caixas.

(MC): Desculpa, esses últimos que estavam emoldurados o que? Você não trabalhou com eles? Não deu para entender direito.

(EF): Então, quando eu cheguei, a parcela de desenhos que estava emoldurada originalmente já tinha sido removida da moldura. Não sei como eles chegaram no IMS esses objetos emoldurados. Eu trabalhei só com aqueles que já estavam fora de moldura ou que nunca tinha sido emoldurado e que estavam realmente embalados por volumes e nas caixas de divisão.

(MC): E o trabalho que foi sendo feito ao longo desse tempo com a coleção parte primeiro para a higienização, não é isso?! Depois a decisão dos acondicionamentos e com isso a gente faz os laudos? Como é que é esse processo que foi sendo feito ao longo dos anos? Como foi sendo aperfeiçoado esse trabalho?

(EF): O trabalho... (inaudível) É que o trabalho vai sendo interrompido de acordo com demandas que chegam. Então o J. Carlos foi emblemático nisso, pois é um projeto que começou e ainda não terminou, teve várias pessoas envolvidas e várias etapas diferentes. Ou seja, o projeto era começado, era interrompido, se dava a sequência nele e depois era interrompido e algumas etapas ficaram por serem concluídas e ainda não foram. Por exemplo, os periódicos, quando a gente tirou elas das caixas e listou o que tinha dentro, o que eu fiz foi realmente só uma listagem e uma higienização da capa. Toda a higienização, do volume como um todo, é incompleta e a gente sabe que alguns deles tem ataques biológicos, não se sabe se está ativa ou totalmente inativa. Então, esse é um processo que foi interrompido e não foi concluído e não sei quando será concluído. Com os desenhos foi a mesma coisa, eles começaram a ser tratados, depois foi interrompido, num momento posterior isso voltou quando você entrou e retomou também. Então não é um trabalho contínuo, ele vai sendo parado, ele vai sendo estancando com outras coisas no meio do caminho e isso vai sendo interrompido. Do meu ponto de vista, isso é uma coisa ruim para quem trabalha com os acervos porque não existe uma continuidade desse tratamento, não existe continuidade no processamento e faz com que você perca o foco daquilo que você tá fazendo. Quando você trabalha com

uma coleção e sabe que você vai passar por ela do início ao fim, você consegue se programar e ter soluções que sejam melhores para aquela coleção ou pensar em soluções de longo prazo e não necessariamente de curto prazo. O processo de conservação como um todo ele é melhor resolvido, ele é mais benéfico e pode ser realizado de uma forma mais benéfica para a coleção em si e outros acervos, se você consegue tratar do início ao fim. Não necessariamente em todos os detalhes, mas pelo menos em continuidade, sem que outras atividades interrompam isso.

A partir do minuto 19:20

(22:40) (MC): A gente estava a gente parou na parte da coisa sobre a organização, como estava sendo feito o trabalho.

(EF): Isso!

(MC): Agora minha pergunta... Quais foram as atividades feitas... Como foi, como é que você enxerga o acervo dentro do contexto do Instituto? Sendo ele... O Instituto tem a parte arquivística, a parte museológica e tem parte do acervo que é chamado como acervo pessoal sendo que todos os trabalhos do artista foram feitos pelo próprio artista e guardado pela família. Como é que você enxerga isso? Ainda mais que você fez um trabalho na sua pós, voltado para esse mesmo tipo de conversa.

(EF): Então, eu acho que no caso dos ilustradores, não só dos ilustradores, mas eu vou dos ilustradores porque é do que a gente está tratando. Eu acho que não tem como você incorporar de uma forma tão completa e fazer com que exista uma compreensão completa do trabalho dele se não existe uma corporação de um arquivo pessoal dele porque é o arquivo pessoal que vai dar a dimensão desse trabalho de ilustração. É como se... na verdade um existe dentro do outro, então tudo que a gente chama de arquivístico e museológico, no caso dos ilustradores aqui especificamente, não pode existir separado. Tem que coexistir para que exista uma compreensão daquele objeto ou daquele arquivo, quem foi aquele ilustrador. Então eu acho que quando a gente tenta fazer o processamento de um acervo como esse, essa é uma questão que sempre tem que levar em consideração. Tudo bem,

eu vou pensar na catalogação disso a partir de uma compreensão mais museológica porque ela dá conta de várias questões que a arquivologia não dá e vice-versa. Vou trabalhar os documentos textuais e toda essa parte mais documental pelo viés da arquivística porque a museologia não dá conta ou não abarca todas as questões que tem que ser envolvidas. Eu acho que essa... Chegar no meio termo entre esse tipo de processamento que é museológico e que é arquivístico, ele é essencial no caso de arquivos pessoais dos ilustradores. Reduzi-los apenas a objetos museológicos ou pensá-los apenas como objeto museológico, eu acho que isso seria reduzir a dimensão que eles têm e por outro lado tratar essas ilustrações meramente como um documento iconográfico de arquivo também reduz todo o universo que existe ao redor deles, pensando que existe todo trabalho plástico, toda uma pesquisa plástica. Existem os materiais que eles usam que são materiais específicos de uma época, existe o traço que é muito particular. E é sempre isso, é pensar que... É isso que eu sempre defendi no meu projeto na Rui Barbosa, é pensar a ilustração e o texto como sendo uma coisa. Claro que cada acervo tem uma dimensão própria, mas eles têm o mesmo peso. Não que um esteja a serviço do outro, as duas coisas fazem parte de uma só, de uma coisa muito maior. Então eu acho que isso também válido para outros arquivos pessoais e não apenas os ilustradores, mas quando você entra no arquivo pessoal de qualquer que seja o titular você atinge uma camada maior de compreensão daquele trabalho dele, do porquê ele trabalhava de determinada forma, quais eram os contatos que ele mantinha, com quem... Quais foram as influências dele, quais foram as influências que fizeram parte dessa construção plástica de uma imagem. Eu acho que pensar essas ilustrações J. Carlos diante do contexto de arquivo pessoal dele, eu acho que é muito enriquecedor. Eu acho que para o IMS trabalhar com arquivos pessoais e se debruçar só no processamento e pensar numa forma de dar conta de processar esse material não puramente pelo viés arquivístico ou puramente pelo viés museológico, eu acho que isso enriquece, não só o arquivo, o acervo. Isso potencializa as pesquisas ao redor desse acervo e isso é um trunfo para a Instituição, ela só tem a ganhar quando consegue trabalhar esses materiais. Mas eu digo, “consegue” no sentido de quando consegue chegar no meio termo de pensar em essas instâncias, mais como instâncias que se cruzam e não pensar a museologia com limites muito bem definidos e a arquivologia com limites muito bem definidos. Quando você trabalha com essas ilustrações, esses

limites deixam de existir de uma forma bem definida, como se fossem interstícios, uma coisa acaba afetando a outra e vice-versa. E ao mesmo tempo esses universos se enriquecem quando você faz essa leitura conjunta. Eu vejo sempre com muito bons olhos, quando você tem o arquivo pessoal... Quando você tem a oportunidade de trabalhar...E agora pensando na Conservação e no estudo relacionado à conservação de um arquivo pessoal como um todo e não só das ilustrações, não só dos periódicos ou não só da parte arquivística. Assim como a pesquisa tem que dar conta e a catalogação tem que dar conta, a conservação também tem que achar formas de dar conta dentro desse universo tão múltiplo. E isso eu acho muito enriquecedor para todos para quem trabalhar com esses acervos, para a Instituição, para o pesquisador, para o público que vai ver esse material nas exposições ou que vai visitar uma reserva técnica onde esses materiais estão acondicionados, enfim, é isso. Eu sou bem entusiasta nesse sentido de pensar que é desafiador, mas que ao mesmo tempo eu acho que é muito válido que ter que pensar nessa inserção dessas ilustrações dentro do arquivo pessoal e partir todas as pesquisas e todos os trabalhos de processamento desse ponto, ter que pensar isso como uma unidade. Por mais que a gente faça essa distinção no IMS de pensar que tem a obra plástica, pictórica, tem a parte dos encadernados, tem a parte de documentos de arquivo, na verdade, tudo isso faz parte de um arquivo pessoal. Na verdade, tudo isso é fruto de uma vida de uma pessoa. É reflexo, é consequência, muito daquilo que não só ele (o artista) produziu, mas de quem ele foi também, os contatos, com quem ele se relacionou, o período que ele viveu, quem ele contaminou e por quem ele foi contratado.

(MC): Minha ideia mesmo do TCC surgiu exatamente por causa dessa visão porque eu sempre... Como eu comecei como estagiária, isso muda muito o olhar. E depois que eu fui contratada e ao longo desse tempo que eu fui tendo esse contato com a coleção, o meu olhar sobre... Eu comecei com aquele olhar mais disciplinado de uma parte são os desenhos, outra parte são os encadernados e depois vem o arquivo pessoal, mas depois eu fui estudando e compreendendo que na realidade, ao meu ver, e eu percebo que de acordo com a sua fala também é isso, a gente já enxerga o todo como uma unidade. Como tudo sendo um arquivo pessoal do J. Carlos porque o desenho dele se trata da obra da vida dele, tem todo um contexto,

uma dinâmica toda. E o que eu queria te perguntar, como é que você enxerga essa diversidade na dinâmica de trabalho? Porque o acervo ele passa não só pela conservação, mas como você falou, tem a parte da digitalização, a parte da catalogação, a parte da galera que trabalha fazendo os catálogos para exposição. Como é que você vê, como você enxerga isso e as dificuldades que isso representa?

(EF): Eu acho que a dificuldade é exatamente essa que você mencionou, as tantas frentes que existem. Não é que seja uma dificuldade, mas como é que se consegue alinhar todas essas frentes sem enaltecer uma coisa ou outra? É claro que o carro chefe são os desenhos, se você for pensar em todo o conjunto que tá no MS, talvez os desenhos, talvez os periódicos encadernados e não tanto o arquivo pessoal, na verdade, eu acho que não é uma dificuldade, mas um desafio. Você conseguir carregar isso ao longo de todas essas etapas sabendo que uma coisa depende da outra. Então, se for pensar por esse lado, não existe uma coisa que pesa mais ou que pesa menos. Claro que quando for trabalhar com os valores atribuídos que o IMS gostaria de passar para o público, aí sim você começa a trabalhar, a pensar, em camadas, no que é mais significativo: os documentos de arquivo ou textuais, os documentos pessoais dele ou os desenhos? Mas aí eu acho que já é uma outra camada quando você trabalha com a questão da difusão, quando você pensa qual é a missão institucional, o que ela (Instituição) se propõe a fazer com aquele arquivo pessoal. Mas quando você trabalha e processa esse acervo, o meu ponto de vista é que você tem que trabalhar e processar tudo de forma igual. Claro que você não vai acondicionar um encadernado da mesma forma que se condiciona uma ilustração, mas a responsabilidade é a mesma, se tratando de um desenho ou se tratando de um periódico. A mesma questão é em relação à digitalização, a mesma questão em relação à catalogação ou como você vai processando as informações contidas nesses objetos. O desafio é esse, você conseguir por um breve momento, deixar de lado talvez... pensar “a ilustração é o que pesa mais”, então eu vou cuidar muito mais dos desenhos e vou trabalhar na digitalização melhor dos desenhos, uma catalogação melhor dos desenhos do que dos encadernados ou dos documentos. Eu acho que você pode ter fases: “ah, vou começar com os desenhos porque daí a gente pode expor essa parcela porque talvez ela é mais significativa nesse

momento”, mas em termos de processamento, tem que ser igual para tudo o que o IMS resolveu abarcar naquela incorporação, naquele comodato. Então esse arquivo que tá dentro da Instituição, a responsabilidade é a mesma, seja aquele objeto um desenho, seja uma fotografia, seja aquilo simplesmente um bilhete que o J. Carlos escreveu numa mesa de bar.

É uma coisa que nem sempre as instituições, e não estou falando que é o caso do IMS, mas de todas as instituições culturais de uma forma geral, é de se ter noção da responsabilidade que é você incorporar um arquivo pessoal, pois você vai lidar com coisa que parecem muito insignificantes e vai lidar com objetos ou documentos que são muito relevantes. Mas antes você tem que analisar, são relevantes porque antes tem uma interpretação, porque existe um contexto, mas o material está ali. Eu preciso cuidar do material da mesma forma que eu cuido do papel, eu tenho que cuidar de um pedaço de madeira ou de uma dela ou de uma escultura ou de um chaveiro. Enfim, não sei se respondi a sua pergunta.

(MC): Sim, respondeu! Eu acho até que essa pergunta vai se basear nessa resposta que você deu agora, mas como é que você enxerga a importância do reconhecimento do acervo J. Carlos como um acervo pessoal para a sua própria conservação, para o trabalho de conservação do acervo?

(EF): Deixa eu pensar aqui sobre a sua pergunta para ver como que eu respondo. Eu acho que é uma coisa que ultrapassa as meras questões de conservação, em termos de higienização e acondicionamento. Acho que quando você tem a chance de pensar a conservação de um arquivo pessoal como um todo, claro que se vai pensar em acondicionar por tamanho, por material, vou guardar por fragilidade, vou pensar numa conservação por especificidade de material, de suporte, de elementos sustentados, mas quando você pensa na conservação do conjunto como um todo, tem que ser uma coisa que faça sentido. É o que eu estava falando antes, você não pode pensar simplesmente vou conservar só os desenhos e depois eu vejo o que eu faço com os documentos, vou separar o que é desenho e o que é documento... Quando você pensa no processamento de um arquivo pessoal você tem que levar em conta que existe uma organicidade na ordem que, às vezes, foi colocada pelo

próprio produtor, pelo próprio titular. Então a Conservação também tem uma responsabilidade grande nesse sentido. Como é que eu vou pensar a conservação e o propor o plano, o projeto de conservação levando em conta essas questões também? A gente acaba tendo um papel importante na organização desse acervo. Então como eu vou organizar isso para que não perca informações relevantes, que para o J. Carlos foram relevantes? Ou como eu vou acondicionar essa parcela aqui sendo que para ele era importante guardar tudo junto? Porque fazia um sentido guardar tudo junto.

Eu acho que nesses momentos também existe uma... é necessário na Conservação, o que às vezes no dia-a-dia a gente esquece, como ela nos obriga a pensar nessas questões e não só em questões práticas, mas também em questões de fontes filosóficas, teórico. “Para ele (o artista) era importante que isso ficasse reunido, que isso ficasse junto, que isso não fosse desmembrado.” Então como é que eu vou propor uma conservação para isso se eu quiser manter essa ordem ou quiser manter essa ideia original de manter tudo junto, a ideia de que não faz sentido manter separado. E essas são questões que vão ter que estar muito alinhadas e amparadas, e acho que para o conservador tem que se amparar realmente numa documentação institucional. Aí a gente volta para aquele mesmo ponto, cada instituição de uma visão, uma missão estabelecida e o trabalho pode ter essas dúvidas, mas quando você puder pautar suas ações em documentos institucionais, isso vai respaldar também as decisões que você vai tomar em relação à conservação desse acervo e das decisões que você vai tomar em coisas muito práticas e objetivas. Então se alguém depois questionar o porquê isso foi feito: “Por que você fez assim se não tá seguindo exatamente os preceitos da conservação?” “Eu estou fazendo isso porque dentro do que está estabelecido e do que é possível ser feito, eu tomei essa decisão com base nisso, nisso e naquilo.” Tem que existir um diálogo, eu acho que a conservação tem que estar aberta ao diálogo à questões que às vezes a gente pensa que são de ordem de outras áreas, que pensam que a conservação não tem que se meter nisso. Todas essas discussões de organização, de como eu vou organizar um acervo, um arquivo, uma coleção, tem que estar sempre junto do nosso horizonte e a gente tem que trabalhar pensando que às

vezes existem limitações que são impostos ou pelo material ou pelo contexto ou pela instituição.

(MC): Entendi. Uma outra pergunta é: a gente vê, pelo menos no contato com os desenhos que eu tive e com o material, que não apresenta tanta diversidade de suportes quanto o do Millôr, mas ainda sim têm as suas especificidades. Como é que esse material ou suas especificidades influenciam na hora da montagem de exposição? Como é que você conseguiu pensar na montagem da exposição de acordo com esse material, como é que foi feito esse pensamento? Porque já tiveram duas exposições e a segunda eu penso que tenha sido muito mais fácil através da experiência da primeira.

(EF): Essa decisão de como isso vai ser montado, geralmente, quase sempre, pelo menos na minha trajetória de montagem de exposições (mas ela se resume ao IMS, mas enfim) que fiz, que realizei e que ajudei a montar... Essas montagens se alinham muito com o propósito curatorial. Então, a curadoria tem o seu projeto de exposição, o seu programa, e alinhado a isso a gente tenta propor tipos de montagem que faça sentido dentro daquele projeto expográfico, e claro, levando em conta as questões de conservação, que aquilo vai ficar exposto, que aquilo não pode ficar vulnerável, que aquilo tem determinados limites... então eu não vou sair prendendo tudo de qualquer jeito ou colocar alça em tudo ou sair colocando cantoneira. Essa é uma discussão que nem sempre é totalmente aberta para a gente lá no IMS, mas já começou a acontecer e acho super importante que aconteça. Porque é ótimo quando o projeto expográfico e as questões de conservação podem se alinhar e podem acontecer de uma forma mais harmônica. No caso do J. Carlos, a ideia... E aí vai de encontro com o que eu entendo, por exemplo, dos desenhos dos ilustradores. E não só pelos desenhos dos ilustradores, mas partindo do pressuposto do J. Carlos... O que conta não é só a imagem que está desenhada em determinado suporte. O que conta é aquele item como objeto enquanto um todo, então, o limite do papel, até onde vai a mancha, se o papel foi recortado pelo ilustrador, o formato, os recortes. Tudo isso conta um pouco do trabalho. Então quando você tem a ideia de apresentar esse material para o público é interessante também mostrar o objeto como ele é. Quando se coloca um

passepapout, se esconde as margens do papel e no caso dos ilustradores você perde muito, pois muitas vezes é na margem que tem as inscrições. Muitas vezes, a margem é que vai te falar se ele recortou aquilo, se aquilo foi um retalho, se aquilo foi uma colagem. No caso dos ilustradores, a margem conta muito a história do objeto. E pensar a exposição desse material do J. Carlos (que foi o que aconteceu comigo também), montar esses desenhos com a margem aparente e de uma forma que seja segura para o material... A gente resolveu então não usar o *passepapout*, fazer alças invisíveis por trás. Claro que alguns desenhos eram mais frágeis, outros o papel era mais firme, então em alguns desenhos isso não funciona muito bem. Os desenhos ficaram ondulados, sofreram com oscilações de umidade relativa do ar. Mas, enfim, eu considero que foi uma solução adequada em termos de conservação, de uma maneira geral, e que se vinculou muito bem com o projeto expográfico de apresentar para o público o objeto inteiro, não só o desenho e pensando que o suporte também é obra. Muitas vezes se fala “o desenho como um suporte”, mas o suporte faz parte da obra também e eu queria mostrar ele como um todo. Mas essa questão em relação à montagem conversa diretamente com as questões de curadoria. Às vezes, a Conservação consegue dar conta de todas as questões envolvidas em relação à segurança dos acervos e às vezes não. Isso é uma coisa que tem que ser melhor resolvida dentro da Instituição.

(MC): E agora voltando mais para questões da materialidade dessas obras na exposição, sabendo que foi estipulado os parâmetros ideais e o que tá sendo atendido na montagem, quais são as principais características de comportamento que as obras sofrem? Tem algum comportamento específico das obras especificamente do acervo J. Carlos que você conseguiu enxergar ao longo das exposições?

(EF): O que a gente expôs de material original na exposição do J. Carlos foram os desenhos e os periódicos encadernados. Em relação aos desenhos e pensando na interferência do ambiente, praticamente todas elas sofreram abaulamento, empenamento, mas é uma coisa própria da natureza do papel, da natureza de expor o papel na vertical. E às vezes o papel é muito fino. Então, abaulamento, ondulações, isso tudo é recorrente, talvez em 98, 97% dos desenhos tiveram esse

tipo de alteração. Alguns muito finos tiveram alguns problemas com o tensionamento, com pequenos rasgos no local onde a alça tinha sido presa. Talvez porque o papel seja muito fino ou porque a alça estava muito firme, isso também ocorreu, mas foram poucos os casos. E em relação aos encadernados, na exposição eles foram a parcela mais problemática, digamos assim. Porque a estrutura dos encadernados ela é super frágil, os encadernados tem o estado de conservação mais frágil, expô-los num ângulo que não era adequado fez com que a lombada sofresse muito e a costura sofresse muito. Quando eu falei antes que a gente pensou muito em relação à montagem dos desenhos, a questão dos encadernados ficou de lado. Por exemplo, a altura da vitrine não pressupôs o ângulo de abertura para esses encadernados, então isso foi um problema nesta exposição. Digamos que em relação à montagem, a questão dos encadernados foi mais problemática do que a dos desenhos.

(MC): E essa problemática conseguiu ser sanada na segunda exposição ou se manteve também por questões de expografia e tudo mais?

(EF): Então, alguma coisa foi sanada porque a gente conseguiu substituir encadernados. Em alguns deles foi feito rodízio, então a gente só expôs por um tempo específico e depois fez o rodízio de objetos, expôs outros. Em alguns casos isso não foi possível de ser sanado, então o que a gente tentou fazer foi um apoio para não ter tanta pressão na lombada ou tanto esforço da lombada e da costura. Em alguns encadernados a gente conseguiu fazer um apoio interno, mas isso foi uma questão que não ficou muito bem resolvida em todos os encadernados.

(MC): Agora para fechar, a gente sabe e estamos participando desse processo no qual o Instituto está tendo uma reformulação meio que estrutural, sobre a Conservação, sobre o pensamento da instituição como um todo, até da Missão Institucional. Como é que você vê que essa melhoria pode influenciar nos acervos?

(EF): Quando você tem, não necessariamente um departamento, mas uma estrutura melhor definida, uma estrutura ao redor da Conservação melhor definida, as

decisões em relação à exposição e ao processamento de acervos são mais coesas. Porque você tem um caminho lógico a ser seguido e em cada etapa você vai ter pessoas especializadas e que vão saber o que deve ser feito e qual é a melhor maneira de executar essas etapas do processamento. Então eu acho que quando a gente pensa numa reestruturação institucional e pensa na definição desses grupos de profissionais, a conservação dos acervos tende a melhorar de forma significativa. Eu acho que isso é uma coisa urgente e é benéfico de várias formas: a conservação do acervo acaba sendo mais direta, você consegue atingir acervos que não era atingidos porque não dava conta do fluxo de trabalho que não era adequado; o conservador consegue se posicionar melhor, pesquisar melhor, consegue tratar melhor aquela parcela, aquela coleção, aquele conjunto. Então você organiza o fluxo de trabalho e com isso se organizam as etapas do processamento, as etapas de conservação e o que é necessário para cada uma dessas etapas de conservação. Eu acho que o profissional também consegue se organizar melhor e assim ele consegue trabalhar melhor, conseguindo contribuir muito mais para aquele acervo e àquela instituição. Isso é uma coisa urgente no IMS se a gente for pensar na estruturação desse fluxo de trabalho de conservação, pensar na estruturação do processamento de acervos para que as coisas possam caminhar minimamente de uma forma mais fluida e não serem interrompidas, como estávamos falando antes das etapas de conservação serem atropeladas, serem interrompidas. Quando você estrutura um fluxo de trabalho, você também estrutura os projetos como um todo e que involuções aconteçam cada vez menos. Pelo menos é o que eu espero que aconteça.

(MC): Sim, esperamos! Eu acho que é isso. Tem alguma coisa mais interessante sobre o acervo, o setor da Iconografia ou o trabalho que a gente faz que você queira falar? Que você acha importante frisar? Eu acho importante frisar que a gente faz tudo o que a gente pode e que está no nosso alcance e às vezes até fora.

(EF): É, a gente é muito atropelado por outras questões da instituição, por outros propósitos. Por mais que não tenha uma missão estabelecida em algum documento, a gente sabe que o grande objetivo dela é a difusão dos acervos. Então nós, como conservadores, temos que pensar qual é o nosso papel na instituição. Levando em

consideração que esse é objetivo da instituição, aí tudo bem, ela pode ter objetivo que ela quiser, mas como é que eu vou colocar a minha profissão e o meu trabalho a serviço desse objetivo? Isso é um exercício que não é fácil de fazer e que muitas vezes a gente se frustra em algumas vezes não conseguir fazer da forma que a gente acredita que deveria ser feito, mas é um exercício válido, pois faz com que a gente canalize melhor as nossas energias e o nosso trabalho de conservação para essa finalidade. Então se o objetivo é fazer a difusão dos acervos, do acervo J. Carlos que a gente tá falando aqui, como eu vou contribuir sendo eu conservadora para que a instituição atinja esse objetivo que é a missão dela? E para que eu consiga fazer o meu trabalho e não fique frustrada. Então vou abaixar a cabeça, vou pensar como é a coleção pode ser trabalhada, como é que eu posso pensar a conservação desse material para que a instituição possa difundir da forma mais segura possível para o material. Enfim, eu acho que isso não é uma coisa fácil de se fazer. Muitas das vezes a gente quer fazer as coisas da maneira que a gente vê descrita nos livros e nos textos, mas eu acho que é importante também que a gente consiga pensar... é uma outra forma de pensar, é pensar então como é que eu vou conseguir... Como é que eu vou conseguir andar... Como é que eu vou conseguir explicar direito?! Como é que eu vou traçar ou fazer minha trajetória dentro dessa profissão nessa instituição para que eu esteja alinhada com o propósito dela e para que eu não esteja sempre em momentos de conflito ou de tensão? Como é que eu consigo minimizar essas questões desses confrontos e atingir meus objetivos enquanto conservadora e pensando que o foco é a conservação para fins expositivos, para fins de publicação? Como é que eu posso pensar a conservação dentro desse objetivo institucional que maior e que está muito além da gente como conservador? É um pouco... É um exercício difícil, mas faz com que a gente consiga se frustrar menos e canalizar de uma forma mais objetiva as nossas ações. Talvez a gente consiga ser menos conflituoso, você acaba trabalhando num ambiente com menos conflito. Mas não é fácil não, é um exercício diário.

(MC): Com certeza! Então é isso...

(EF): Porque o que a gente queria era entrar lá, arrumar bonitinho de A à Z e deixar tudo prontinho para depois dar o próximo passo.

(MC): Com os melhores materiais, com as melhores coisas que a gente poderia ter, com os melhores recursos.

(EF): É, é. Isso é uma coisa que eu acho legal também no IMS que é importante e às vezes a gente não se dá conta, mas por mais que todas as instituições tenham seus entraves, seus processos, suas dificuldades e seus êxitos, quando a gente conseguir colocar em prática esses núcleos de trabalho de conservação e organizar esse trabalho de conservação, a gente vai conseguir também fazer muita coisa. Porque também é uma Instituição que tem recurso disponível. Então a partir do momento que a instituição entender a importância da Conservação e ela já está começando a entender, eu acho que muita coisa é possível, não só em relação à conservação do nosso dia-a-dia (dentro da reserva, direto com o acervo), mas pensar também na conservação como... pensar a conservação na difusão de pesquisas que a gente faz ou de projetos que a gente faz no IMS. Nosso trabalho pode se expandir para além do IMS. A gente faz aquilo ali, mas aquilo também é pesquisa, a gente também produz pesquisa. Como é que a gente pode expandir para além dos muros do IMS e mostrar para os outros questões que não necessariamente dão certo, mas mostrar também o que dá errado. Pensar em conjunto, pensar parcerias, propor parcerias. Eu acho que com o Millard isso vai ser possível porque ele tem muito essa visão e esse âmbito mais educacional de difusão do trabalho prático e técnico. Eu acho que isso é bom.

(MC): Bom, que colhemos bons resultados disso tudo!

(EF): Eu estou torcendo! Estou cruzando todos os meus dedinhos, até os do pé.

(MC): Então tá, eu acho que é isso. Mais alguma coisa? Eu acho que consegui contemplar as perguntas.

(EF): O ruim é que como o trabalho é sempre picado (o de conservação), então muita coisa lá do início eu provavelmente me esqueci ou que eu passei batido e não me lembro, sabe? Isso é ruim porque a gente não acaba criando uma memória

muito concisa sobre tudo o que a gente fez com aquela coleção ou com aquele acervo.

(MC): Que bom que você falou isso porque eu sofria desse mesmo mal. Às vezes, eu ficava me sentindo: “Poxa, eu estou trabalhando a dois anos com o mesmo material e eu não me lembro de tudo que eu fiz com ele? Por quê?”.

(EF): Não, mas é isso aí mesmo. Por exemplo, quando a gente abriu as caixas lá com o Rodrigo, talvez a gente tenha feito outras coisas, mas que agora eu já não me lembro mais. É que tanta coisa atravessou e entrou no meio do caminho que só realmente lendo os relatórios ou puxando documentação para ver realmente o que tudo a gente já fez.

(MC): É, eu vou dar uma olhada também nas pastas de materiais, mas acho que de maior parte é isso. Qualquer coisa eu continuo te perturbando também, te mandando mensagem.

(EF): Não, tranquilo! O que você quiser e o que eu puder ajudar... O seu trabalho você vai um pouco da contextualização do acervo que é o que você falou mais com a Jovita e depois você vai partir mais para a parte de conservação? Já definiu isso?

(MC): Sim, eu tenho um sumário e ele está dividido em: primeiro com essa parte de contextualização, o artista. Entra essa parte desta questão dele do racismo que não tem como não falar. E depois eu entro com as definições de conservação, de acervo pessoal, essas coisas, para depois falar um pouco mais de como ele está estruturado dentro do Instituto (organização, catalogação etc.)

(EF): Aham! É bom que já é uma coleção que está nos finalmente, pelo menos, uma grande parte dela.

(MC): Eu pensei que eu conseguir escrever com tudo concluído, mas veio uma pandemia no meio e interrompeu tudo, inclusive a minha escrita.

(EF): Esses dias eu estava pensando o negócio dos laudos e isso toma tempo. Até quando a Julia vai aguentar que a gente fique nos laudos?

(MC): É verdade! Vamos ver. Enfim, é isso.

(EF): É, mas eu acho que é muito disso... Nosso trabalho é uma coisa demorada, é um processo lento. Como você tem que se debruçar muitas vezes, por muito tempo sobre o mesmo objeto, as pessoas nem sempre entendem o porquê disso. Quando você se debruça para você entender o que é aquilo, você leva tempo. Quando você faz o diagnóstico é um baita tempo que você perde para tentar entender o que é que tem ali. Aí depois você higieniza e também é um tempo que você gasta e depende do material. Por exemplo, os últimos desenhos do J. Carlos, que estão super sujos, já é um tempo também. Não é uma coisa que você faz em sequência e depois daqui a cinco dias vou te dizer que foi feito trinta. Você nunca sabe quantos você vai conseguir fazer. É tudo tão individualizado, é um processo tão exclusivo - item a item. Então é muito difícil mesmo. E é difícil de fazer as pessoas entenderem que isso não é da noite para o dia.

(MC): Que isso demanda tempo e é importante.

(EF): É isso. Se você precisar de mais alguma coisa... Eu não sei se eu... às vezes, eu sou meio prolixa e fico falando várias vezes a mesma coisa. Você faz uma edição.

(Restos de áudio que não focam no interesse do trabalho, junto aos agradecimentos.)

ENTREVISTA 2

DADOS DO COLABORADOR

Nome completo: Jovita Santos de Mendonça

Resumo Biográfico: Aluna do mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV EBA-UFRJ), na linha de pesquisa em História e Crítica de Arte. Graduada em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 2011)

Profissão atual: Assistente de coordenação do departamento de Iconografia do Instituto Moreira Salles

Profissões anteriores:

ABREVIATURAS E SIGLAS

Listar abreviaturas e siglas utilizadas

JS – Jovita Santos

MC – Mayra Cortes

IMS – Instituto Moreira Salles

RTA – Reserva Técnica de Acervos

Local da entrevista: Entrevista Online via Google Meet

Dia: 03/07/2020

Hora: 15:20

Duração: 1h 2 min 50s

Gravada: Sim (x) não ()

Transcrição: Sim (x) não ()

Entrevistadores: **Mayra Cortes**

Transcrição da entrevista

(MC): Primeiro queria agradecer você por me disponibilizar o seu tempinho para a gente poder conversar sobre isso. **(JS):** Ah, imagina!

(MC): Eu queria começar perguntando um pouco da sua trajetória no Instituto (Moreira Salles), dentro do nosso setor da Iconografia.

(JS): (...) Primeiro, enfim, obrigada você por me deixar fazer parte do seu trabalho acadêmico, da sua pesquisa na UFRJ. Desejo toda boa sorte e tenho certeza que vão sair frutos muito bonitos daí. **(MC):** Obrigada!

(JS): Falando um pouquinho na minha trajetória no IMS...eu trabalho na área de Iconografia do Instituto desde 2010, nunca trabalhei em nenhum outro setor do Instituto, apenas nesse. Eu comecei no Instituto, na Iconografia, como estagiária e assim que eu me formei fui incorporada ao corpo de funcionários da área. Então, quando eu cheguei na Iconografia do IMS, o setor estava ainda se consolidando no Instituto. A Iconografia no Instituto surge em 2008 com a compra da coleção da Martha e Erico Stickel. O Erico Stickel era um colecionador paulista e quando ele veio a falecer, a família colocou a coleção à venda. Essa coleção na época foi avaliada pelo Carlos Martins que é um grande conhecedor do assunto brasileira e além de ser um curador, ele é um gravador, então é o tipo de material que ele tem muita intimidade. Ele avaliou a coleção e o Instituto achou, por bem, que “sim, é um conjunto importante, vamos comprá-lo” e daí se formou um primeiro corpo de trabalho para essa coleção. O Carlos passou a ser oficialmente um consultor da área. Tinha a [Francislyn] que era uma espécie de conservadora, mas acho que não é tanto o perfil dela. Ela já trabalhava com a coleção Stickel ainda em vida com o sr. Erico e foi nesse meio tempo que a Julia (Kovensky) chegou. A Julia (...) eu acho que na época também era como se fosse uma assistente, uma estagiária de pesquisa que também trabalhava muito na catalogação. Enfim, só para deixar mais claro, a Julia foi contratada depois que a coleção foi adquirida, ela não trabalhava com o sr. Erico.

E aí eles ficaram mais ou menos uns dois anos trabalhando exclusivamente com a coleção, com a catalogação da coleção, então, por exemplo, como era uma coleção particular o Erico Stickel às vezes atribuía autorias que não eram muito exatas. Ele tinha o interesse de pesquisa dele, mas não era uma coisa tão aprofundada, tão acadêmica, tão rigorosa, vamos dizer assim. Muito desse trabalho dessa primeira equipe foi rever autoria, rever data, locais que estavam retratados, fazer uma checagem do estado de conservação geral da coleção. No seu trabalho diário, você acaba às vezes vendo o que eram esses laudos que a Julia e a [Francis] produziam. Então foi esse o primeiro trabalho...eles tinham um pouco essa missão de quando a coleção foi incorporada, eles tinham que trabalhar ela e trabalharam. Uma coisa que ainda é uma rebarba, daquele tempo de trás, são aqueles mapas e fotografias, que como não eram o escopo inicial de interesse, acabaram ficando de fora e se tornou tipo um backlog que a gente ainda tem hoje para resolver na coleção.

Em 2010, o Instituto tomou a decisão de que todo o acervo seria concentrado no Rio de Janeiro. Então o que aconteceu foi que essa coleção era totalmente trabalhada em São

Paulo, até onde me lembro, a coleção ficava guardada na sede do Instituto em São Paulo, que era uma pequena galeria. (MC): Aquela anterior galeria né?

(JS): Aquela galeria em Higienópolis, era onde a Julia, Francis e o Carlos trabalhavam. E com essa decisão de concentrar os acervos no Rio, a coleção veio para a RTA, Reserva Técnica de Acervos, em 2010. Foi mais ou menos nesse período de compra e trabalhos com a coleção que o Instituto também percebeu que como já tinham alguns trabalhos mais ou menos da mesma característica, característica tempo (século XIX) e também em termos de materiais (gravuras e desenhos de viajantes) tomou-se a decisão de realmente constituir um departamento de Iconografia. Como o Instituto já tinha coleções como o Harro-Harring, o Haighcliffe Álbum, aquela coleção de gravuras do século XVI, que se não me engano é o John Ogilby, enfim, de cabeça é isso que eu vou lembrando e aquilo que a gente chama de coleção Unibanco que é o conjunto um pouco disperso em termos de autores e que são bem pontuais: um conjunto de 5 desenhos do Franz Keller, alguns atribuídos ao Guillobel, uma coisa que é quase uma miscelânea de

trabalhos que a gente agrupou nessa chave. E com isso tudo se percebeu que poderia criar uma área de Iconografia no Instituto.

Eu cheguei em setembro de 2010, se não me engano, todo o material já estava aqui e só a Julia veio para o Rio. O Carlos vivia entre o Rio e São Paulo, então ele não teve questões nenhuma para se adaptar ao trabalho aqui, mas a [Francis] acabou não podendo continuar. Então, nessa época, éramos: um consultor que era o Carlos, a Júlia já fazendo essa coordenação da área e eu e Carolina éramos as estagiárias. Sendo eu uma estagiária de História da Arte e pesquisa e a Carolina que era a estagiária de museologia, a mesma já tinha uma pesquisa, um trabalho, já era quase uma formanda e já tinha passado pela sessão de restauro da Biblioteca Nacional, enfim, ela já tinha bastante experiência. O nosso trabalho, como a coleção Stickel já estava bem catalogada, a gente foi pegando dali para frente. O “dali para frente” que eu quero dizer foram essas coleções que já eram do Instituto e que não estavam catalogadas nos nossos padrões. A gente começou justamente com esse braço da coleção Unibanco, esses conjuntos mais dispersos, depois o Harro-Harring e depois o Haighcliffe Álbum, essas foram as coleções que eu peguei.

(MC): A pergunta que eu tenho para fazer é: a maioria das coleções do Instituto são compras partindo dele, do próprio Instituto? Como é que funcionava? Tem alguém que ficava de olho em leilões e essas coisas para fazer essas aquisições?

(JS): Eu acho que no caso da coleção do Stickel, o Instituto foi recebendo...Não sei como é que está agora, mas recebia, por exemplo, catálogos de livrarias como a Fólio. A gente até tem um desses na nossa biblioteca. Tem um livrinho que ele é um prospecto de um Panorama do Rio de Janeiro e aí o Instituto comprou esse prospecto que era uma coisa super avulsa. Por exemplo, o caso da coleção do Pasquim foi um leilão que a gente ficou sabendo e aí a gente foi lá e comprou. Assim o Instituto vai sabendo que esse material tá circulando. Por exemplo, a *Reisen in Brasilien*, acho que foi em catálogo de livraria também, mas uma livraria de Londres e foi uma aquisição que vem um pouco através do Samuel - O Samuel é o coordenador da parte mais editorial do Instituto que também teve interesse e vai passando [a informação]. Enfim, acho que as formas de

aquisição são bem diversas, se for parar para pensar. Os comodatos muitas das vezes as famílias procuram a gente, acho que no caso da Iconografia. Por exemplo, a família do Millôr foi uma que procurou a gente, a família do J Carlos também. A coleção do Glauber acho que foi mais ou menos assim também, mas teve uma ponte muito importante que era o coordenador de cinema, o José Carlos Avelar, que foi fazendo essa ponte entre a família do Glauber e o Instituto porque o Templo Glauber na época estava para fechar e fechou, e era o local que abrigava esse material.

(MC): Continuando essa questão das coleções, vocês terminaram esse processo com o século XIX. Como começou a diversificar para imprensa? Como surgiu J. Carlos, Millôr, dentro desse contexto da Iconografia que era voltado para o século XIX e começou a mudar? Como foi essa transição?

(JS): A transição aconteceu em 2013 que foi quando a gente recebeu a coleção do Millôr Fernandes. Esse contato foi muito mediado. A família que procurou a gente, procurou o Instituto. Na verdade, foi um contato que se deu através da Lúcia Riff que é uma agente literária que vai cuidando de todas essas questões de direitos autorais do Millôr. Ela é muito essa ponte ainda entre a gente e o próprio filho do Millôr e tudo mais. E foi esse momento em que teve a virada na nossa coleção. Se eu não me engano, acho que de início estava se cotando de talvez ir para a Literatura (nome de um dos setores dentro do IMS). Porque o Millôr além de ser conhecido como um desenhista, ele é um jornalista e escritor como muitos dos titulares da Literatura. Mas por se tratar basicamente da obra visual dele, veio para os nossos cuidados. E a semelhança foi na verdade porque se tratam de obras em papel, o grosso da coleção. Então por semelhança de material veio para os nossos cuidados. De início, a gente tratava a coleção do Millôr como uma coisa um pouco especial dentro da nossa coleção porque era só uma coleção de um artista mais contemporâneo, vamos dizer assim, em relação a todo o universo do século XIX que a gente tinha.

Depois, conforme o nosso perfil de colecionismo foi agregando outros ilustradores, a gente percebeu que na verdade não faria mais sentido tratar dessa forma. Então, por isso que hoje quando a gente olha, por exemplo, a ficha de catalogação do Millôr, ela é tão discrepante. Porque a gente ainda não tinha a noção de que a cara do nosso acervo iria mudar.

(MC): Bastante né?!

(JS): Bastante, sim.

(MC): Você lembra qual foi mais ou menos o período que a família procurou vocês para fazer o comodato do acervo do J. Carlos?

(JS): A gente teve dois momentos: o primeiro momento, se eu não me engano, foi em 2010/2011 mais ou menos. Isso você vai encontrar naquele primeiro inventário do Mário Vezú, aquele primeirão que às vezes dá umas confusões com a gente. Aquele que você checou bastante, sabe? Aquele foi o nosso primeiro momento de aproximação com a família. Quem fez aquele inventário, eu não sei muito bem como que foram essas tratativas, mas o seu Eduardo ainda estava vivo. Eu não sei que tipo de conversa estava rolando e tal...Eu acho que o Instituto já...Enfim, como isso era totalmente fora do nosso

perfil de colecionismo, o que o Instituto fez foi oferecer alguém para fazer um inventário. E foi que aconteceu e com isso a família poderia procurar outras pessoas que pudessem se interessar em adquirir.

E aí o tempo passou, o seu Eduardo acabou falecendo em 2012. Eu acho que a família colocou à venda alguns desenhos em galerias, na galeria da Soraia Cals, mas não sei se chegou a vender muita coisa. Acho que não teve muito sucesso, se não me engano. E foi aí que se retomou o contato com eles. Eu não sei se aí foi a família ou se foi muito alguma intermediação do Cássio Loredano com eles. Porque o Cássio era o nosso consultor na época com a coleção do Millôr e ele tinha muito trânsito com a família e ele pesquisou muita a coleção. Então, foi mais ou menos nesse momento.

A coleção...A gente (equipe Iconografia) começou a falar com a família do J. Carlos em 2014. Então foi em 2014 que a gente teve as conversas com eles, com a família, com os descendentes do seu Eduardo. A gente chegou a conferir lá o inventário do Mário Verzú no finzinho de 2014, ano que a gente teve dois momentos de visitas com eles.

(MC): Essas visitas eram no local que as obras estavam?

(JS): Sim! Aconteceu o seguinte: o seu Eduardo morreu...Vamos lá! O seu Eduardo morava em Petrópolis, aqui no Rio. Ele morreu e aí as obras que estavam sob os cuidados dele passaram a ficar na casa da filha dele, a Maria Helena. Então a gente já não tinha mais o contexto original daquilo. Então, por exemplo, já não sabia mais qual era a prateleira que o seu Eduardo guardava, o lado da parede em que ficava exposto recebendo luz etc. A gente já tinha perdido muito do contexto daquilo. Quando a gente chegou lá, eu acho que também, algumas coisas a Maria Helena tirou de algum cantinho de onde ela guardava e trouxe para sala para a gente poder conferir.

Então muitas coisas ficavam tipo em um sótão da casa dela, onde a gente ia fazendo a conferência dos quadros. As revistas meio que estavam na sala e às vezes ela ia tirando alguns pacotes de desenhos para a gente e isso também a gente ia conferindo na sala. Era uma coisa assim realmente muito, muito, muito caseira mesmo. Enfim, que era na casa dela.

Eu não sei se na época a gente chegou a fazer fotos dessa coleta. Acho que no inventário não, mas no dia da coleta sim. Eu acho que isso deve ter no nosso servidor, depois dá uma olhada na pasta de dossiês. Mas assim, é realmente bem pouquinho o que foi feito. A gente realmente não tinha tanto esse olho de registrar os processos, que é isso que que no futuro faz muita diferença.

(MC): E nessa época, na equipe estava você, Júlia... A Ellen já estava também?

(JS): A Ellen chegou um pouco depois que a coleção chegou o Instituto. Na época da aquisição éramos: eu, a Júlia, a Taís Zeitune – que era uma moça que trabalhava com a gente – tinha o Cássio – que era o consultor - e tínhamos duas estagiárias - a Jéssica Tarine e a Beatriz Marchon. Antes da coleção chegar, a Jéssica saiu e veio o Rodrigo que é aquele que você pega alguns descansos, algumas cochiladas. Infelizmente, a coleção do J. Carlos foi uma coleção que passou por muitas mãos e mãos que foram indo embora.

Na primeira abertura de caixas, a Taís foi fazendo e eu acho que o Rodrigo auxiliou ela em alguma medida. Depois a Ellen chegou e foi dando uma passada nisso. E aí teve o Rodrigo fazendo aquele primeiro inventário das edições que a gente tinha de cada encadernado e depois trabalhando um pouco comigo na catalogação. Depois o

que aconteceu foi que a Beatriz Marchon foi embora, chegou o Gustavo e aí ficamos um certo período de tempo nós três trabalhando na catalogação das revistas J. Carlos (eu, Gustavo e o Rodrigo). Depois eu acabei saindo um pouco dessa tarefa e ficou eles dois. E aí depois do Rodrigo acabou o contrato e você chegou à equipe. Foi muita gente que trabalhou com essa coleção em momentos distintos, mas realmente não teve uma única pessoa que viu o trabalho da coleção de ponta a ponta. E lembrando que é um trabalho que ainda tá em processo. Acho que você foi uma das que mais viu porque a Ellen primeiro abriu as revistas e fez uma higienização só da capa, não fez o miolo e você depois quando começou a trabalhar na catalogação, foi fazendo laudo tanto dos miolos também e agora está no trabalho com a higienização dos desenhos. Então eu acho que você é a pessoa que mais viu. Acho que você e o Gustavo são as pessoas que mais viram a coleção.

(MC): Aí deixa eu te fazer uma pergunta, deixa eu ver aqui pois eu tenho uma série de perguntas.

(JS): Se você achar que eu estou me alongando muito, dá uns toques. Fala “Jô, tá bom”.

(MC): Não, tá ótimo! Está perfeito! Para mim quanto mais detalhe eu puder ter desse processo de transferência do lugar original para o Instituto [é melhor] porque o meu objeto de estudo vai ser o J. Carlos como um acervo pessoal, querendo ou não né?

(JS): De fato é!

(MC): (...) Dentro da nossa gama do Instituto que é museu, arquivo coleções e aquela coisa toda. Ao meu ver, no ponto de conservação, ele é um acervo pessoal e a importância de reconhecer ele como isso.

(JS): Sim.

(MC): Eu queria conhecer um pouco dessa história de como é que estava lá no local, como é que foi essa relação do Instituto com a família, o comodato como é que funciona. Um pouco do contato... Não sei se tem alguma coisa que tenha alguma restrição, se tem algum sigilo de contrato. Não sei se você pode falar, mas se você puder falar um pouquinho do contrato, como isso funciona. Assim, por esse começo eu acho que tá bom.

(JS): Tá, vamos lá! O contrato dessa coleção foi um contrato de comodato. Contrato de comodato de 10 anos, começando em... Agora tem que olhar no contrato, Mayra, porque eu acho que o contrato ainda foi assinado em 2014, mas a gente coletou em 2015. Precisa dar uma chegada nisso. Então... Todas as tratativas foram feitas em 2014. A gente não conseguiu coletar antes da virada do ano e aí o que aconteceu foi que a gente coletou em fevereiro de 2015, uma coisa do tipo. Então foi isso. O J. Carlos já é um artista que na verdade ano que vem a obra dele tá entrando em domínio público.

Acho que uma coisa que é importante a gente falar aqui é que essa coleção é muito constituída em torno da memória do J. Carlos. Então, às vezes, a Júlia fala as coisas “Ah, acervo, tararara” e eu estava conversando isso com ela outro dia e eu falei “Júlia, mas a gente tem que lembrar que é uma coleção e que ela é uma coleção sobre a memória do J. Carlos né”. Porque mexeu-se muito nessa coleção, nesses desenhos. Então o que aconteceu foi que além das intervenções do seu Eduardo nos desenhos (que você bem viu), ela tem muito acréscimo e retirada. Por exemplo, durante a coleta, a família foi...se você olhar aquele inventário do Mario Verzú, durante a coleta a família ia eu tirando itens “isso fica com a gente, isso fica com a gente, isso fica com a gente” e você vai ver que tem muitos desenhos, provavelmente capas de Para Todos que seu Eduardo ainda tinha e que a família manteve com eles, sobre os cuidados deles. E além disso, o seu Eduardo dava desenhos do J. Carlos para família dele. Então se era o aniversário de um neto ele presenteava o neto ou o filho com desenho. Também, por exemplo, se ele via vendendo um desenho do J. Carlos, ele comprava. Então tem essas coisas, né?! O Cássio Loredano também fez muitos acréscimos à coleção enquanto ainda estava sob os cuidados do seu Eduardo. Então, por exemplo, uma revista Cruzeiro que ele sabia que o seu Eduardo não tinha, ele ia lá, comprava e dava. Então, nem tudo que se tem é tão relativo a...Como é que eu posso dizer? Nem tudo é tão relativo... A produção desse acervo não é tão relativa ao momento que o J. Carlos estava vivo. Relativo ao que o próprio J. Carlos ia guardando. Eu acho que ele tinha muito cuidado com as revistas, com os desenhos, talvez, enfim, um ou outro. Mas o que se conta muito é que o grosso da coleção foi formado quando o J. Carlos morreu e aí o seu Eduardo e o Luiz Carlos, que era o outro filho, foram na redação da Careta pegar alguns desenhos que tenham ficado lá na gráfica, na redação, as coisas

todas. E assim se formou o corpo do que a gente conhece hoje como coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha.

Nessa coleção, para além dos desenhos e das revistas, a gente tem esses álbuns que eles também são a principal coisa relativa à memória do J. Carlos. E eles foram formados a partir também da morte do J. Carlos. As primeiras notícias que a gente vê ali são daquela exposição. Acho que deve ter alguma coisa sobre, por exemplo, o velório dele, alguma coisa assim... a Missa de Sétimo Dia etc. Mas principalmente sobre a exposição que se faz de alguns trabalhos dele no Salão Assyrio do Teatro Municipal. É ali que começa toda a narrativa dos álbuns e ela é sempre relacionada às coisas sobre o J. Carlos que saíram na imprensa, publicação de algum livro, uma ou outra exposição que se fez sobre o J Carlos.

Ali se você quiser, se for um ponto de interesse para sua pesquisa, tem coisas ali. Estão, por exemplo, desde exposições feitas no MAM até coisas muito mais informais. Teve uma que eu não vou mais ou menos dizer onde é, mas que não foi em museu nem galeria. Foi uma coisa totalmente improvisada que está registrado lá e você vai entender o contexto bem. Acho que a única exceção foi naqueles fichários.

(MC): Isso é naqueles álbuns?

(JS): É naqueles fichários bem pesados, sabe? Eu acho que a única exceção você vai encontrar ali em termos de coisas que não são pós-morte do J Carlos é um álbum bem magrinho, que tá escrito J. Carlos, que é sobre aquela peça que ele escreveu e montou em 1900 e alguma coisa. É aquela peça “Do Outro Mundo”, que ele fez roteiro, direção

etc. Então aquilo realmente é alguma coisa da vida dele, da produção de vida enquanto vivo.

(MC): Em relação ao material que a gente tem lá do J Carlos, ele sofreu alguma modificação? Provavelmente sim, né? Com essa coisa da família, ela [coleção] sofreu perda de algum material? Algum dano ao longo dos anos? Ou sempre manteve? A família pegou alguma coisa que volta ou não?

(JS): Você diz desde que entrou no Instituto?

(MC): Isso!

(JS): Não, a família nunca tirou nada do Instituto. Muito pelo contrário. A gente teve a primeira coleta no início de 2015 e depois do José Carlos, que é um dos netos, trouxe mais alguns outros materiais. Muito menos que a primeira coleta, mas ainda sim foram alguns materiais. Como por exemplo a foto que a gente expôs em São Paulo, boletins, reprodução de boletins, materiais que não eram tanto uma obra gráfica, digamos assim, mas documentos que ainda diziam respeito a ele. Algumas revistas também, eu acho que ele chegou a trazer, mas em termos de desenho, acho que bem pouco. Então sempre que a gente se refere a algum documento como segunda parte do inventário ou segunda coleta tem a ver com isso. Mas eles nunca tiraram nada do Instituto. Então desde que o acervo do J. Carlos entrou não tivemos nenhuma perda.

(MC): Ai, que bom! Você falou que ano que vem se torna de domínio público. Se tornando de domínio público, continua no Instituto? Como funciona esse processo? Continua no Instituto, mas ele fica de livre acesso?

(JS): Eu acho que vai ser uma situação nova para a gente porque ou o nosso acervo já era de domínio público ou tem as coisas que, como o próprio Millôr, a gente vai conversando muito com a família em termos de “olha, tem essa solicitação” ... a gente encaminha sempre pra quem tem os direitos autorais para dar a autorização.

Então eu não sei se realmente vai ter uma conversa com a família antes do tipo “olha, está entrando em domínio público”. Realmente não sei, é uma situação bem nova. Mas o que a gente estava planejando é de colocar os desenhos online. A gente já tem eles digitalizados, o que falta agora é catalogar. (...) O básico que vai acontecer é que quando a obra dele passar a ser de domínio público, a gente não vai mais precisar encaminhar os pesquisadores e solicitantes para a família antes da gente ter que ceder qualquer reprodução, sabe?

(MC): Só para recapitular uma parte que talvez eu tenha me perdido, esse processo da coleta - vocês chegaram lá no local que era na casa da filha dele, não é isso?

(JS): Era na casa da neta.

(MC): Daí vocês fizeram um inventário lá no local, um inventário básico e depois a coleta foi naquele processo que a gente sempre faz? Com a Millenium (transportadora que o Instituto usualmente utilizada os serviços) ...

(JS): Isso! A gente foi para Petrópolis, lá a gente encontrou a turma da Millenium. Eles foram com o caminhão e a equipe. A coleção foi transportada toda em caixa de softpack

(caixa de papelão), fazendo pacotes com glassine e seda, além das embalagens da Millenium que a gente já conhece. Então foi tudo transportado assim. Não veio nada em caixa de madeira.

Enfim, acho que vai estar bem parecido quando você abrir, por exemplo, o Pennachi. É mais ou menos aquilo a forma como transporta. E os desenhos que não estavam emoldurados... Ah, não, você viu, com certeza! Tinha muita caixa do J. Carlos que ainda estava fechada quando você começou a trabalhar.

(MC): Sim. Aquelas caixas brancas de softpack, não é?

(JS): Isso! Que era aquele monte de pacotinho quando os desenhos não estavam emoldurados. Era aquilo.

(MC): Como se fossem uns “sanduíchinhos”, né?

(JS): Isso, exato! E foi assim: um dia de coleta, a gente ia checando e eles iam embalando. E aí a gente passou realmente o dia trabalhando lá.

(MC): Aí depois que chegou no Instituto foi recebido... era a Beatriz, a Jéssica que já estava?

(JS): Não, era... provavelmente quando recebemos... isso eu posso até tentar dar uma pesquisada, mas provavelmente quem recebeu foi a Thaís. Porque eu acho que na época a Beatriz devia estar trabalhando muito com o Millôr, com a catalogação dos periódicos. Então deve ter sido eu e a Thaís, não sei se a Julia também. Agora realmente minha memória está falhando. Sei que eu não abri caixa, então provavelmente deve ter sido a Thais que recebeu e depois foi abrindo ou eu recebi com ela e depois ela abriu.

(MS): Entendi. Então as próximas etapas, as próximas atividades depois da abertura, você sabe dizer quais foram? Você lembra qual foi a próxima etapa depois da abertura, se foi higienização ou se foi direto para a catalogação?

(JS): Então, quando abriu, acho que a Thaís começou a fazer um pequeno inventário. Acho que ela começou pelas caixas de obras emolduradas, se não me engano, e foi tirando isso da moldura. E depois, o que aconteceu foi que o Rodrigo – que era o estagiário – começou a fazer uma certa higienização e retirada de fitas. Só que ele fez orientado pelo Francisco que era aquele restaurador da Literatura. E eu acho que era uma boa você perguntar depois para a Ellen, mas acho que ele foi fazendo de forma muito agressiva. Então acho que o primeiro trabalho foi: chegou o material, abriu-se as caixas das obras emolduradas, foi-se retirando da moldura, o Rodrigo foi fazendo alguma higienização daquilo e ele ia fotografando e depois ia colocando em acondicionamentos que ele ia fazendo. Você deve ter pegado alguns acondicionamentos muito pequeninhos, muito no padrão dos desenhos, quando na verdade o mais correto era fazer um acondicionamento padrão e ir encaixando. Então é isso que foi feito...

Nesse meio tempo foi quando a Ellen chegou. Ela olhou primeiro para os encadernados para depois voltar um pouco para os desenhos. Acho que aí também foi quando você chegou.

Foi um trabalho que foi sendo muito parado no meio do caminho porque a gente estava com um projeto grande da exposição do Millôr Fernandes acontecendo na mesma época. Então acabou sendo um trabalho que foi bem entrecortado.

Para você ter uma noção, a gente começou a trabalhar essa coleção em 2015, a gente está em 2020 e ainda não terminamos. Então é isso, as coisas vão entrando no meio do caminho e a gente não consegue acabar.

(MC): Aí vem uma pandemia.

(JS): Tem uma pandemia. É, entrou uma pandemia no meio né.

(MC): Além dos processos do Instituto a gente tem que contar com isso. Uma coisa que eu ia perguntar era: o processamento de acervo do setor da Iconografia, tem

alguma diferença dos demais setores? Como funciona isso? Você pode explicar um pouco?

(JS): Na Iconografia, a gente tenta priorizar o processamento de descrição item a item. É a principal diferença entre um setor mais arquivístico, como é a Literatura, por exemplo.

Eu acho que tem uma coisa que a gente está tentando estruturar melhor agora que é ordenar melhor nossas etapas, pois elas eram muito desconstruídas. Então o processamento nosso, o básico dele é: a descrição/catalogação, acondicionamento e digitalização. Antes a gente não trabalhava muito com higienização, não tínhamos esse suporte, mas agora temos. Agora podemos fazer isso, não tínhamos esse recurso.

Às vezes, essas etapas se alternavam muito. Então a gente fazia uma captura de digitalização antes de um acervo estar higienizado. Muitas vezes a gente já fez digitalização antes do acervo estar catalogado, mas a gente também já fez o trabalho pela via mais ordenada: primeiro catalogar, depois digitalizar, mas ainda sim faltando uma etapa como a da conservação, digamos assim.

A gente também trabalhava muito de uma forma em que o catalogador também fazia algum diagnóstico de conservação, eu inclusive já fiz muito isso. É um processo que agora as conservadoras da área estão fazendo, o diagnóstico do estado de conservação do objeto. A gente tentava com a catalogação entrar nessas duas frentes: a que tem a ver com os dados e a que tem a ver com a forma em que o material se apresenta, com o estado efetivo dele. Agora, o processamento está mais dividido, digamos assim. Ele está mais particionado. Estamos entendendo melhor esses fluxos de trabalho, muito porque o nosso acervo cresceu. Então precisa ter uma visibilidade melhor do que são esses

processos. E a gente também trabalha muito, e acho que é muito característico do que a gente faz, diferente de um setor como a Fotografia, fazendo a catalogação tendo o objeto junto da gente. A gente não cataloga olhando uma reprodução do banco de dados, estamos ali frente a frente com a obra. Acho que essa é bem uma particularidade nossa.

(MC): Isso é bom, é bem legal porque a gente tem o poder de consulta e da memória fica muito mais evidente, muito mais realístico e verídico. Uma coisa que eu ia perguntar também era sobre as exposições que a gente teve do J. Carlos. Como é que surgiu essa necessidade? Como é que foi esse processo das exposições? Eu sei que essa segunda teve uma outra questão sobre o racismo e tudo mais, mas como é que surgiu a necessidade de fazer a primeira, por exemplo? Como foi esse processo “vamos fazer uma exposição do J. Carlos”?

(JS): O Instituto tinha uma grade de exposições e a gente sempre tentava privilegiar algumas exposições do acervo, alguns artistas do acervo. Tem exposições que vem de fora e outras que a gente vai fazendo a partir das nossas coleções.

A gente teve a exposição do Millôr e naturalmente com a chegada do acervo J. Carlos, a primeira dúvida era se a gente tinha um corpo de trabalho que poderiam compor uma exposição. O Cássio fez uma primeira seleção de trabalhos, isso foi se debatendo, em algum momento eles apresentaram a exposição para o Conselho de Exposições do Instituto – os três curadores: a Julia, o Cássio e o Paulo Roberto Pires. Depois teve uma visita do Lorenzo Mammì que era o curador chefe do Instituto na época, ele viu um pouco os desenhos e enfim notou-se que sim, tinha um certo corpo de trabalhos que poderiam compor uma exposição.

Porque é isso que eu te falei, os trabalhos mais significativos permaneceram com a família, então a gente não tem os trabalhos mais vistosos do J. Carlos que são: Para Todos, Ilustração Brasileira. A gente ficou muito com vinhetas, capa de Careta – que são trabalhos ricos em termos de caricatura, mas não tem tanto apelo estético, se formos parar pra pensar.

As exposições também tem muito dessa característica de apresentar o acervo, então estamos apresentando o que temos de J. Carlos no Instituto Moreira Salles e também de certa forma tem um caráter celebratório do seu acervo. Estamos consolidando a presença desse artista que é reconhecidamente um grande ilustrador para a imprensa brasileira, apesar de ser notoriamente racista, mas ele tem esse valor para a cultura visual do Brasil. Se a gente fosse parar para pensar numa justificativa da exposição, acho que principalmente apresentando o acervo para o público e temos um acervo de um grande ilustrador no acervo do Instituto.

(...) No século XIX a gente tem alguns trabalhos de caricatura - mas coisa bem pouquinha, você vai pinçando um aqui, outro ali - tem o Millôr e tem o

J. Carlos. Então a gente está formando bases importantes nesse tipo de desenho quando a gente para pra olhar a coleção.

(MC): E essa segunda exposição em São Paulo também foi por uma questão do prédio novo, né? Trazer o público.

(JS): É, assim... A gente muitas vezes pensa as exposições e suas possíveis itinerâncias, então, geralmente exposições do acervo elas circulam pelos centros culturais do Instituto. Por exemplo, a exposição do Millôr quando ela aconteceu no Rio, ainda não tinha IMS Paulista. Não lembro se na época chegou-se a cotar uma parceria, mas como o prédio da Paulista já estava quase ficando pronto, decidiram segurar ela. E a do J. Carlos justamente inaugurou quando a Paulista estava ali inaugurando. Enfim, meio que entrou nessa rodada.

É importante que exposições do acervo circulem entre os centros culturais do Instituto sempre que possível. A gente tem aquela limitação em Poços de Caldas, mas se fosse o caso, imagino que ela circularia para lá se tivéssemos condições de levar itens originais para lá.

Então, a exposição do J. Carlos não teve grandes acréscimos, mas ela teve algumas mudanças: teve o catálogo, que na época a gente não conseguiu fazer e teve também uma ou outra mudança pontual em termos de identidade visual. Por exemplo, aqueles painéis que você viu aqui na desmontagem, lá eles ganharam outra cor porque não era mais o mesmo acabamento, pintou a cor chapada, então a cor dos painéis cresceu... teve um lambe-lambe super bonito com aquela turma na praia, teve uma cronologia, teve também a inserção de trechos do texto do Rafael Cardoso sobre o racismo do J. Carlos na obra dele. Dessa vez teve uma legenda apontando o racismo na obra do J. Carlos. A gente manteve muito a estrutura da exposição na mesma coisa, a gente não criou outros núcleos na exposição. O catálogo tem um núcleo mais fechado sobre a questão do racismo do J. Carlos, já na exposição não, a gente manteve o mesmo percurso. Então se a gente for parar para pensar, a questão do racismo do J. Carlos está muito ligada ao que é o Brasil e aí lá no espaço expositivo fizemos uma readequação de uma das paredes e

colocamos uma legenda falando do racismo do J. Carlos. Essa legenda ainda se tornou insuficiente diante do panorama dos trabalhos racistas do J. Carlos, então, o que aconteceu foi que deveria ter se tratado com mais contextualização em termos de grupos de trabalho. O texto do Rafael acabou entrando depois, mas ainda sim, tivemos alguns comentários sobre o texto e tudo mais. O texto exemplifica muito bem como era a forma (...) Vamos parar pra pensar, se vivemos o racismo hoje, em 1920, 27, 30 era outro patamar, mas ainda sim, o J. Carlos era mais racista que os colegas de imprensa dele. Então o texto vai fazendo um esquadrinamento do que é, como era o olhar do J. Carlos sobre as pessoas negras. Mas mesmo assim, mesmo colocando estratos desse texto na exposição ainda tivemos comentários sobre e entendo que é um autor muito difícil quando a gente olha

para esse lado da obra dele. Porque ao mesmo tempo em que ele foi brilhante em termos de representação da Melindrosa, do Rio de Janeiro, dos hábitos do Rio de Janeiro, ele foi muito cruel com as pessoas negras. Mas, se a gente para pra pensar, Mayra, tem desenhos dele – mas aí eu já não sei se é muito um olhar meu ou se a gente mostrasse isso para algum pesquisador negro – quando ele quer, ele não é racista na hora que ele vai representar uma pessoa de pele negra, sabe? Então, por exemplo, pessoas negras tem lábios mais carnudos, ele desenha esse lábio, mas ele não descampa para a caricatura. Tem um desenho muito bonito que é uma família - não vou saber te dar o código, um dia entrando no Cumulus te mostro ele – mas é uma família que tem uma senhora negra no fim, como se fosse uma fila, o pai, a mãe, a criança e a senhora negra gorducha com suas vestes e lábios. Ali não tem. Aquela imagem não parece, pelo menos para mim, Jovita, que o J. Carlos esteja sendo racista na hora de fazer aquele desenho. Que não é a representação de uma pessoa, digamos assim, é uma personagem. Então quando ele quer, ele faz direito. O problema é que num geral ele era cruel mesmo, nesse sentido. Então, é muito complicado.

Agora, eu também que sou uma pessoa que tem uma pesquisa em J. Carlos, levanto uma questão: como é que a gente trata esse acervo? Que leitura que a gente oferece para ele? Porque é isso, entrou no museu, é uma obra inequivocamente que tem valor para a cultura brasileira, mas que também tem... se

a gente for parar pra pensar, muito do que a gente tem no trabalho do J. Carlos são trabalhos racistas, se você para pra olhar a coleção, né?

(MC): Eu mudei muito meu olhar depois da exposição porque eu já percebia obviamente trabalhando com as obras no processo de higienização, observando os desenhos eu já percebia o quanto ele era racista, mas nunca foi uma problematização tão grande para mim. O choque eu acho que veio para todo mundo com essa questão da exposição.

(JS): É, veio com a exposição, com o Cá Entre Nós (reunião institucional que promove debates sobre questões raciais, identitárias etc...), com as coisas que foram saindo na imprensa.

(MC): Foi um boom para a gente. Caramba, a gente tem que ver o que a gente pode fazer para melhorar a abordagem. Não que a gente antes não enxergasse, não que a gente não visse. A gente via, mas era um olhar também que dizia o nosso contexto, do que a gente vivia. A gente não discutia tanto dentro da instituição sobre o racismo, a gente não discutia tanto sobre essas coisas que aconteciam, sobre esses problemas que a gente tinha. Era tudo mais interno, um comentando com o outro, mas não era uma coisa enorme como é o Cá Entre Nós para a nossa empresa, é uma coisa bem maior. Acho que isso foi bem legal porque a gente passou por um processo juntos.

(JS): Com todos. E de olhar para a nossa coleção. Na verdade, por exemplo, o século XIX é totalmente problemático em relação a isso. Então como é que a gente olha para isso? Porque a gente tem muito o costume de ficar pensando com a cabeça da época, mas não dá mais. A gente tem muito desafio pela frente agora.

(MC): Eu perguntei um pouco sobre isso porque eu vou falar sobre o J. Carlos, vou ter que contar a história dele porque querendo ou não ele foi muito importante para a história da nossa imprensa brasileira, como um artista completo. Mas também não vou deixar de abordar essa questão.

(JS): Não, não pode.

(MC): Não tem como. Ainda mais se pegarem o meu biotipo. Como assim uma menina que estudou na Federal, vai falar sobre o acervo do J. Carlos e não vai mencionar se quer isso?

(JS): Vou te falar uma coisa que me falaram quando eu estava apresentando o meu projeto. Lá no PPGAV a gente tem uma matéria Seminário de Pesquisa em Andamento. Daí eu falei um pouco e minha professora Tatiana Martins falou: “Jovita, olha só, se você está vendo o racismo, você não pode não falar.” Então, no seu caso, seu trabalho sobre ele é a questão da conservação do acervo etc. Mas a gente está vendo. Nem que seja um parágrafo, alguma coisa tem que ser dita. Isso talvez não precise ganhar uma proporção tão grande, mas... Isso vai estar no meu também.

(MC): A única preocupação que eu tenho é com o Instituto porque eu não quero chegar e escrever “ah, é racista, o Instituto tem uma coisa racista e etc.”. Não, pelo contrário porque a gente conseguiu perceber uma mudança do comportamento dentro do nosso setor, dentro do Instituto num geral que foi mudado. Até mesmo nessa tentativa da gente ver o que poderemos fazer num futuro próximo. Quero deixar bem evidente que a Instituição em si quer mudar esse comportamento.

(JS): É isso, é criar as pontes e os diálogos. Porque se vai assim radical, não constrói nada. Enfim, acho que lá pra frente, lá pra 2021-22, eu vou estar numa situação desse tipo. Porque para mim a pergunta também é: por quê o J. Carlos? E aí vai ser uma pergunta também institucional. Qual é o valor que o Instituto viu nessa coleção? Porque se for parar pra pensar o Instituto não tinha esse olho. Aquelas capas da Careta são uma loucura, aqueles desenhos.

(MC): É porque ao mesmo tempo ele tem muitos trabalhos muito legais.

(JS): É, ele desenhava muito bem, Mayra.

(MC): Em termos de execução ele era perfeito. Toda a técnica dele, como ele era minucioso, no traço, com a linha, o que ele queria que aparecesse na publicação, o que não queria. A relação dele com o desenho original ter várias etapas e depois chegar na publicação ser como ele queria. É muito legal.

(JS): Era, era impressionante.

(MC): Eu não via isso no Millôr. Para mim era completamente diferente. É um trabalho muito semelhante, mas com o Millôr eu quase não via isso, essa minuciosidade da técnica do trabalho.

(JS): É, eu acho que tem algumas coisas. Acho que no Millôr você vai encontrar uma nota ou outra, mas o J. Carlos ia para a gráfica, né? Então é outra coisa, outra relação com a tiragem pra a imprensa. Mas eu acho que é isso. Essa repercussão que teve da exposição na Paulista mudou muito minha relação com esse artista. Era realmente meu artista favorito da coleção nossa da Iconografia porque era realmente eu reconhecia como um grande artista. Não a porção dos trabalhos que estão aqui porque é a porção menos valorizada, mas é um grande nome da arte brasileira, um grande desenhista. Olha só que coisa, a gente cuida desse acervo. Mas essas problematizações também entram na gente e hoje eu já não consigo mais olhar com o mesmo entusiasmo que eu olhava para ele, quando a gente estava preparando a exposição, preparando o livro. Hoje realmente já não tenho esse entusiasmo todo. Questões... É isso, é vida. Tem que repensar, não tem como.

(MC): É uma questão de evolução sempre, né?! Eu acho que é isso. Eu não sei se tens mais alguma coisa para falar.

(JS): Não, eu acho que não. Você precisa mais de coisa do tipo “o Instituto surgiu em tal ano”? Por que isso você tem naqueles materiais da Beth e da Fabi né?

(MC): Eu tenho até que te mandar.

(JS): É, me manda quando você puder.

(MC): Eu te mando agora quando terminar.

(Restos de áudio que não focam no interesse do trabalho, junto aos agradecimentos.)

ENTREVISTA 3

DADOS DO COLABORADOR

Nome completo: Julia Saens Kovensky

Resumo Biográfico: Bacharel em Geografia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007). Foi pesquisadora do Laboratório de Cartografia Histórica da Universidade de São Paulo. Atuou em diversos projetos de pesquisa e catalogação de acervos científicos e artísticos.

Profissão atual: Coordenadora da área de Iconografia do Instituto Moreira Salles

Profissões anteriores: Sem informação

ABREVIATURAS E SIGLAS

JK – Julia Kovensky

MC – Mayra Cortes

Local da entrevista: Entrevista Online via Google Meet

Dia: 18/12/2020

Hora: 15h

Duração: 1h 13 min 07s

Gravada: Sim (x) não ()

Transcrição: Sim (x) não ()

Entrevistadores: Mayra Cortes

Transcrição da Entrevista

(MC): Primeiro eu queria agradecer todas as oportunidades até aqui. Desde lá do começo, de quando eu era estagiária e me levou ao presente trabalho. É muito importante para mim e fico muito feliz de poder fazer parte da história do Instituto e poder acrescentar um pouquinho nessa história. Será uma entrevista oral e eu dividi em três blocos de interesse: eu queria saber um pouquinho da sua história no Instituto, da sua chegada ao Instituto; um pouquinho sobre o desenvolvimento da área da Iconografia, que você estava lá desde o começo e é responsável também por muito dessa evolução do corpo de trabalho; e também sobre o J. Carlos, o processo da chegada [do acervo ao Instituto].

(JK): Tá bom.

(MC): Primeiro eu queria saber sobre você. Claro que eu vou fazer perguntas que eu já sei a resposta, mas eu preciso ter isso como fonte. Não vão ser fontes das vozes da minha cabeça [risada], então eu preciso que você responda por mais que eu saiba.

(JK): Tá bom, combinado.

(MC): A primeira pergunta obviamente é quem é Julia Kovensky? Qual a sua atuação profissional? Como você chegou ao Instituto?

(JK): Nossa... Essa é uma [pergunta]... Enfim, como posso explicar? Tiveram vários motivos que me levaram ao IMS. Eu estudei geografia e dentro da geografia eu comecei a me especializar em cartografia histórica. Fiz iniciação científica e depois comecei a trabalhar num Laboratório de Estudos em Cartografia Histórica lá na USP com a Iris Kantor, que você conheceu. E aí foi um pouco pela Iris que fez uma ponte com a Valéria Piccoli e que fez uma ponte com o Carlos Martins que tinha sido chamado pelo IMS para fazer avaliação de uma coleção que eles estavam querendo comprar. Era a coleção Martha e Erico Stickel.

Quando ele fez essa avaliação, que foi um estudo que ele apresentou e indicou que era uma boa ideia a aquisição. Eles falaram que queriam ir em frente e também o

convidaram para formar uma equipe para fazer o primeiro trabalho de catalogação e de conservação dessa coleção. E tinham algum desejo de que no final desse trabalho se fizesse uma exposição.

(MC): Isso é em qual período, mais ou menos, você lembra o ano?

(JK): Isso foi em 2008. Daí o Carlos, um pouco por essa ponte que eu te contei (da Valéria e da Íris, que era com quem eu trabalhava), me convidou. Eu era bem jovem, mas eu já trabalhava com pesquisa, então, ele me convidou para formar essa equipe. Mas era uma equipe bem pequena. Éramos três: Ele coordenando, eu entrei como pesquisadora e a Francis Lee (que você já ouviu a gente falar ao longo desses anos todos) que já trabalhava há muitos anos com essa coleção. Ela trabalhava com o próprio senhor Érico, ela trabalhou acho que por uns 12 anos com ele. E ela também estava por dentro desse universo das brasileiras, desse tipo de coleção... Já começou um pouco de forma autodidata a se aproximar do universo da Conservação. A gente naquela época, por mais que trabalhasse com pesquisa, que o meu foco fosse a pesquisa para catalogação, a gente já teve que começar a se familiarizar rapidamente com a Conservação porque éramos nós três. Então a gente precisava dar conta de todas as atividades. Naquela época a gente começou a fazer cursos, pequenos e breves, para ir se familiarizando rapidamente. E o Carlos que já tinha uma experiência muito grande dentro da museologia, acabou se saindo um grande professor. E fazia muitas pontes. Desde aquela época começou a nossa relação com o Ateliê DeVeras, que é onde nós fazemos os restauros que já começou naquela época. Então, parte dos nossos trabalhos era ir acompanhar os processos de higienização, de restauro, a gente a consultava. Esse início foi muito formador, tinha esse aspecto.

Uma vez que a gente começou o trabalho, durou mais ou menos um ano e meio. A gente percorreu toda a coleção, cuidando principalmente dessas duas frentes com todas as subatividades que existem no meio que você conhece. Então, foi pensando um pouco na pesquisa e na conservação, mas era muito abrangente. A gente dividia entre nós todas as atividades - o que a gente faz hoje entre várias pessoas, por exemplo, a gente acumulava essas funções. A gente estava muito mais pertinho de tudo, mas era um ambiente muito mais restrito, porque como ainda não era uma área - a gente estava fazendo uma prestação de serviço específico

para esta coleção - ainda não tinha o trabalho de atendimento ao público, e tudo o que depois foi se formalizando e se criando.

Isso durou mais ou menos um ano e meio e na medida que a gente foi avançando com esse trabalho com a coleção Stickel... A gente já trabalhava fisicamente dentro do IMS em São Paulo. Então a gente começou a conviver com os colegas e a tomar conhecimento de outras coleções, de outras obras, de outros conjuntos que existiam que tinham características muito similares, em termos de período, de tipo de artista, enfim, que tinha como natureza o suporte de papel (gravuras, desenhos etc.) principalmente do século XIX que já existiam dentro da grande coleção, do acervo do IMS, mas que nunca tinham recebido tratamento específico, como a gente estava dando para a coleção Stickel. Porque já tinha um departamento de Fotografia, tinha o departamento de Música, tinha um departamento que na época era Biblioteca e não a Literatura. Mas ninguém se debruçava especificamente sobre esse assunto, sobre esse tipo de obra. Então começou a aparecer de uma forma um pouco natural que a gente incorporasse esses conjuntos e enfim dar o mesmo tratamento que estávamos dando para essa coleção para esses outros.

Nisso... Os assuntos já estão se misturando né? Eu já estou falando um pouco da formação da área [Iconografia], mas é que são coisas que aconteceram de uma forma bem orgânica, não tem muito como separar.

O IMS estava vivendo um movimento muito específico porque a gente estava em transição. Em 2008, teve a transição da Gestão (isso eu esqueci de mencionar). Saiu o De Franceschi e daí começou esse processo todo, pois era desejo dele comprar essa coleção, e estava entrando o Flávio Pinheiro, que deu continuidade a isso e formalizou um pouco essa criação deste departamento de Iconografia que não existia.

Teve um ano e meio que a gente estava numa espécie de limbo, a gente estava numa fase de transição. Porque a gente estava fazendo um trabalho que tinha data para acabar (uma prestação de serviço), mas a gente já estava tomando conhecimento dessas outras obras, já estávamos convivendo muito com os colegas e vendo possibilidades que se abriam. Nisso, o IMS estava se propondo a fazer um

movimento... porque tinha se construído o nosso prédio da RTA (Reserva Técnica de Acervos), onde a gente trabalha. Aquele prédio ainda não existia e foi construído nesse período. O Flávio, a direção como um todo, acharam que fazia sentido concentrar os acervos no Rio de Janeiro porque tinha-se construído esse prédio com essa finalidade. E aí que veio de fato a criação da área porque vieram acervos... tinha um pouco do acervo de Fotografia que estava em São Paulo, a Biblioteca ficava em São Paulo, e tudo isso estava vindo [para o IMS Rio]. Daí foi quando ele [Flávio] fez a proposta da gente levar o que era até então só uma coleção, que ficássemos baseados no Rio e de fato construiu o departamento. Ele me fez essa proposta mais diretamente porque eu deixaria de ser uma prestadora de serviço e passaria de fato a ser funcionária do IMS e a responder por essa coleção.

A essa altura, o Carlos já tinha muitos outros compromissos, ele atuava em diversas instituições, um cara muito experiente, com uma trajetória de vida longuíssima. Então ele passou a ser um consultor e eu passei a tocar o cotidiano das atividades com a coleção e com essa criação, desse embrião, do que ia ser a área de Iconografia. A Francis não podia ir para o Rio porque ela tinha a vida dela em São Paulo, outros compromissos. Então lá fui eu, isso foi em 2010. E quando eu cheguei o Carlos ajudava muito ainda, fazíamos isso ainda muito juntos. Então fizemos as primeiras contratações, no qual nos foi permitido contratar duas estagiárias: a Jovita e a Carol - as duas primeiras estagiárias que a gente teve. E com elas eram anos de desafios gigantescos, eu trabalhava muitas e muitas horas por dia porque tínhamos dois períodos, uma vinha de manhã e a outra vinha à tarde. Já naquela época a função era ter uma pessoa com um perfil mais voltado para pesquisa (que era a Jovita, de História da Arte) e a outra mais voltada para a conservação (que era a Carol). Desde o início tinha um pouco esse desenho, a clareza que a gente tinha de dar conta dessas duas frentes de trabalho. Daí começou o departamento e significou construir uma série de procedimentos, desde a base de dados, até como a gente atende os pesquisadores, até como a gente recebe as solicitações, como a gente se relaciona com as outras áreas do IMS. Enfim, começou-se um trabalho grande de organização e de criação...

(MC): De uma estruturação toda né?

(JK): Isso, de estruturação! E aí os desdobramentos um pouco você já conhece. A gente foi crescendo, trocamos de estagiários, Jovita se formou. Todos fomos nos desenvolvendo muito enquanto este departamento era criado. A gente cresceu todo mundo junto. Todos éramos novos.

(MC): É muito legal ver essa evolução toda.

(JK): É, é, foi assim... De fato, a gente fez a primeira exposição em 2011 que foi aquela exposição Panoramas que a gente fez em conjunto com a área de Fotografia porque o Carlos tinha muito claro na cabeça dele que a gente devia e era importante a gente fazer cruzamentos entre os acervos. Que abordássemos assuntos não fechados só no nosso mundo das técnicas... Claro que a gente trabalhava com desenho e com gravura, a gente tinha essa especificidade e a Fotografia tinha a dela, mas a gente também tinha assuntos em comum. Eu acho que a Iconografia foi sempre complementar à Fotografia. A gente sempre andou muito juntos. E isso aconteceu muito fortemente no início porque o nosso foco era muito no século XIX e o acervo de fotografia do século XIX já era muito grande e importante, e eles se cruzavam diretamente. E isso pôde ser visto nessa primeira exposição que a gente fez, mas depois, mesmo com os desdobramentos que a gente foi tendo dentro da Iconografia, como a chegada do Millôr, a expansão para as artes gráficas como um todo, também coincidiu com a expansão da Fotografia. Porque também chegaram os Diários dos Associados... A gente sempre teve um paralelo entre os universos de atuação dos nossos titulares e das obras que a gente colecionava.

(MC): Isso que eu ia perguntar, como é que surgiu esse momento, não de transição... mas mesclou, pois vocês estavam muito voltados para essa questão do século XIX e começou Millôr e toda essa galera da imprensa brasileira. Como é que se deu esse momento?

(JK): Foi, como muitas coisas que acontecem no IMS, por uma oportunidade que se apresentou. A gente não foi exatamente atrás disso. Nesses anos todos, o que caracterizava muito a área de Iconografia era esse trabalho sobre obras que tinha o suporte o papel. Isso era definidor para gente, não só por um campo de conhecimento, mas por questões técnicas e práticas que acabavam determinando um pouco a nossa atuação. [...]

Entre as muitas e muitas atividades que a gente teve para construir esse departamento que a gente tinha no início, a gente criou uma reserva técnica que não existia. Existia o espaço, existia o ar condicionado, as ferramentas para a climatização, para desumidificação, mas a gente foi criando o espaço.

[...]

Enfim, a gente foi comprando o mobiliário, fomos fazendo uma série de escolhas e definições em torno desse recorte. A gente precisava trabalhar com o papel e ter um espaço destinado e adequado para esse tipo de conservação. Enfim, isso caracterizava muito a gente, tanto a nossa especialização como profissionais dos quais a gente se rodeou... a gente trabalhava com mapoteca, começamos a ter fornecedores de papel específicos, trabalhávamos com restauradores de papel. Tudo nesse sentido. A gente começou a se especializar nisso. A gente seguiu se especializando nisso.

Quando o Millôr Fernandes morreu, a família dele procurou o IMS. Apoiados por alguns amigos e pessoas que aconselhavam a família, disseram que o IMS... O IMS construiu toda uma expertise na conservação de acervos variados. Então eles procuraram o Flávio dizendo que existia essa parte do acervo do Millôr que era em papel, que eram os desenhos dele. Eram muito pouco conhecidos, apesar da obra dele ser muito conhecida, mas esses desenhos em si não circulavam porque o Millôr não era um cara que expunha. O trabalho dele era sempre na mídia impressa. O Flávio achou que era um acervo muito impressionante, e era mesmo. Daí ele me procurou, falou que tínhamos aquela situação que se apresentava, da família procurar o Instituto oferecendo o acervo. Por mais que seja um universo temático diferente do que a área de Iconografia ia se dedicando até então, que era específico desse Brasil do século XIX até as primeiras décadas do século XX, achei que era uma oportunidade incrível e que deveríamos nos abrir àquilo. Dali fui ver o acervo, começamos a conversar, pensar nas possibilidades. E era realmente uma coisa muito impressionante que tinha essa diferença de assunto, mas que a gente já tinha uma reserva voltada para a conservação de papel. Então nesse sentido não foi um choque tão grande.

E aí a gente fechou esse contrato de comodato e o acervo veio. A gente teve um trabalho muito...com o Millôr a gente teve uma oportunidade única e que é muito rara para as instituições. A gente foi buscar esse acervo que tinha sido deixado por ele, estava da forma como ele deixou até morrer. Então, isso levantou na época um montão de questões, a gente teve que tomar uma série de decisões em função disso e acabamos avançando um pouco na nossa linha de colecionismo. Porque a ideia no começo era trazer só os desenhos do Millôr, mas ao fazer o trabalho de inventário e de trabalhar lá no estúdio dele, a gente conheceu o arquivo pessoal dele que era muito impressionante e que dava um contexto fundamental para esses desenhos originais. Em seguida, eu vim com essa proposta que foi acolhida pelo Flávio, de trazer além dos desenhos originais, o arquivo pessoal dele.

Então foram dois aspectos novos, duas frentes que se abriram. Além da gente passar para o século XX e trabalhar com um outro tipo de produção, a gente também passou a ter um acervo diferente do que a gente vinha trabalhando até então, mas também a arquivística.

(MC): Sim. Chegou um momento que se tornou híbrido, um trabalho museológico e arquivístico, né?

(JK): Isso, era fundamental se debruçar e é o que a gente vem enfrentando até hoje. Daí depois que a gente começou o trabalho com o Millôr, veio J. Carlos, e agora o Claudius, foi natural que a gente expandisse e que a gente começasse a alimentar essas duas linhas de colecionismo e de pesquisa que a gente tem hoje.

(MC): Antes da gente ir para o J. Carlos, pois estou bem curiosa com esse processo de como chegou o acervo lá no IMS. O que eu queria te perguntar é: oficialmente tem alguma diretriz de acervo no Instituto? Como é que funciona isso?

(JK): Não, você sabe que é algo que a gente está fazendo agora né?! A gente está bem empenhado agora em construir a nossa política de colecionismo. O IMS cresceu muito nos últimos anos, foi uma década de crescimento exponencial. Então, os documentos que existiam e eram da gestão anterior, já não dão conta do que a gente virou. A gente está num esforço muito grande de reconstruir essa documentação, repensar essas políticas.

Nos anos da gestão do Flávio isso foi crescendo. A gente estava muito voltado para outras atividades e essa formalização não era algo que a gente se dedicava tanto, mas agora com a chegada do Marcelo, já teve uma mudança de diretriz. Há um desejo de que isso fique formalizado. A gente, principalmente neste período de quarentena, tem se dedicado muito à elaboração e revisão dessas políticas, uma delas é a de colecionismo. É algo que demora, não é uma coisa que você faz...

(MC): Sim, ainda mais o Instituto do tamanho que ele é, não tem como ser do dia para a noite.

(JK): Pois é!

(MC): Então o Instituto funciona basicamente através de empréstimos, não é isso? Comodato e compra de acervos, não é isso?

(JK): São três formas principalmente: a compra, o comodato e a doação.

(MC): E para a compra tem alguma equipe especializada lá dentro ou geralmente são oportunidades que também vão aparecendo?

(JK): Não, somos os mesmos, os coordenadores de área são os que encabeçam – os que recebem as propostas, os que trazem, elaboram as propostas e tocam um pouco esse processo de entrada. Claro que tudo é feito junto com a direção. A gente tem os nossos conselhos, então a gente discute as propostas em conselho, toma a decisão coletivamente, mas as etapas de documentação e de chegada é feita pelos coordenadores, em geral.

(MC): Isso é legal porque ainda tem uma outra vertente de trabalho de vocês que é além. Vocês têm que ficar de olho no mercado, como é que funciona, o que surge de novo né?

(JK): Sim, isso é um pouco parte da... o trabalho que a gente faz tem a ver com a curadoria de acervos né? Então ele envolve um pouco isso sim. [...] É natural do nosso trabalho, pela natureza da instituição pela qual a gente trabalha, a gente não se relaciona exatamente com o mercado. As compras são pouco frequentes. Você pode ver pelos anos que você está que não é comum. A gente faz muitos contratos

de outras formas. Não é que elas não acontecem, elas acontecem, mas a gente não é uma galeria e a gente não tem uma verba permanente para aquisição. A gente tem fundos, logo essas escolhas tem que ir sendo feitas muito... tem que debater muito.

(MC): É muito calculado né?

(JK): Muito. Cada vez que a gente vai optar por fazer uma compra é algo... por isso é importante a presença do conselho, dessa organização em forma de conselho. Porque a gente não acompanha muito o mercado, muito menos os preços de mercado. A gente não é uma galeria, não estamos muito alinhados a isso. É claro e é natural que vão aparecendo obras, elas são pesquisadas. A gente acompanha mais esse universo da pesquisa do que do mercado, eu diria.

(MC): Agora só uma questão da instituição. A missão institucional em si (também eu sei agora com a criação das novas normas), ela não foi concretizada ao longo desses anos, está sendo estruturada agora, né?

(JK): É... Ela tinha um caráter muito amplo quando ela foi pensada. A gente sempre tinha um pouco dessa ideia de trabalhar voltado para a cultura brasileira, com acervos de cultura brasileira. Porém isso é muito amplo. Ele funcionou talvez num certo momento, mas agora com a maneira que a instituição foi se estruturando, como ela cresceu... Ela cresceu muito. Eu não sei te dar os números exatos, mas eu sei que quando eu entrei estávamos num universo de 50 funcionários, 60 funcionários. Agora, o IMS tem 200. São muitos departamentos. Isso naturalmente exige que sejam revistos protocolos, políticas, missões, enfim, tudo está interligado. Então sim, isso está sendo repensado agora para esse IMS atual.

(MC): Agora a minha dúvida é só como fonte de pesquisa mesmo. Essa missão institucional que era vigente e está sendo reestruturada, eu consigo achar em algum lugar algum documento?

(JK): Tinha o estatuto do IMS, mas eu não sei como é que é a circulação disso. A gente pode pedir para você ver.

(MC): É só por questões... Como eu vou falar de um acervo do Instituto e do trabalho que a gente vem fazendo da preservação dele, acho importante

contextualizar o viés da instituição e todo o seu contexto para justificar todo o trabalho que tem sido feito, todos os esforços. E por último, é só uma dúvida sobre a biblioteca do Caetano Ferrari, é uma dúvida boba. Ela [biblioteca] foi uma doação também?

(JK): Ela foi uma compra, foi comprada ainda na época do De Franceschi. Ela primeiro ficava... Como a gente tinha esse departamento Biblioteca antes de existir a Literatura... A Literatura, essa mudança, também aconteceu na gestão do Flávio. Antes era um departamento Biblioteca que reunia... Aí eu já não sei tão particularmente a história, mas ela era muito mais ampla, não tinha o recorte que ela tem hoje que se divide em arquivos e bibliotecas, com os titulares. Então, ficava lá e a medida que a gente foi principalmente [avançando] na pesquisa (isso já lá em 2008), a gente usava muito os livros do Caetano Ferrari.

Você conhece a biblioteca dele. Ele era um gráfico, era um cara que trabalhava muito especificamente com esse universo técnico da impressão e das artes. Então dentro dessa biblioteca a gente encontrava muitos livros tão úteis para gente tanto no trabalho de catalogação quanto de conservação. A gente, nas nossas pesquisas, usava muito. A gente e o pessoal da fotografia também. E aí depois de tanto pedir tantos livros e como a gente já também estava reconhecendo e aprendendo a lidar com esse hibridismo que a gente falou, de termos um acervo de características museológicas e arquivísticas e a gente também tinha uma biblioteca de apoio...A gente [Conselho] achou coletivamente que fazia sentido a gente [Iconografia] ser responsável pela guarda desse especificamente.

(MC): Então dentro da Iconografia consegue ter além da museologia, arquivologia, ainda tem essa questão da biblioteca.

(JK): Tem e tem duas. Tem essa biblioteca específica que foi formada pelo Caetano Ferrari e tem a nossa biblioteca de apoio que dá conta dos nossos temas de atuação e que vem sendo formada desde 2008. Hoje ela também já tem a sua...

(MC): A sua grande importância.

(JK): Exato.

(MC): Bom, agora vai para o assunto que estou mais animada. Como é que surgiu o J. Carlos para a Iconografia, para o IMS? Como foi esse primeiro momento?

(JK): Foram vários momentos do J. Carlos, teve várias idas e vindas. Primeiro, o acervo do J. Carlos, antes da gente ter o acervo do Millôr, foi oferecido ao IMS para ser comprado. Eles [família] queriam vender quando o Eduardo Augusto de Brito e Cunha, filho do J. Carlos, ainda estava vivo. Essa era a coleção formada por ele. E acho que por intermédio dos filhos, eu não lembro quem fez o primeiro contato, mas eles tinham a intenção de vender para o IMS. Naquele momento, eles procuraram a área de Literatura - a Élvia - que agradeceu muito, reconheceu a importância que aquilo tinha, mas não era exatamente a área de atuação da Literatura. Nem ele era escritor, um autor literário, então não se encaixava no recorte deles. Eles estavam muito entusiasmados pela coleção quando a conheceram. Pera aí, acho que o Cássio já estava nessa ponte.

(MC): O Cássio já era consultor se não me engano.

(JK): Não, não, o Cássio só foi ser consultor quando o acervo veio para a Iconografia. Mas eu acho que naquele momento o Cássio fez a ponte com o Flávio. Acho que foi isso, quando a família quis vender, o Cássio fez o contato com o Flávio e com a Élvia. Acho que foi assim que tudo começou. Daí a Élvia achou tudo muito legal e bacana, mas não fazia parte do universo de atuação deles. Então o que eles combinaram foi que o IMS daria uma ajuda para que eles encontrassem um comprador. Naquela época não se tinha o interesse de comprar, mas foi quando contrataram um arquivista, o Mário Vezzu que você já viu o nome dele no trabalho que ele fez. Contrataram ele, foi pago pelo IMS e ficou trabalhando lá na casa do Seu Eduardo fazendo esse inventário. Porque a gente sabia e ofereceu para eles é que eles tendo esse inventário pronto seria muito mais fácil fazer qualquer movimentação, fazer qualquer proposta de venda, enfim.

E aí esse trabalho, eu não lembro em que ano foi feito, acho que antes de 2013, por aí, foi o primeiro capítulo que teoricamente se encerrava aí. Depois que o Sr. Eduardo morreu, eles [filhos] voltaram a procurar o IMS, dizendo que já não tinham mais a intenção de vender, tinham a intenção de fazer um comodato, de dar um outro destino, de fazer a coisa de uma forma um pouco diferente. Porque para os

filhos tinha um outro significado, para eles era mais importante que isso estivesse no IMS do que de fato a venda. Isso é interpretação minha a partir de conversas que tive com eles.

E aí, a essa altura a gente já tinha na área de Iconografia inaugurado essa outra frente de trabalho com o Millôr, então, tudo fazia mais sentido. Em vez de ir para a Literatura, já veio para mim. Eu conversei com o Cássio, conversei com o Flávio, fomos conhecer o material e era realmente impressionante. A pretensão deles também já tinha mudado, já não queriam vender, queriam o comodato. Então estava tudo bastante mais simples e seguimos em frente. E chegou em 2014, não lembro se 14 [2014] ou 15 [2015], né?

(MC): Acho que foi final de 14 [2014] e definitivamente foi começo de 15 [2015], em fevereiro, se não me engano.

(JK): É, foi essa a transição. Foi isso, foram dois momentos.

(MC): Foram distantes ou não, você lembra?

(JK): Foi perto, mas é que foram bem esses anos de definição. Foram anos... O primeiro contato que eles fizeram, o colecionador filho do J. Carlos ainda estava vivo e a gente não tinha dentro da área de Iconografia essa linha de trabalho com as revistas ilustradas e as artes gráficas. Depois, nesse segundo momento, ele já tinha falecido e a gente já tinha inaugurado. Tudo casou, sabe?! Tudo estava mais propício.

(MC): E atualmente, como é que funciona a relação da família, o Instituto, o acervo? Como é que é essa dinâmica?

(JK): A gente tem, assim como com outros titulares e as famílias, uma relação muito próxima. A gente fez um acordo no qual os direitos autorais continuam sendo gerenciados pela família. No caso específico do J. Carlos, isso está prestes a mudar porque a partir de primeiro de janeiro ele entra em domínio público, então já não vai ter esse trabalho de gerenciamento de direitos. Mas o nosso combinado era esse: que eles fizessem toda a parte de gerenciamento de direitos, então quando a gente recebia qualquer solicitação, a primeira coisa que a gente fazia era pedir para entrar

em contato com a família para resolver a questão dos direitos. E a gente cuida dos direitos patrimoniais e da conservação, difusão, pesquisa, tanto da conservação física das obras quanto de todo o trabalho de expansão que envolve o atendimento ao pesquisador, aos projetos de pesquisa em torno dele. Então, no fundo a gente tem um contrato que prevê uma série de usos e dá um pouco das regras e normas gerais da relação, mas a gente tem uma relação muito próxima e direta que ajuda muito. Ajuda muito porque evita muitos mal entendidos, tudo isso. A gente pode se consultar mutuamente. Eu digo mutuamente porque a gente anda respeitando a relação com eles, mas eles também consultam muito a gente porque eles são uma família. Claro, eles tem os seus pensamentos. Eles, em particular, consultam muito a gente para vários movimentos, para vários pedidos que fazem porque você imagina que eles recebem todo o tipo de pedido.

(MC): Agora falando um pouco mais da parte prática, como é que foi essa etapa de trabalho? Eu sei que vocês foram lá para Petrópolis, não é isso?! Como é que se deu essa ordem dessas etapas?

(JK): Sim. É difícil lembrar tudo, mas quando a gente começa uma negociação, a primeira parte a gente faz visitas técnicas para conhecer o material, então isso foi o início de tudo. Aí a partir desse entendimento do que era o material e do que virá para o IMS, a gente começa a criar a minuta do que vai ser o contrato de comodato. Tem uma longa discussão entre as duas partes, a gente faz todos esses acordos que eu estou te dizendo, quem gerencia o que, quem fica responsável pelo que, o que o IMS pode fazer, enfim, todas essas questões. Uma vez feito esse contrato, uma vez que a gente chegou num entendimento, a gente marcou uma semana de trabalho lá onde estava o material porque aí a gente faz o inventário e um relatório do diagnóstico do estado de conservação do conjunto. Esses são os dois documentos que a gente anexa ao contrato. Então foi isso que a gente foi fazer lá. A gente foi para Petrópolis, já nesse momento a gente não foi para a casa do colecionador porque ele já tinha falecido. A gente trabalhou na casa da filha dele, que era onde estava o material.

Uma coisa que facilitou bastante o nosso trabalho, é que como já existia aquele inventário preliminar que tinha sido feito, trabalhamos sobre ele, fizemos a

conferência sobre ele. Então a gente viu se tudo que estava ali [inventário preliminar] ainda estava no conjunto, o que não estava a gente tirou, outras coisas que não estavam, a gente acrescentou e consolidamos uma listagem. Aí com esses dois documentos, a gente os anexa no contrato que a essa altura acho que já estava assinado, mas o que a gente faz é criar um... Aí fica faltando um outro apêndice, esqueci o nome, mas depois eu te falo certinho, mas é o termo de transferência. Acho que é isso, o termo de transferência, mas depois a gente pode ver direitinho. Daí a gente assina isso, vai a Millenium (isso é meio que o final do trabalho) e busca tudo.

(MC): E foi tudo numa etapa só dessa visita ou tiveram visitas picadinhas?

(JK): Esse trabalho de inventário foi uma semana, a gente ficava indo e voltando de Petrópolis. No final, acho que na sexta feira, no último dia, foi Millenium e a gente voltou com tudo.

(MC): Fez a coleta inteira.

(JK): É, a gente fez a coleta de uma vez só. No caso do J.Carlos, depois de um tempo, não lembro quantos meses depois, o filho dele entrou em contato com a gente porque eles tinham localizado mais um conjunto obras que estavam faltando e que ele queria incluir. Daí a gente fez de novo a documentação e coletamos, mas já era uma parcela bem menor.

(MC): E sobre esse momento de como foram os trabalhos dentro do IMS, eu conversei um pouco com a Jovita e com a Ellen, cada uma tem uma visão pois como a gente já falou são várias frentes de trabalho. Da sua frente de trabalho, como é que ficou? Chegou no IMS o material foi revisto, como foi essa dinâmica?

(JK): No momento em que ele chega no instituto, eu tenho que me debruçar para trabalhar junto com vocês, com a Ellen, com a Jovita, preciso determinar um pouco qual vai ser o plano de trabalho sobre essa coleção. Então eu me envolvi diretamente em todas essas atividades. A gente determinou, combinou, fez o planejamento e definiu como ia ser, pois naquela época a gente ainda estava com o outro estagiário que estava participando da abertura das caixas. Acho que a chegada é um pouco desse momento do planejamento das atividades. E no caso do

J. Carlos, tínhamos a intenção de fazer em poucos anos uma exposição. Tinha essa vontade.

(MC): Isso que eu ia perguntar, essa era a minha próxima pergunta.

[Pausa na entrevista]

(MC): A gente estava falando sobre como surgiu essa iniciativa de fazer as exposições.

(JK): Como surgiu? Tinha uma expectativa porque a gente tinha recebido um acervo novo que todo mundo estava curioso e tinha muito interesse e muita pertinência em relação aos outros temas dos quais a gente já tinha feito exposições. Então entrou como uma ideia no Conselho de Exposições. Assim como a gente tem um Conselho de Acervos, a gente tinha naquela época um Conselho de Exposições que determinava quais iam ser os assuntos, quais iam ser as exposições que a gente ia fazer nos próximos anos. Com a chegada desse, já entrou como um possível assunto. Então desde o início do trabalho de catalogação, já começamos a lidar com essa perspectiva de que em breve a gente faria essa exposição. Era um ano de muito movimento. Agora, a gente tem a intenção de fazer as exposições com mais tempo de planejamento, mas naquela época tinha uma ansiedade.

(MC): É uma tendência natural do instituto ao receber, pois faz parte também da proposta da instituição receber esse material e ser exposto ao público.

(JK): Pois é. Eu acho que existem várias formas de fazer essa difusão, mas para o tipo de obra que a gente trabalha na Iconografia, a exposição é perfeita. Ela se presta muito a esse tipo de projeto. Foi bem natural que tivesse expectativa em torno disso.

(MC): E a minha pergunta agora meio que para finalizar, como é que vai funcionar, como vai ficar essa questão da qual você já deu uma palavra sobre o domínio público do acervo J. Carlos no Instituto? Já tem alguma perspectiva? Obviamente já deve ter porque já é logo ali né?

(JK): Sim, sim. Essa entrada em domínio público do acervo J. Carlos vai se beneficiar muito da mudança de política ou da reafirmação da política que o IMS tem

feito de liberar, de facilitar muito o acesso das obras que já estão em domínio público pelo nosso site. Então a nossa intenção é que a partir dessas políticas que a gente está formalizando, discutindo e que em breve ela já esteja... assim, ela já entra em funcionamento, mas a ideia é que ela esteja disponível no site, que ela se torne pública mesmo. Mas a ideia é facilitar o acesso do público às obras que estão em domínio público. Então acelerar o processo de digitalização e disponibilização no site, e assim que possível, que esse acesso seja feito pelo próprio usuário, pelo próprio público. Por ora, a gente ainda não tem isso desenvolvido, a pessoa tem que entrar com o pedido, uma solicitação. A gente tem que fornecer o arquivo, mas o nosso objetivo é que em médio prazo a pessoa possa até fazer o *download*. A gente já vem se preparando, tanto a família quanto a gente, para essa entrada do acervo J. Carlos em domínio público e acho que vai ser bastante natural porque essas décadas todas acabam dando tempo para que isso se consolide. As pessoas vão ter acesso às mais variadas fontes, pelas mais variadas fontes. A gente vai ser uma delas. Mas a nossa, a gente espera fornecer imagens de boa qualidade e com metadados de boa qualidade e confiáveis porque esse é o nosso compromisso com a coleção que a gente abriga.

(MC): Muito legal! Me surgiu uma última pergunta que eu já sei a resposta, mas é para oficializar. Você vê o acervo J. Carlos também como sendo de caráter híbrido, um acervo pessoal, um acervo museológico, a questão do arquivo pessoal?

(JK): Sim, vejo. Vejo pelas características que ele teve na formação dele. O filho dele ... é claro que ele leva o nome de coleção porque ele foi de fato consolidado, organizado, colecionado pelo filho do J. Carlos. Mas ele teve acesso à documentação, aos desenhos, às obras que o J. Carlos já guardava na sua própria casa. Então eu vejo essa origem ainda está presente na coleção. Então ela tem que conviver, ela é um híbrido, eu acho, tanto em termos de coleção e arquivo, quanto em termos museológicos e arquivísticos porque ela tem elementos, enfim, os desenhos que podem ser encarados como obras e dali ser vistos individualmente com toda a atenção que eles merecem. Quanto a um conjunto de documentos que dá contexto fundamental para o entendimento. Então eu vejo esse hibridismo nessas duas frentes, do colecionismo e do arquivo e da museologia e da arqueologia.

(MC): Então eu acho que estou no caminho certo.

(JK): É, você também vê assim?

(MC): Sim, meu trabalho é basicamente sobre isso, a importância do reconhecimento da tipologia de acervo para a sua preservação. Então, a gente encarar esse acervo, não só como museológico, mas também as questões arquivísticas e toda a sua questão híbrida no nosso dia a dia, no nosso cotidiano, nos nossos esforços. Porque querendo ou não, a gente é obrigado a enxergar novas metodologias de trabalho. Está sendo muito para afirmar isso. Eu acho que pelo o que eu tô caminhando, vai ser um reconhecimento bem feliz do nosso trabalho. Estou ficando orgulhosa, apesar de dar um pouco de ansiedade, essa coisa toda. Está sendo bem legal.

(JK): E eu vou te dizer que poucas coisas me deixam mais feliz e orgulhosa do que ver vocês criando as suas próprias pesquisas, criando seus próprios trabalhos extra muro, para além do IMS a partir do trabalho que vocês fazem lá dentro. Porque aí é a satisfação completa, pois é você conseguir criar, intelectualizar seu trabalho. É você conseguir fazer uma reflexão muito profunda a partir da sua prática cotidiana. Eu acho que é muito gratificante esse processo. Eu acho que todos se beneficiam. A gente se beneficia muito com esse mergulho porque você tem essa oportunidade de dar fora do IMS, mas a partir dessa vivência que você tem lá dentro. Então é muito bonito te ver seguindo e trilhando seu caminho.

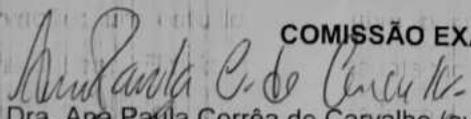
(Restos de áudio que não focam no interesse do trabalho, junto aos agradecimentos.)

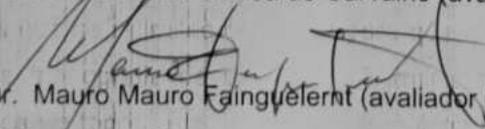
ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

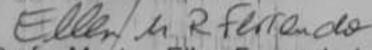
Ata dos Trabalhos da Comissão Examinadora da monografia da estudante **MAYRA CORTES** para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integraram a Comissão os Professores: profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho (avaliadora /EBA/UFRJ), prof. Dr. Mauro Fainguelernt (avaliador interno/EBA/UFRJ), profa. Mestra Ellen Ferrando (avaliadora externa). Aos vinte seis dias do mês de julho às 14:30h Na Sala 715, da Escola de Belas Artes da UFRJ, realizou-se a apresentação pública da monografia pela estudante. A orientadora abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Comissão Examinadora. Em seguida convidou a estudante para que fizesse a exposição do trabalho intitulado: **A importância do reconhecimento da tipologia de acervo para a sua preservação: um estudo do arquivo pessoal J. Carlos custodiado pelo Instituto Moreira Salles**. Finalizada a apresentação, cada membro da Comissão Examinadora realizou a arguição da estudante. Dando continuidade aos trabalhos, a orientadora solicitou a todos que se retirassem da sala para que a Comissão Examinadora pudesse deliberar sobre a monografia da candidata. Terminada a deliberação, a orientadora solicitou a presença de todos e leu a ata dos trabalhos declarando aprovada com grau 10 a monografia da estudante. A sessão foi encerrada e a presente ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Rio de Janeiro, 26 de junho de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA


Profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho (avaliadora/EBA/ UFRJ)


Prof. Dr. Mauro Fainguelernt (avaliador interno / EBA/UFRJ)


Profa. Mestra Ellen Ferrando (avaliadora externa).