



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

**A comunicação das gravuras de Oswaldo Goeldi sob a guarda da
Biblioteca Nacional**

Augusto Emilio Estellita Herkenhoff

Orientador: Prof. Dr. Bruno Brulon Soares

Rio de Janeiro

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

Augusto Emilio Estellita Herkenhoff

**A comunicação das gravuras de Oswaldo Goeldi sob a guarda da Biblioteca
Nacional**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio.

Linha de Pesquisa 01 – Museu e Museologia.

Aluno: Augusto Emilio Estellita Herkenhoff

Professor Orientador: Prof. Dr. Bruno Brulon
Soares

Rio de Janeiro

2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

A comunicação das gravuras de Oswaldo Goeldi sob a guarda da Biblioteca Nacional

Dissertação de Mestrado apresentada ao – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Aprovada por:

Prof. Dr. _____
Bruno Brulon Soares – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dra. _____
Julia Nolasco de Moraes - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. _____
Luciano Vinhosa Simão - Universidade Federal Fluminense - UFF

Suplentes:

Prof. Dr. _____
Nilson Alves de Moraes - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. _____
Fernando França Cochiaralle - Pontifícia Universidade Católica - PUC RJ

Rio de Janeiro, agosto 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

E919 Estellita Herkenhoff, Augusto Emilio
A comunicação das gravuras de Oswaldo Goeldi sob
a guarda da Biblioteca Nacional / Augusto Emilio
Estellita Herkenhoff. -- Rio de Janeiro, 2019.
147

Orientador: Bruno Brulon Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2019.

1. . I. Brulon Soares, Bruno , orient. II.
Título.

DEDICATÓRIA

A todas essas pessoas que tanto me ajudam

AGRADECIMENTO

Ao meu orientador Prof. Bruno Brulon Soares, pela orientação certa e acolhimento, sempre tão entusiasta da Museologia e do meu trabalho.

Aos professores do programa, com os quais tanto aprendi, que tão generosamente compartilharam seu conhecimento em tantas aulas, eventos, conversas, certamente uma experiência muito enriquecedora.

Aos professores Helena Uzeda, Tereza Scheiner e Nilson de Moraes, por terem me ajudado tanto especificamente neste trabalho, tanto ao lê-lo, quanto com suas aulas. Pelas grandes disciplinas cursadas com Márcio Rangel, Diana Farjalla, Luis Carlos Borges, Vera Hermano.

Aos colegas e funcionários da Unirio e do Museu de Astronomia, em especial a Alexandra Durão, pelas inúmeras colaborações.

À equipe da Iconografia da Biblioteca Nacional, em especial a Sonia Caldas, Monica Carneiro Alves, Andréa Agudas e Diana Ramos. Pela acolhida, pela paciência, pela colaboração inestimável, informações preciosas e sugestões.

Aos pesquisadores que facilitaram este trabalho, seja sobre Museologia, sobre a Biblioteca Nacional, e em especial os que se debruçaram sobre a obra de Goeldi: Ronaldo Brito, Noemi Ribeiro, Lani Goeldi, Paulo Venâncio Filho, entre outros tantos.

A Eliane Werneck por tanta ajuda com a formatação, e a Manduca Simões pela revisão da forma.

Aos meus filhos Germana e Mathias, minha mulher Isabela, pela inspiração e participação na minha vida. E aos meus pais (*in memoriam*) pelo estímulo da vida toda.

HERKENHOFF, Augusto Emilio Estellita. **A comunicação das gravuras de Oswaldo Goeldi sob a guarda da Biblioteca Nacional.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS, Rio de Janeiro, 2019. Orientador: Prof. Dr. Bruno Brulon Soares.

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco as gravuras de Oswaldo Goeldi (OG) do acervo da Biblioteca Nacional (BN), sua musealização em uma instituição que não é um museu, mas que guarda objetos de arte desde sua criação e que possui o maior acervo de imagens do Brasil. Partimos da hipótese segundo a qual, sejam museus, sejam bibliotecas, essas instituições têm utilizado conceitos interdisciplinares caros a esses aparatos culturais, e vêm adotando atitudes que proporcionam maior transformação da sociedade na qual estão inseridos por meio do acesso à informação. O acervo das gravuras de OG na BN tem mais de uma centena de entradas, entre as mais de 250.000 da Iconografia e de dez milhões de toda a BN. Foi sendo construído por doações e aquisições, com muitas impressões póstumas. Esse acervo foi o primeiro de artista nacional a ser digitalizado pela BN estando, portanto, disponibilizado para o grande público. A musealização, de acordo com o conceito de Desvallées e Mairesse (2013) é realizada na biblioteca: todas as etapas da preservação, ou seja, a seleção, a aquisição, a gestão e a conservação das peças; a pesquisa e consequente catalogação; assim como a comunicação através de exposições e publicações. Essa é a maior coleção digital de OG, sendo uma atitude inovadora da BN colocá-la na rede, considerando que instituições que possuem coleções físicas maiores ainda não o fizeram, de forma a ampliar a democratização desse acervo ímpar. No entanto, o acesso a essa coleção é maior entre pesquisadores do que pelo grande público. Para estruturar a comunicação desse acervo, além das ações já realizadas pela BN (empréstimo de obras para exposições, para publicações, realização de exposição com o uso das peças, disponibilização para pesquisa), é importante que outros passos sejam dados, por exemplo, na elaboração de textos curatoriais sobre o artista e sua obra, exposição virtual, exposições em seus espaços expográficos, realização de catálogo, exposições em parcerias com outras instituições, de forma a ampliar o diálogo do grande público com esse acervo.

HERKENHOFF, Augusto Emilio Estellita. **A comunicação das gravuras de Oswaldo Goeldi sob a guarda da Biblioteca Nacional.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS, Rio de Janeiro, 2019. Orientador: Prof. Dr. Bruno Brulon Soares.

ABSTRACT

This research focuses on the prints by Oswaldo Goeldi (OG) from the Biblioteca Nacional (BN) collection. The musealization in an institution that is not a museum, but which has kept pieces of art since the beginning and has the largest collection of images of Brazil. Whether museums or libraries, have been using interdisciplinary concepts dear to these cultural apparatuses, and adopting attitudes that promotes bigger transformation in the society were are inserted. The collection of OG prints in BN has over one hundred entries, among the more than 250,000 in Iconography and ten million in the BN. It was being built by donations and acquisitions, with many posthumous impressions. This collection was the first of a national artist to be digitized by BN and therefore made available to the general public. The musealization, according to the concept of Desvallées and Mairesse (2013), is carried out in the library: all stages of preservation, ie. the selection, acquisition, management and conservation of the pieces; research and consequent cataloguing; as well as communication through exhibitions and publications. This is the largest digital collection of OG, and it is an innovative attitude of BN to put it online, considering that institutions that have larger physical collections have not done so yet, in order to broaden the democratization of this unique collection. Nevertheless, this access is used more by researchers than by the general public. In order to improve the communication of this collection, in addition to what is already done by BN (loan of works for exhibitions, for publications, exhibitions using the pieces of the collection, availability for research). It is important to work on curatorial texts about the artist and his work, virtual exhibitions, exhibitions in the spaces of BN, cataloguing, exhibitions in partnerships with other institutions, in order to broaden the dialogue of the general public with this collection.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Capa do Catálogo em exposição permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional.....	26
Ilustração 2. Ficha de informação de gravura na página da BN.....	37
Ilustração 3. Gravura - Capitão do Mato	78
Ilustração 4. Gravura–Baiana.....	79
Ilustração 5. Gravura -Bairro Pobre.....	79
Ilustração 6.Gravura –Bandeirantes.....	80
Ilustração 7. Gravura - Subúrbio, 1974, Tiragem póstuma por Reis Junior, coleção Béatrix Reynal (cuja matriz também se encontra na BN).....	80
Ilustração 8. Gravura - Pescadores e Pedra da Gávea, 1987. Tiragem póstuma por Noemi Silva Ribeiro no Gabinete de Gravura do MNBA	81
Ilustração 9. Gravura - Mar morto, 1970. Tiragem póstuma por Reis Junior, coleção Béatrix Reynal.....	81
Ilustração 10. Fotografia de Oswaldo Goeldi.....	102

LISTA DE TABELA

Tabela 1 – Transformação de Museus, bibliotecas e arquivos – IMLS 2008 (tradução livre)	53
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo 1 - A Trajetória do Acervo de Oswaldo Goeldi da Biblioteca Nacional	19
1.1 Biblioteca Nacional	22
1.2 A Guarda de Acervos Museológicos e Patrimoniais.....	27
1.3 A Coleção Iconográfica de Oswaldo Goeldi na BN	35
Capítulo 2 – A democratização do acesso à coleção OG da BN	39
2.1 A Democratização dos Acervos	40
2.2 A Democratização da Coleção Iconográfica de Oswaldo Goeldi da Biblioteca Nacional.....	49
Capítulo 3 - A comunicação da obra gráfica de Oswaldo Goeldi na coleção da Biblioteca Nacional.....	58
CONCLUSÃO.....	83
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXO 1 – Oswaldo Goeldi.....	94
ANEXO 2 – Termo de responsabilidade para utilização de imagens do acervo da Fundação Biblioteca Nacional	111
ANEXO 3 – Gravuras Goeldi BN Imagens	140
ANEXO 4 - Gravuras Goeldi BN - Informações	138

INTRODUÇÃO

Há entre museus, arquivos e bibliotecas uma gama de interdisciplinaridades, o que oferece muitas possibilidades de parcerias entre as instituições e áreas do saber às quais se relacionam – nomeadamente, a Museologia, a Arquivologia e a Biblioteconomia. Por constituírem espaços com pontos e funções em comum, visando a preservação, a pesquisa e o acesso a ideias, imagens e objetos que contam a história dos processos intelectuais, sociais, essas instituições refletem a sociedade onde estão inseridas. Museus, arquivos e bibliotecas têm mudado seu posicionamento de uma atitude passiva ampliando escopo com outros fins que interfiram de forma mais contundente e ativa na vida das sociedades, propondo experiências presenciais ou virtuais com as instituições e seus acervos. O aprendizado, a preservação da herança da sociedade, o acesso e a proteção à informação podem ser maiores se houver uma colaboração entre essas instituições, especialmente na democratização do acesso (YARROW e cols., 2008).

É comum que bibliotecas e museus tenham em seus acervos objetos ou documentos semelhantes, não sendo essas instituições definidas pelas tipologias específicas de suas coleções. Certos objetos que se encontram em um museu poderiam estar em outras instituições, como bibliotecas e arquivos; assim como há livros que estão em coleções de museus e gravuras que estão em bibliotecas. As gravuras, sendo de papel, assemelham-se por seu suporte ao universo dos livros. Por exemplo, em 2018, a Biblioteca Nacional (BN) contabilizava um vasto acervo composto por mais de dez milhões de itens, que podem ser consultados via *web* em alguns casos, com digitalização de livros e objetos iconográficos, mas na maior parte dos casos presencialmente na instituição. Ainda que a instituição possua em sua coleção objetos dos mais diversificados materiais (como a batuta do maestro Francisco Braga, a máscara mortuária em gesso do compositor Ludwig Van Beethoven, abrigados na divisão de música da BN, por exemplo), essa coleção, desde sua fundação, focaliza as atenções em obras que tenham o papel como suporte: livros, jornais, revistas, fotografias, mapas, iluminuras, partituras, gravuras, cartas e, também, obras de arte em geral. Arte que seja feita sobre papel. Essa característica talvez justifique a existência de uma grande quantidade de desenhos e

gravuras em papel que fazem parte deste acervo considerado de relevância nacional.

A BN foi criada em 1810, após a vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808. No ano de sua criação é inaugurada também a Seção de Estampas, constituída de obras gráficas, que hoje vem a ser a Divisão de Iconografia. Sua coleção se forma a partir de diversas proveniências, entre compras e doações, das coleções como as de J. A. Oliveira Barboza, J. A. Alves de Carvalho, Salvador de Mendonça, Miguel Navarro y Cañizares, assim como a de D. Pedro II (nomeada D. Thereza Christina Maria). A partir do século XX inicia-se a coleção de artistas brasileiros (TERRA, 2014). As gravuras avulsas são de autoria de pelo menos 30 mil artistas, considerado, no campo das artes, um dos acervos mais importantes de gravuras do país. Em projeto recente da BN, para a restauração de algumas peças, exposição e realização do livro: “Mestres da gravura: Coleção Fundação Biblioteca Nacional”, foram selecionadas 171 obras do Renascimento ao Iluminismo. São obras que foram trazidas pela corte portuguesa no início do século XIX e refletem a cultura do povo europeu nesse período (BN, 2018).

Nesse âmbito, inclui-se a coleção de gravuras de Oswaldo Goeldi, inseridas na coleção de gravuras avulsas da BN. Na rede digital, em pesquisa em dezembro de 2017, a coleção era composta de aproximadamente 60 gravuras conforme acesso na base Sophia, plataforma digital da BN para o registro e catalogação de sua coleção. Em pesquisa mais recente, em junho de 2019, já era possível visualizar 134 gravuras ao colocar as informações: autor - Oswaldo Goeldi, e material - gravuras. Houve, ainda, algumas modificações na ficha de informações, como por exemplo, a troca do número de tombo para o número de Classificação Decimal Dewey (CDD), além de retirada de informações como, por exemplo, a procedência. A obra de Goeldi foi a primeira entre a de artistas nacionais a ser digitalizada, alguns fatores colaborando para tal decisão segundo a equipe da BN: o projeto de uma empresa de digitalização, a importância do artista e da coleção, esta última com um grande número de peças já registradas, catalogadas, localizadas, ou seja, com o processamento técnico já realizado, além da cessão de direitos de imagem autorizada pelos herdeiros.

As imagens estão disponíveis com diversas informações que permitem aprofundar o conhecimento a respeito das peças. Embora seja um passo importante

para a democratização do acervo, o acesso virtual não significa que as pessoas se apropriem de sua obra (podendo permanecer escondida entre os mais de dez milhões de itens da instituição). O acesso não garante necessariamente a fruição estética, de modo que as obras consigam provocar uma transformação do indivíduo, na sua forma de ver e viver o mundo, questões muito caras à museologia atual.

O artista tem enorme importância no contexto da arte brasileira, com especial foco em gravuras, tanto na condição de artista como na de professor, conforme bem explicitado no resumo sobre o mesmo e sua obra no Anexo 1.

Essa clara interdisciplinaridade entre a Biblioteconomia e a Museologia é o ponto de interesse deste estudo, que pretende analisar o processo de comunicação das obras de arte de Oswaldo Goeldi (OG) por uma instituição que tradicionalmente é utilizada para guardar livros e torná-los acessíveis.

Neste trabalho tentaremos entender as implicações da guarda e dos processos de valoração de obras de arte de OG na BN, e de que forma esta coleção é comunicada ao público pela instituição.

O objetivo deste trabalho é identificar aspectos e implicações da comunicação e mediação da coleção de gravuras e desenhos de Oswaldo Goeldi pertencentes à Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional (BN) no Rio de Janeiro. Como objetivos específicos apresenta: identificar como é preservado na BN o acervo de gravuras e desenhos de Oswaldo Goeldi; identificar práticas interdisciplinares entre museus, arquivos e bibliotecas que visem à comunicação de acervo iconográfico por essas instituições; examinar a documentação referente às gravuras de Oswaldo Goeldi (OG), na coleção física e digital da BN; identificar como os conceitos de musealização e patrimonialização, centrais na Museologia, poderiam contribuir para a comunicação do acervo de gravuras de OG pela BN; comentar o processo de comunicação das obras de OG pela BN e as exposições das mesmas realizadas na instituição ou por meio de empréstimos, assim como seu uso em publicações.

Em 1994, fui contratado pela Editora Salamandra, hoje Editora Sextante, como auxiliar da pesquisa iconográfica para a edição de um livro sobre a Biblioteca Nacional. Foram 12 meses de muito trabalho e muitas descobertas. Sempre me fascinou saber da existência de um acervo de grandes proporções, na Seção de Iconografia da BN, que guarda uma coleção de gravuras avulsas. E, mais ainda, poder trabalhar e conhecer melhor esse acervo.

Passados mais de 20 anos da publicação desse livro sobre a Biblioteca Nacional, fui aprovado para ingressar no PPG-PMUS da UNIRIO e do MAST, e no momento presente me coloco diante das questões, em especial da guarda de uma parte específica desse acervo. A comunicação das obras de um artista da importância de Oswaldo Goeldi, para a gravura no país, como artista e como disseminador da técnica, como extensamente exposto no Anexo 1. Na BN são guardadas diversas obras (na rede virtual contam-se 62 gravuras do mestre expressionista brasileiro, e surpreendentemente, algumas matrizes em madeira, que foram a base para a impressão dessas obras; além de alguns desenhos). Tais obras foram produzidas ao longo de sua carreira, a maioria sem ano definido de sua produção, e uma parte importante, aproximadamente metade, é póstuma em tiragens de Reis Junior e (apenas duas) de Noemi Ribeiro.

Desde a década de 1990, quando experimentei um mergulho na BN, venho me interessando por este acervo. Sabendo das particularidades que aproximam as funções de museus, arquivos e bibliotecas, e o que cada um tem de singular. O presente trabalho visa desvendar e entender a razão pela qual este acervo de artes plásticas encontra-se em uma biblioteca, quando esse tipo de acervo, por sua tipologia e valor artístico, costuma ser guardado e comunicado em museus. Dessa forma, a pesquisa pretende verificar se as atribuições precípuas do campo da Museologia vêm sendo alcançadas; assim como se a comunicação deste acervo ocorre, ainda que localizado no espaço de uma biblioteca.

Um olhar sobre o acervo das gravuras da BN vem sendo ampliado e aperfeiçoado e em especial em livros e exposições que tratam de arte internacional e brasileira, com recorte sobre um período de tempo desde o Renascimento até a arte contemporânea. Muitas publicações na área de estética e de história da arte utilizam-se desses acervos, com estudos aprofundados, tendo por base as gravuras mantidas na BN. A pesquisa museológica deste acervo irá despertar inquietação em novos autores interessados em realizar novas obras, em especial no que se refere ao campo da Museologia, de forma a entender a manutenção de um acervo artístico fora do âmbito dos museus.

Este projeto se vincula à linha de pesquisa 1: Museu e Museologia. A linha de pesquisa se aprofunda nas relações da Museologia como campo disciplinar e sua interdisciplinaridade com outros campos do saber, em especial com cultura,

sociedade, novas tecnologias da informação e comunicação. O projeto se enquadra nessa linha, uma vez que analisa os aspectos de preservação e de comunicação de uma coleção de artes plásticas mantida por uma biblioteca e, portanto, está ligado ao Projeto de Pesquisa intitulado *Musealização e Descolonização: analisando a mudança social a partir da axiologia museal*, coordenado pelo professor Bruno Brulon Soares.

A viabilidade do projeto se sustentou nos seguintes pontos:

- A coleção de Oswaldo Goeldi da BN foi a primeira nacional do acervo a ser digitalizada, sendo de livre acesso por estar disponível no site oficial da instituição, o que facilita a pesquisa.

- A seguir, a pesquisa no acervo físico e nas fichas das obras foi realizada junto à Seção de Iconografia da BN, também aberta ao público, com fácil acesso às fontes documentais disponíveis na instituição. O autor já havia realizado pesquisa nessa instituição.

- A coleção de grande importância do artista existente na instituição, com pouco menos de uma centena de obras.

Quanto à metodologia, as seguintes etapas foram realizadas:

- Revisão bibliográfica no campo da Museologia e do Patrimônio.
- Pesquisa documental: A BN disponibiliza uma ficha catalográfica de seu acervo, inclusive o iconográfico, por meio de sua página digital. Há um espaço para a figura, a especificação do material (exemplo: gravura), a localização (Divisão de Iconografia), entrada principal (nome do artista), título da obra e acervo - iconografia, e especifica o número de exemplares (http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html). Foram buscadas no acervo digital da Divisão de Iconografia da BN as obras artísticas referentes a gravuras do artista Oswaldo Goeldi, através da plataforma na internet "Sophia biblioteca" - http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html. Foram avaliadas a documentação e informações disponíveis sobre as obras (por exemplo: nome, ano, técnica, como foi incorporada, se foi exposta, se está impressa em publicação, entre outros dados).

- Observação no local: Essas mesmas informações foram avaliadas nas fichas físicas na BN e comparadas, acrescentados os elementos não existentes na ficha virtual (autorização de uso de imagem, publicações, exposições, etc.).

- Desenvolvimento da dissertação.

Como fundamento teórico, foi considerada a definição de musealização de Desvallées e Mairesse (2013): “preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)”. Esse conceito é válido para museus, mas também para bibliotecas e arquivos, aparatos com função cultural.

Conforme Desvallées e Mairesse (2013), a comunicação inclui a pesquisa elaborada sobre as coleções e seus diversos produtos, como exposições, seus respectivos catálogos, entre outros. e como tais objetos são acessados. Ou seja, a exposição ocorre de forma simultânea aos resultados apresentados sobre a pesquisa das coleções. Nesse caso, a exposição, muito além de apenas parte dessa pesquisa, se constitui um pilar do sistema de comunicação, junto com outros elementos como, por exemplo, as publicações.

As imagens foram utilizadas para fins acadêmicos e após preenchimento do Anexo 2 - Termo de responsabilidade para utilização de imagens do acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A pesquisa parte de uma hipótese central: a preservação e a pesquisa sobre as obras da coleção OG na BN são realizadas de forma correta; entretanto, a sua comunicação com o grande público se dá na maioria das vezes quando as obras são emprestadas para alguma exposição fora da BN. Outra forma na qual a comunicação se dá é quando essas obras são incluídas em livros, catálogos, publicações acadêmicas. A BN também as utiliza em exposições e catálogos. Um exemplo recente, concomitante às olimpíadas, quando foram expostas cinco gravuras da coleção, com textos relacionados às mesmas, a exposição “Gabinete de Obras Máximas e Singulares” (FBN, 2016). Da mesma forma, na sua página eletrônica, disponibiliza imagens e informações sobre a coleção.

A presente dissertação se estrutura em três capítulos. No primeiro é descrita a importância da BN, sua história, suas seções, especificamente a de iconografia e o perfil de sua coleção. A seguir, será explicitado como se formou a coleção de OG na BN. No segundo capítulo são identificados os conceitos referentes à musealização e à patrimonialização e tecida a perspectiva de interdisciplinaridade desses conceitos e bibliotecas com acervo iconográfico. A seguir, foram identificadas as ações da BN com relação à democratização do acesso da coleção. No terceiro capítulo foram analisadas a coleção digital e física do artista (encontrada na seção de iconografia

da BN) e a sua importância quanto à comunicação museológica. Aspectos como tipo de obra, tamanho, aquisição e procedência, locais onde foi exposta, publicações que se referenciam à obra, matrizes, conservação e restauração, foram tratados pormenorizadamente.

A presente análise busca contribuir para o entendimento da musealização como processo que está para além da instituição museu e que, portanto, pode ser observado em outras instituições, ou entre distintas instituições de salvaguarda e comunicação do patrimônio cultural.

Capítulo 1 - A Trajetória do Acervo de Oswaldo Goeldi da Biblioteca Nacional

A coleção de OG da BN não é a mais completa do artista, entretanto é uma coleção muito expressiva, em grande parte devido à combinação de compras e doações do acervo de sua primeira herdeira, a poetisa Béatrix Reynal. O fato de se encontrar em uma biblioteca, e não em um museu, não dificultou que, em diversas vezes, a coleção tenha sido exibida ao público, seja por meio de exposições e/ou em publicações, organizados pela BN ou, em sua maior parte, por outras instituições e curadores. Ao mesmo tempo, a coleção encontra-se completamente digitalizada, e com disponibilidade de muitas informações a respeito das obras, seja título, dimensão, técnica, ano nos casos em que há a referência, procedência, se há matriz. Em alguns casos há, ainda, a referência sobre onde foi publicada e/ou exposta. Embora as informações não estejam completas como, por exemplo, quando passou por restauro e de que tipo, ou mesmo como vem sendo conservada – algumas dessas informações só estão disponíveis através de pesquisas específicas aos anais da BN – trata-se, provavelmente, da maior coleção completamente digitalizada do artista, com as respectivas informações, possibilitando o contato com a trajetória do artista e com sua obra pelo grande público.

A importância de uma coleção de gravuras e desenhos de um artista brasileiro em uma instituição brasileira que contabiliza um acervo importantíssimo de obras e livros, mundialmente importante, é extraordinária e admirável. Oswaldo Goeldi fez de sua obra uma verdadeira ópera e saga épica: com temas mundanos e sombrios da vida cotidiana, essencialmente do Rio de Janeiro e Niterói. Descortinou uma alavanca para um debate de ideias e pesquisas no Brasil modernista, tornando-se um “expressionista modernista”. Com temas absolutamente genuínos do Brasil, sua obra enveredou para uma narrativa densa e lírica. A sua vida de artista foi muito dura do ponto de vista financeiro. E encontrou no grande conjunto de amigos que o artista colecionou em vida uma forma de musealizar e preservar sua produção gráfica. Essencialmente um gravador, Goeldi encontra-se preservado, musealizado e muito acessível ao público nas obras que compõem esse acervo da BN.

Vale ressaltar que outros projetos no Brasil também cumprem em maior ou menor grau essa função de tornar as obras do artista Oswaldo Goeldi acessíveis,

em especial o Projeto Goeldi (2019), com inúmeras imagens, mas sem informações das obras; com número muito menor de obras, a enciclopédia Itaú Cultural (2019); a Pinacoteca do Estado de São Paulo (2019) com informações sobre 41 obras, mas sem as imagens; o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA, 2019), detentor de grande coleção, em sua página se refere a apenas uma gravura de OG, embora tenha editado um catálogo organizado por Laura Abreu (2008) com 191 gravuras e 131 matrizes; e o Museu do Ingá (2019), que abriga a coleção Banerj, informa em sua página possuir uma importante coleção do artista, mas também não há nem informações escritas nem visuais sobre ela.

Moraes e Celestino (2017) se aprofundam no conceito de obras de arte em bibliotecas. Consideram essas instituições como um elo entre a cultura e o usuário, que vem se transformando de espaço que salvaguarda um acervo documental e o divulga, para espaço de interação sociocultural que transforma a sociedade na qual está inserida, dado o enorme fluxo de compartilhamento de conhecimento. Referem-se a Cysne (1993, apud MORAIS e CELESTINO, 2017), que pressupõe a mediação de bibliotecas entre indivíduos e acervos, contribuindo para seu letramento. Mas que vem se modificando do local silencioso de guarda de livros entre estantes para o livro como apenas um dos acessos ao conhecimento, mas que incluem suportes físicos e virtuais, e integra o aparato cultural disponível.

Essas autoras se referem à informação em Arte como a interseção entre Biblioteconomia, Museologia, Arquivologia e Curadoria em Arte; e citam Pinheiro (1996, pag. 4, apud MORAIS e CELESTINO, 2017):

Para a organização/ estruturação, processamento técnico, recuperação e disseminação de informação em Arte, é essencial a compreensão do processo de criação artística, em si mesmo, e a capacidade de representar e interpretar a obra de arte, no tempo e espaço, tarefa árdua pela amplitude, complexidade e níveis de abstração inerentes à arte; daí a exigência de equipes multidisciplinares, basicamente formadas por profissionais de informação (museólogos, bibliotecários, arquivistas, técnicos e cientistas da informação), historiadores da Arte e analistas de sistemas.

Ainda Pinheiro (1996), frisa a importância da obra de Arte como fonte de informação em Arte, de forma documental.

Um pouco mais tarde, foi definido por Lena Vania Pinheiro (2000) sobre informação em Arte: “É o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação”.

Ainda mais a frente, em 2008, Pinheiro refere:

Informação em Arte também diz respeito a estudos dos documentos sobre Arte, isso é, os bibliográficos primários e secundários, desde o livro, o artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais, Segundo Lima (2000), a informação em Arte tanto envolve os aspectos formais, descritivos, quanto os de atributos e relações da(s) obras de Arte com a história.

Em artigo sobre informação em Arte, Freire e Marques (2018) afirmam: “A informação artística é capaz de desenvolver no indivíduo pensamento crítico e torná-lo sensível às questões do mundo”. As autoras se referem ao documento da Organização das Nações Unidas sobre a agenda 2030, em especial nos objetivos 16 e 17, que versam sobre instituições eficientes, com acesso assegurado, protegendo liberdades fundamentais, com decisões participativas, no qual as bibliotecas e centros de informação em arte devem se empenhar no combate à ignorância para aumentar a competência em informação dos usuários (FREIRE e MARQUES, 2018).

A Biblioteconomia trabalha a Arte nas bibliotecas em geral através de livros, assim como com coleções especiais de livros voltados para esse tema, selecionados de acordo com sua importância histórica e de raridade, lembrando que as primeiras bibliotecas no Brasil foram criadas por volta de 1549 com a chegada do primeiro Governador Geral, nos colégios jesuítas, onde constavam os “Livros de Horas” do século XII com orações e iluminuras adornadas com pigmentos e tintas a base de ouro. Desde o século VII a.C. há relatos das Bibliotecas de Alexandria e Assurbanipal. Foi realizada uma pesquisa atual em diversas bibliotecas no Brasil com exposições relacionadas às artes, citando casos diversos de norte a sul, entretanto não foi citada a BN pelas autoras. E concluem:

“Se a biblioteca é lugar de livro e o museu é o lugar da arte, ambos podem ser aliados em suas funções que, até então, são complexas e contextualizadas, cada uma em seus próprios universos administrativos e culturais” (Morais e Celestino, 2017).

Em 1995 foi instituída por Solange Zúñiga e Helena Ferrez da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) a Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte (REDARTE) no Estado do Rio de Janeiro, por 11 instituições, sendo criado o Guia de Bibliotecas de Arte onde hoje constam 134 bibliotecas das quais 32 são membros dessa rede, cujo objetivo é a promoção e incentivar o uso de recursos informacionais em arte, incentivando a pesquisa e a cultura. A REDARTE tem como centro a atuação dos diversos profissionais que militam na área: bibliotecários, arquivistas, museólogos e demais afins. Essa rede se caracteriza por sua resiliência ao longo de todos esses anos, o engajamento de seus membros, com reciprocidade importante, que se apoiam e melhoram o serviço prestado por todas, com colaboração, compartilhamento e cooperação (ROSA, 2018).

A bibliotecária Vera Dobedei (1997) em sua tese de doutorado refere: “arquivos, bibliotecas e museus trabalham como os mesmos objetos de memória social e, de certo modo, fazem uso dos mesmos princípios da interação semiótica e da economia de símbolos na transmissão da mensagem. São instituições complementares, são aspectos das culturas, recortes do social”.

Outra autora que estuda a interdisciplinaridade entre as instituições do aparato cultural da sociedade, Maringelli (2016), se coloca: “É, portanto, essencial que os profissionais percebam as semelhanças que existem a partir de um ponto de vista mais amplo do que as particularidades que delimitam as fronteiras de cada área”, e continua:

“A partir do pressuposto de que bibliotecas, centros de documentação, museus e instituições afins são entidades que compartilham, dentre outros, o objetivo de acumular e/ou colecionar, documentar e preservar bens culturais, deduz-se que aproximações podem ser realizadas a partir da representação da informação.”

1.1 Biblioteca Nacional

A Biblioteca Nacional foi criada em 1810, a partir da transposição do acervo da Real Biblioteca da Ajuda, de Lisboa para o Rio de Janeiro, em meio à vinda da família real e sua corte para o Brasil. Nesse momento a capital do Império contava com 50 mil habitantes, em sua grande parte formada por escravos e com um alto índice de analfabetismo. Passa por diversos nomes e sedes para chegar à sua forma atual. Foi comprada pelo governo do império brasileiro por oitocentos contos de réis através do Tratado de Amizade e Aliança em 1825. Já no início de sua formação possui um setor de obras gráficas, hoje a divisão de iconografia, com uma vasta coleção proveniente de diversas fontes. A primeira formação era composta pela Real Biblioteca (cuja coleção havia sido reiniciada em 1755, após um incêndio do acervo da anterior em Lisboa) e a Livraria do Infantado, e foram situadas no Hospital da Ordem Terceira do Carmo, ao lado do Paço Imperial. Após chamar-se Biblioteca Pública da Corte, Biblioteca Imperial, é nomeada Biblioteca Nacional em 1876 (TERRA, 2014; HERKENHOFF, 1996).

A Fundação Biblioteca Nacional (BN) é considerada uma das principais bibliotecas nacionais do mundo em decorrência de seus mais de 200 anos de história e aproximadamente dez milhões de peças em seu acervo, que cresce continuamente. A Biblioteca Nacional (BN) tem entre suas responsabilidades “a captação, guarda, preservação e difusão da produção intelectual do Brasil” (BN, 2018).

A Biblioteca Nacional do Brasil (BN) é considerada, pela UNESCO, como uma das dez maiores bibliotecas nacionais do mundo e a maior da América Latina, possuindo um acervo vastíssimo. Portanto, embora a BN não se encontre dentro do escopo do marco regulatório recentemente implantado no Brasil para os museus, a instituição apresenta diversas questões que nos remetem ao conhecimento da museologia (BN, 2018), e poderíamos afirmar, com base em nossa análise da coleção Oswaldo Goeldi, que realiza, em suas diversas práticas e operações, o processo museológico da musealização.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2015, 38ª Conferência Geral em Paris, estabelece a “Recomendação sobre a Proteção e a Promoção de Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade”, que ressalta a importância de museus e coleções como “forma de guardar os testemunhos materiais e imateriais da natureza e culturas humanas,

entendendo as coleções como um conjunto articulado de bens naturais e culturais, materiais e imateriais, passados e presentes” (UNESCO, 2015).

Durante as invasões napoleônicas, com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, época em que a colônia vira metrópole e o império português se reorganiza, muitas organizações foram criadas como, por exemplo, o primeiro museu institucional brasileiro, o Museu Real do Rio de Janeiro (RANGEL, 2011)

Assim como não foi levada para Portugal, a BN também não o foi para Brasília, fazendo parte do triângulo simbólico da produção cultural brasileira no Rio de Janeiro, ao lado do Teatro Municipal e da Academia de Arte. Reúne inúmeras coleções de brasileiros que se juntaram aos tesouros já obtidos no passado português (HERKENHOFF, 1996).

A BN tem como missão preservar a memória bibliográfica do país, mas também a documental. A instituição abriga, além de livros, inúmeras obras de grande valor artístico, e se insere na perspectiva que Rangel (2010), a partir de conceitos de Huysen, frisa sobre a democratização de seu acervo e da sua utilização como agente de mudança social e desenvolvimento.

Em sua página na internet (BN, 2016 A), estão listadas entre suas competências e atividades:

A Biblioteca Nacional (BN) tem a missão de coletar, registrar, salvaguardar e dar acesso à produção intelectual brasileira, assegurando o intercâmbio com instituições nacionais e internacionais e a preservação da memória bibliográfica e documental do país.

Compete à Biblioteca Nacional:

captar, preservar e difundir os registros da memória bibliográfica e documental nacional;

adotar as medidas necessárias para a conservação e proteção do patrimônio bibliográfico e digital sob sua custódia;

atuar como centro referencial de informações bibliográficas;

atuar como órgão responsável pelo controle bibliográfico nacional;

ser depositária e assegurar o cumprimento da legislação relativa ao depósito legal;

registrar obras intelectuais e averbar a cessão dos direitos patrimoniais do autor;

promover a cooperação e a difusão nacionais e internacionais relativas à sua missão;

fomentar a produção de conhecimento por meio de pesquisa, elaboração e circulação bibliográficas referentes à sua missão.

Ainda em sua página digital (BN, 2016 A), observa-se que, para cumprir sua missão, a BN realiza diversas atividades:

Preservação:

Para manter e preservar seu extenso e valioso acervo, a BN desenvolve atividades de conservação, restauração, digitalização e microfilmagem. Todas as ações voltadas para a segurança e a preservação do conjunto de obras são realizadas a partir do Plano de Gerenciamento de Riscos - Salvaguarda e Emergência.

Processamento técnico:

A captação de obras é feita através do dispositivo de Depósito Legal, de aquisições, doações e do intercâmbio entre bibliotecas. O processamento técnico da obra, chamado internamente de “caminho do livro”, é realizado em três divisões: a de Depósito Legal, a de Serviços Técnicos e a de Bibliografia Brasileira.

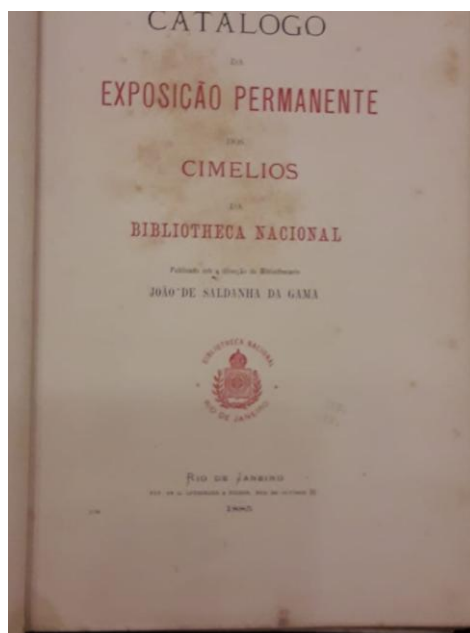
Difusão:

Para difundir a memória nacional e o conhecimento, a BN pratica ações que envolvem produção editorial, programas de tradução e pesquisa. Além disso, a BNDigital e a Hemeroteca Digital também servem a esse propósito”.

Desde os anos iniciais da BN, em 1876, o funcionário José Zephyrino de Menezes Brum, manualmente fez uma catalogação das estampas da 3ª Seção, que contava então com 100.000 itens. Seu primeiro estudo foi sobre a coleção de Albrecht Dürer. Em 1885 foi publicado por Saldanha da Gama o Catálogo da

Coleção Permanente dos Cimélios da BN. Após 20 anos dessa primeira catalogação, foi publicado o relatório Brum 1894/1895 nos Anais da Biblioteca Nacional (FBN, 1895).

Ilustração 1. Capa do Catálogo em exposição permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional



Fonte: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf

Há relatos pontuais em algumas bibliografias sobre o acervo de arte brasileira contemporânea da BN. Este vem sendo ampliado sistematicamente, em especial com doações de obras de diversos artistas a partir dos anos 1990. Segundo a coletânea realizada pelo FBN em 2004, há trabalhos de Daniel Senise, Anna Maria Maiolino, Luis Trimano, Adriana Varejão, Vik Muniz. Entre as gravuras, obras de Oswaldo Goeldi, Iberê Camargo, Livio Abramo, Fayga Ostrower. Segundo Herkenhoff (1996), em análise da década de 1990, entre os trabalhos do século XX estão os de Modesto y Brocos, Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Raimundo Cela, Lasar Segall, Livio Abramo, Emmanuel Nassar, Uiara Bartira, Ana Gonzalez, Guido Viaro, Iberê Camargo, Diana Dominguez, Paulo Garcez, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Cildo Meireles, Oscar Niemeyer, Quirino Campofiorito, Yara Guasque, Antonio Henrique Amaral, Maria Bonomi, Esther Grinspun, Amílcar de Castro.

Também na BN há os livros de artistas, que incluem serigrafias, como o Mangue de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Manuel Bandeira, com quatro litografias

de Lasar Segall, o poema de Odylo Costa Filho, ilustrados com 10 gravuras de Djanira, o livro com gravuras de Krajcberg com uma escultura na capa, assim como os da coleção de 23 livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos: de Machado de Assis ilustrado por Portinari, de Ingles de Souza por Iberê Camargo, de Afonso Arinos por Lívio Abramo (FBN, 2004).

Entretanto, em uma importante publicação da própria BN, organizada por Pereira (2000), muito pouco aparece o acervo de gravuras como, por exemplo, no capítulo sobre Modernização da Arte e Cultura na Primeira República, há a referência das xilogravuras de Oswaldo Goeldi para o livro *Cobra Norato* do poeta modernista Raul Bopp.

Alguns dos artistas que têm obras na BN também fazem parte da coleção de gravura brasileira do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), uma das mais importantes do país, e muito mais divulgada, como Oswaldo Goeldi, Carlos Oswald, Edith Behring, Rossini Perez, Fayga Ostrower, Ana Letícia, Glauco Rodrigues, Marcelo Grassman, Gilvan Samico, por exemplo (MNBA, 2017).

Em exposição sobre o tema das gravuras brasileiras em 1992, entre as 92 gravuras expostas, apenas 3 eram do acervo da BN, a maioria do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Nessa época, Cocchiarale (1992) ressalta a contribuição da trajetória da gravura de arte no crescimento da arte brasileira, refletindo questões que mobilizam a arte no país. Também conta como a gravura teve ampliada sua reputação de finalidade utilitária na ilustração de livros, com o advento de técnicas industriais para esse fim, para ser considerada uma obra de arte, com reprodutibilidade e complexidade artesanal. Muito contribuíram para tal mudança também a partir dos anos 1950: a criação do Atelier de Gravura do Museu de Arte Moderna por Edith Behring, além dos cursos que já ocorriam nos anos 1940 de Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios, de Axl Leskoschek na Fundação Getúlio Vargas e de Oswaldo Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes.

1.2 A Guarda de Acervos Museológicos e Patrimoniais

O colecionamento, ou o ato de mudar as coisas do dia-a-dia para serem integrantes de espaços com a finalidade de que sejam classificados como patrimônio, torna esses objetos visíveis e específicos (GONÇALVES, 2007).

Conforme Brulon (2018):

Musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar. Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade. Processo este que escapa aos limites do museu.

Nesse mesmo texto, o autor ressalta o posicionamento de Stránský em 1974 em que rompe “com a ideia vaga de uma Museologia que tratava estritamente do estudo dos museus, assim como a proposição do conceito de musealidade, entendida [...] como um ‘valor documental específico’”. Para Stránský, assim, o museu é “apenas uma das possibilidades de se materializar tal postura humana específica com a realidade” (STRÁNSKÝ, 1974 apud BRULON, 2018).

De acordo com Stránský, nos anos 1990, a patrimonialização, como forma de preservação passiva, se contrapõe à musealização, esta última de forma ativa, que inclui a seleção (ou valor museal), a tesaurização (inserção na coleção) e a comunicação (ganha sentido, transmitido ao público), gerando um processo social (1995 apud BRULON, 2018). No mesmo texto, esclarece a dualidade, conforme Mairesse (2011 apud BRULON, 2018): “o reflexo patrimonial, salvaguardar o que consideramos como patrimônio, se distingue do reflexo museal, dar a conhecer e transmitir”.

O autor conclui:

[...] defendemos que a cadeia da musealização não começa e tampouco se limita aos museus; tem início no campo (*terrain*), onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, comunicação (em todos os seus sentidos possíveis, englobando a exposição), e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela (como os pesquisadores dos mais variados níveis além dos próprios museólogos).

Nesse mesmo texto, cita Maranda (2009 apud BRULON, 2018)):

enquanto o objeto existir, o processo da musealização será contínuo. O objeto é “usado” repetidas vezes e por atores distintos por meio da comunicação. Ele pode ser exibido de diversos modos e em diversas situações. Ele será utilizado em demonstrações, inserido em discurso pelos educadores do museu; será interpretado em diferentes contextos. Etiquetas e textos serão escritos sobre ele; ele pode até mesmo ser recriado digitalmente e manipulado das mais diversas maneiras, em escala infinita. E em todos esses momentos ele estará sendo musealizado, em passagem contínua ao que constitui e constituirá o seu valor, por meio de um vir-a-ser eterno que faz dele objeto de museu. Isto porque, como musealia, ele se torna “perpetuamente” uma potência da performance museal.

Ainda Brulon (2018), afirma: “A pesquisa museológica, portanto, antecede o museu, assim como existe para além dele, do mesmo modo que a musealização não se limita aos perímetros – conceituais e físicos – dessa instituição social”.

O patrimônio cultural se transforma na medida em que a humanidade avança e se dissemina a ideia de conservação dos bens que se deseja transmitir. Museus nascidos após a Revolução francesa e com as demandas coletivas de um mundo com deveres de inclusão, colaboração e participação dos indivíduos numa sociedade dita “civilizada”, precisam de um elo agregador e inteligente para com o público. A museóloga Marília Xavier Cury fala em seu decisivo texto sobre essa questão da comunicação museológica, como se opera o mecanismo de ligação da instituição complexa de um museu com o indivíduo, o seu público. Museu tem muito de um conceito da nobreza humana. O altruísmo. O doar-se. Nessa mescla infundável de nuances, a comunicação museológica se apresenta. No texto, a autora distingue o conceito de “Comunicação Museológica” do conceito de “Comunicação em museus”: “A abordagem contemporânea da comunicação define o lugar do público como sujeito do processo comunicacional” (CURY, 2005, p. 270).

Existe atualmente o papel do curador na instituição museu. Esse fato há 50 anos era impensado. Cury aborda o processo curatorial existente hoje nas instituições. A autora define museografia (“abrange toda a práxis da instituição museu, compreendendo administração, avaliação e parte do processo curatorial –

aquisição, salvaguarda e comunicação”) e a gestão museológica (“as atividades cotidianas da instituição que possibilitam que as ações museográficas atuem em sinergia com as atividades meio e fim”). A autora também se coloca quanto à avaliação museológica como “parte do projeto de gestão” e a política/prática de recepção de acervo. Depois das reflexões de Stránský, se estruturou como disciplina científica, compreendendo diferentes níveis de atuação. Ele cria diversos conceitos junto aos seus colegas de época que desenvolveram e colaboram com a museologia até os dias de hoje. A museologia, como disciplina aplicada, se desenvolve de maneira lenta e experimental. Mas em total transformação e adequação à contemporaneidade.

A curadoria, nas palavras do professor Ulpiano Bezerra de Meneses (1986, apud CURY 2005, p. 274), pode ser definida nos seguintes termos:

...curadoria é o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções permanentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.).

A preocupação com a preservação da cultura do país é de suma importância, sendo objeto da Carta Magna do Brasil, na última de 1988, no Capítulo III, da Educação, da Cultura e do Desporto, na Seção II - Da Cultura, Art. 216 (BRASIL, 1988). Os primeiros projetos de lei referentes à preservação do patrimônio cultural no país datam da década de 1920 (RANGEL, 2010).

A criação da Política Nacional de Museus em 2003 (BRASIL, 2003) e suas primeiras avaliações, identificam no olhar museológico o "jogo de representações de memórias corporificadas", um olhar ampliado da museologia, inclusive fora dos

museus. Nessa política são importantes conceitos como democratização, valorização do patrimônio cultural (com respectivo valor identitário), entre outros. O documento frisa a dimensão humanitária do museu como conservação do passado que se conecta aos sonhos e criatividade do futuro.

Desde a criação dessa política, a gestão se tornou estratégica, e em 2009 o Estatuto de Museus (criado através da lei 11904) define a necessidade de um plano museológico com diversos princípios, entre eles tendo o museu como organismo complexo, com um programa de acervos entre os de caráter finalísticos, incluindo a aquisição, documentação e preservação dos bens; e o programa de pesquisa para geração de conhecimento sobre o acervo do museu e de sua disseminação (ALMEIDA, 2013).

A lei 11904 (BRASIL, 2009), tem no seu primeiro artigo o seguinte texto:

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

Art. 2º São princípios fundamentais dos museus:

I – a valorização da dignidade humana;

II – a promoção da cidadania;

III – o cumprimento da função social;

IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;

V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;

VI – o intercâmbio institucional.

Parágrafo único. “A aplicação deste artigo está vinculada aos princípios basilares do Plano Nacional de Cultura e do regime de proteção e valorização do patrimônio cultural.

Ainda como parte desse marco regulatório, amplia-se a definição de museu para as instituições que conservam entre outras funções, e com diversos fins, coleções de valor histórico, artístico para servir ao desenvolvimento da comunidade, em um espaço de diálogo com a vida atual das pessoas, fazendo-as refletir e pensar no seu porvir (FERNANDES, 2013).

Entretanto, a mesma lei refere em seu sexto artigo:

“Art. 6º. Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis”.

Vale ressaltar que, assim como a BN possui acervo de arte iconográfico, o que ocorre também em outras bibliotecas do mundo; por outro lado, os museus também possuem bibliotecas como parte de suas estruturas institucionais. Isso é ressaltado em texto de Köptcke e Pereira (2010) em relação ao Museu Nacional, em especial antes do trágico incêndio que tanto comprometeu seu acervo, mas também disponível em plataforma digital. Tal biblioteca, referência em ciências naturais e antropológicas, de obras raras incluindo a do pai de OG, Emilio Goeldi, de 1902, assim como o primeiro volume dos Arquivos do Museu Nacional de 1876, foi digitalizada entre 2004 e 2010 graças a financiamento próprio, e possibilita a obtenção dos livros e periódicos através de sua página, e com altíssima resolução nos terminais dentro da própria biblioteca. O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), também em sua página digital, refere ter uma biblioteca especializada em artes plásticas, com mais de 20 mil itens.

Durante o século XX há um importante crescimento da importância dos museus no país, seja a partir da criação do Curso de Museus e respectiva profissionalização do campo, assim como com a criação de instituições como o serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e diversos museus (RANGEL, 2011).

Desde o projeto de criação do SPHAN (elaborado por Mário de Andrade), as Belas Artes se referenciam centralmente ao MNBA como a grande instituição

nacional para albergar esse tipo de patrimônio. A definição de patrimônio, entre outros, o de um bem móvel cuja conservação seja de interesse público por seu valor artístico, é elaborada na década de 1930 através de um decreto-lei 25 de 1937 do governo Vargas (RANGEL, 2010).

Segundo Lima (2000), sobre os objetos artísticos dos museus, esses consistem em “Categorias de Informação, objetos culturais indicativos de formas da Representação do Conhecimento com propriedades privadas específicas para informação”. A mesma autora ainda afirma: “A informação em arte enfoca o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica”.

A musealização como processo científico tem como componentes: “preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)”. Também podem ser consideradas as seguintes atividades: “ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou museália” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013).

Ainda segundo Lima (2000), a museologia tem um linguajar próprio, linguagem de especificidade utilizada de forma interdisciplinar. Isso porque os conceitos museológicos são utilizados em museus, mas também em outros contextos, como em arquivos, bibliotecas, coleções, centros culturais. Tomamos a BN como um desses contextos.

O conceito de patrimônio vem atravessando os séculos; remonta aos romanos do séc. V A.C., assim como também são importantes para o fenômeno museológico a hereditariedade e a preservação. Segundo Desvallés (apud LIMA, 2000), a conservação consiste no "princípio que repousa essencialmente na ideia de preservação de um objeto e lugar". Com a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), o conceito de patrimônio ganha uma visibilidade maior. A concepção atual da Museologia é constituída pelo "hibridismo" de outros campos, que ajudam a fertilizar e formatar os conceitos e o modo de operar do campo museológico, aumentando as possibilidades da atuação e funcionamento da atividade museológica (LIMA, 2010 A).

A patrimonialização, logo, vai representar um poder simbólico de especialistas, legitimados, que decidem o que constitui um bem simbólico que virá a ser útil às gerações vindouras, transformando-os em bem patrimonializado, ou seja, um processo cultural de atribuição de valor, que dá o poder simbólico na construção da memória coletiva (LIMA, 2014).

A interdisciplinaridade no âmbito da museologia vem sendo estudada pela museóloga Julia Moraes (2008), que refere:

Na Museologia, embora muitos autores e estudiosos reconheçam a presença e a importância da interdisciplinaridade na construção do objeto de estudo, o tema dificilmente é tratado como objeto de pesquisa. Em geral, o aspecto interdisciplinar da área é mencionado – por vezes, também posto como desejável durante seu exercício -, mas raramente é discutido e examinado como objeto de pesquisa.

A mesma se refere a texto de Japiassu (2006, apud MORAES 2008):

a interdisciplinaridade se apresenta como um dos meios mais privilegiados para se preencher as lacunas de um pensamento científico mutilado por uma exagerada e inevitável especialização e para que possam ser abordadas inteligentemente as complexidades percebidas e exigidas pela ação...o interdisciplinar aparece como um princípio novo no processo de reformulação e racionalização, não só das disciplinas científicas, mas das estruturas pedagógicas de seu ensino.

Esses estudiosos vêm chamando a atenção para a impossibilidade de cada ciência, em especial as humanas, se fechar em seu próprio universo, sem olhar em volta para o conhecimento gerado por áreas afins, de forma a construir em conjunto algo maior, evitando a fragmentação desse conhecimento.

Esses autores, entre tantos outros, nos mais variados campos do conhecimento, vêm se debruçando sobre as possibilidades de interface entre as disciplinas, na construção conjunta, no diálogo e transformação da realidade e do saber. Tal construção interdisciplinar se mostra fundamental para esta pesquisa, que

versa sobre todo o arcabouço museológico que dá base à comunicação, no caso estudado, em uma biblioteca com vasto acervo iconográfico.

1.3 A Coleção Iconográfica de Oswaldo Goeldi na BN

Embora atualmente o artista Oswaldo Goeldi seja bem conhecido no contexto nacional, esse reconhecimento foi se dando aos poucos durante a sua carreira. Nasceu no Brasil, onde viveu alguns anos da infância, entretanto é enquanto morava na Europa que desiste do curso de engenharia e se dedica à arte, buscando professores, não se adaptando a instituições tradicionais, retornando ao Brasil já como um artista novato aos 24 anos. Mas em terras brasileiras é que vai se apoderar da técnica da xilogravura, tão marcante em toda sua obra. Durante boa parte de sua vida precisa ilustrar para sobreviver, embora tenha tido apoio importante de alguns amigos. Admirado por Di Cavalcanti, por Kubin com quem trocou correspondência, descrito por Carlos Drummond de Andrade em verso e prosa, e protegido pelo casal Béatrix Reynal e Reis Junior que o abrigam em sua casa durante alguns períodos assim como compram suas obras. Na Escolinha do Brasil era um dos poucos que tinha salário porque dele precisava, até que, aos 65 anos, recebe o primeiro prêmio na Bienal do México, possibilitando um maior reconhecimento também no Brasil.

Muitos autores falaram sobre ele, tanto em vida, como Rachel de Queiroz, Fayga Ostrower, Ferreira Gullar, Jorge Amado, Anna Letycia, Antônio Fontes, Manuel Bandeira, e outros tantos após a sua morte: Reis Junior, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Otto Maria Carpeaux, Paulo Venâncio Filho, Noemi Ribeiro, Daina Leyton e sua sobrinha-neta Lani Goeldi. Através desses autores foi traçada uma cronologia de sua vida e carreira, assim como alguns posicionamentos do artista (ver no Anexo 2).

A coleção de obras de OG na BN é de importância considerável para o campo da arte e para o patrimônio nacional, tanto por sua qualidade reconhecida no campo quanto pelo número de obras. Em especial as gravuras, um pouco mais de uma centena, foram sendo incorporadas ao acervo da instituição por meio de aquisições e doações, muitas delas impressões póstumas. Diversas características do artista estão presentes na coleção: gravuras em preto e branco, gravuras com uma cor

além do preto e branco, gravuras com mais de uma cor, os tons sombrios, os temas mais frequentes na obra do artista são abordados, assim como seu trabalho para a impressão de importantes publicações literárias. A coleção está completamente digitalizada e já foi utilizada em diversas publicações e exposições – processos que trataremos nos capítulos seguintes. Aqui, analisaremos a coleção do ponto de vista da sua patrimonialização na BN e considerando as suas atribuições para o campo da arte. A coleção é composta de gravuras assinadas pelo artista e também por impressões póstumas, além de matrizes.

Esta coleção da BN foi sendo construída ao longo do tempo de uma maneira extremamente orgânica. Não teve um projeto pré-estabelecido de aquisição dessas obras. Parte foi comprada. Parte foi reimpressa postumamente, por Noemi Ribeiro e principalmente por Reis Junior, estando a coleção em processo de crescimento, estudo e conservação. Passados quase 60 anos da morte do artista, os tempos mudaram e sua obra vem adquirindo maior valor.

As obras assinadas por OG foram sendo incorporadas paulatinamente à coleção de iconografia da BN, por meio de compra e doação, em especial da primeira herdeira do artista, Béatrix Reynal. As obras assinadas “Luar” e “Retirantes” (provenientes da coleção de Gunther Pape) e “Mendigas” (Bettelweiber - feiticeiras) são procedentes de doação de Béatrix Reynal. Na coleção digitalizada, não há referência da procedência das outras que são assinadas. A análise das obras, no âmbito desta pesquisa, se deu através da consulta à página da BN, seja através de seu acervo digital, seja de seu catálogo (também digital), seja através da procura de fichas sobre o artista na seção de Iconografia.

Muitas obras foram compradas, e no sistema da biblioteca pode-se saber o ano, entretanto as informações sobre: proveniência, valor, como foi incorporada ao acervo, entre outras, não estão disponíveis em muitos dos casos analisados.

Da mesma forma, obras doadas nem sempre têm o nome do doador, mas sempre está especificado o ano da doação.

As obras póstumas em sua maioria vieram da coleção de Béatrix Reynal, inicial herdeira do artista através de testamento (após seu falecimento em 1994, sem herdeiros, o acervo retornou à família de OG). Esse grupo de obras é composto por muitas tiragens realizadas por seu marido Reis Junior entre 1973 a 1975. É o caso das 29 seguintes obras: Cobra no lago (ilustração de Cobra Norato), Mar Morto

(ilustração do livro), Subúrbio, Aparição Macabra, Beco, Briga na Praça, Cabeça de Pescador, Desespero, Dos Pescadores, Freiras, Fugindo do Cão, Fundo do Mar, Gaivotas, Garça no Jardim, Gato e Cabeça de Peixe, Gavião, Beco, Mulher Passeando, Paisagem Urbana, Peixaria com Garrafão, Pescador de Siri, Retirantes, Sobrados, Sol, Solidão, Solitário, Três Pescadores, Vida Noturna, Visão Noturna.

Há, ainda, duas obras póstumas da tiragem realizada por Noemi Ribeiro para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA): Pescadores e Pedra da Gávea, e Urubús.

Na Seção de Manuscritos há alguns documentos que ajudam a esclarecer a formação da coleção: recibos de compra e venda assinados por Marcelle Jaulent dos Reis (cujo codinome era Beatrix Reynal), testamento de OG, documento de doação à BN por Marcelle e editor Julio Pacelli.

Também na visita à BN se evidenciam obras que não estão na página da mesma na coleção de OG por fazerem parte de livros numerados por esse editor, como é o caso de História da Gravura Brasileira e Imagens de Rio de Janeiro.

O rol das gravuras da página da BN encontra-se no Anexo 3, com as informações disponíveis sobre elas.

A ficha disponível na página da internet da BN varia um pouco quanto às informações disponíveis. A seguir um exemplo de ficha, observando-se a figura, o autor com ano de nascimento e óbito, tipo de obra e *hiperlink* para acessar a imagem:

Ilustração 2. Ficha de informação de gravura na página da BN

	Material	Gravura
	Autor/Criador	Goeldi, Oswaldo, 1895-1961
	Título	Briga na praça [Iconográfico]
	Assuntos	Gravura - Brasil
	JPG	http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon455407/icon455407.jpg
	HTM	http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon455407/icon455407.html

A biblioteca atravessou várias fases históricas do Brasil, desde Império, Proclamação da República, ditaduras, e durante todo esse período vem seguindo em um movimento crescente de apoio à cultura. Embora seu público seja mais voltado à pesquisa em livros, a pesquisa iconográfica tem bastante importância em seu contexto. Para tal, a BN vem seguindo passos de diversas instituições culturais do mundo, ao tentar uma aproximação maior do público. A coleção de OG é um exemplo desse movimento, por estar organizada da mesma forma que se estivesse em um museu tradicional, e deu um importante passo ao digitalizá-la.

Capítulo 2 – A democratização do acesso à coleção OG da BN

O fato de os mais de cem itens, dos quais mais de sessenta gravuras, da coleção de OG da BN estarem hoje digitalizados praticamente em sua totalidade e a existência de diversas informações a seu respeito na página da instituição, ou seja, o fato de estarem disponíveis para consulta, não significa que tal coleção tenha sido apropriada pelo grande público. Este constitui um primeiro passo importante e único no caso de OG, mas outras ações são necessárias para a real democratização desse acervo, que se comunica, ou seja, “objetiva permitir a cada um se apropriar da bagagem cultural que assegura a sua humanidade e inserção na sociedade”, conforme Desvallées e Mairesse (2013); assim como “desvia o museu da perspectiva do templo para inscrevê-lo em um processo que o aproxima de um laboratório”, e considera o conjunto de usuários, incluindo quem não frequenta museus, hoje com papéis centrais no processo, de “república de sábios” para se “abrir para todos”, conforme os mesmos autores.

De acordo com entrevista e resposta por correio eletrônico de Sonia Caldas, chefe substituta da Divisão de Iconografia da BN, a obra de Goeldi foi a primeira dentre as obras de artistas nacionais a ser digitalizada por algumas características destacáveis: houve um projeto de digitalização no final dos anos 90, a coleção tem muitas peças, seu registro e catalogação já estavam prontos, com o processamento técnico completo.

No número de registro é possível verificar de forma superficial a procedência e o ano em que a obra foi incorporada ao patrimônio da BN. Por exemplo, a obra “Pesadelo” tem o registro patrimonial 382.977 C 1969, ou seja, foi comprada (C), e no ano de 1969 foi registrada. Entretanto, informações mais detalhadas constam nos Anais da Biblioteca Nacional ou no acervo do Setor de Manuscritos.

As imagens digitalizadas estão em domínio público, e a sua utilização pode ser feita mediante o preenchimento de Termo de Responsabilidade. Em caso de necessidade de reprodução em alta resolução, a solicitação se dá através de outro formulário endereçado ao laboratório de digitalização da BN, necessitando de pagamento de taxa, e a seguir a imagem é encaminhada via correio eletrônico ou mídia tipo DVD.

2.1 A Democratização dos Acervos

O pesquisador belga Paul Otlet trabalhou com o tema da democratização do acesso à informação do conhecimento, sendo reconhecido em relação ao movimento de cooperação internacional, com foco na paz. No Brasil, o Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, antecessor do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), adota desde a sua criação as ideias oriundas das pesquisas de Otlet. Suas teorias sobre armazenamento de informação e a globalização das mesmas, se baseiam na democratização e a união entre os povos, servindo como fundamento norteador de muitas instituições agora, nos tempos da internet. Há a proposição dos seguintes temas: livro eletrônico, biblioteca virtual e socialização da informação, comunicação científica em redes eletrônicas e em comércio eletrônico (PEREIRA, 2000).

Também Malraux, na França, difunde a ideia de democratização da cultura, dando suporte às pesquisas no campo social, por exemplo, as realizadas por Bourdieu e Darbel sobre o tema, como a operacionalização do conceito de *habitus* desenvolvido pelo primeiro desses autores, a partir de construção conforme a singularidade do indivíduo, a sociedade onde se encontra e a cultura com que convive (KÖPTCKE e PEREIRA, 2010).

Pierre Levy, ao estudar a inteligência coletiva, ou seja, a que trabalha um propósito comum, e que se fortalece com o trabalho conjunto, coloca a importância de que essa inteligência não se restrinja a poucos privilegiados (BEMBEM e SANTOS, 2013).

Em texto que versa sobre o enlace da Museologia e do Patrimônio, e dos frutos que essa junção produz, Lima (2013) identifica a Museologia como um campo de conhecimento com autonomia e interdisciplinaridade. Discorre sobre o caráter distintivo do conhecimento sobre a realidade, que no museu consiste em: “capturar os testemunhos ontologicamente autênticos, naturafatos, artefatos e mentalfatos, que por sua capacidade de testemunho representam esse valor de memória cultural, com significado de construção da cultura para a pessoa e para toda a sociedade, induzindo o processo de musealização da realidade”.

Em trabalho efetuado junto a acervos de artistas, definidos como “coleções visitáveis”, foi avaliado se o trabalho realizado nos acervos se compara ao esperado

por museólogos tanto no contexto nacional (Lei 7.287/1984) quanto internacional (ICOM, ICTOP, código de ética, etc.). Foram evidenciados diversos pontos de contato tanto técnicos quanto conceituais em relação ao conceito habitual de museu, mostrando que o exercício das competências do museólogo ocorre em locais não identificados como museus, havendo registros no Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (Nummus), na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), de museólogos que trabalham em acervos de colecionadores (públicos, privados, de artistas), galerias de arte, casas de leilões, entre outros (COSTA e LIMA, 2013).

As autoras colocam algumas importantes questões conceituais. Começam discutindo a definição de museu, tanto para o ICOM (“instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes”); e na brasileira Lei 11.904/2009, no seu primeiro artigo, já descrito anteriormente. E sobre as coleções visitáveis, ou seja, quando não se trata de um museu, no seu sexto artigo, a mesma lei define: “os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente”. Também abordam o conceito de, segundo Desvallées e Mairesse (2013), por: “preservação”, “pesquisa” e “comunicação”; cujas etapas se dividem em: “seleção”; “aquisição”; “gestão”; “conservação”; “catalogação”; “apresentação” (exposição).

Segundo Desvallées e Mairesse (2013), em elenco de conceitos-chave de museologia, coleção é definida como: “conjunto de objetos materiais ou imateriais que um indivíduo ou estabelecimento se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto”. Os mesmos autores, também definem comunicação: “ação de se veicular a informação entre um ou mais emissores, em um ou vários receptores, por meio de um canal”. Ao contextualizar a definição aos museus, referem a ocorrência na “apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o

acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração, e informações associadas)”.

Todos esses textos demonstram a necessidade de democratização do conhecimento, de sua valoração, de identificação de conceitos museológicos, mas que são utilizados interdisciplinarmente em outras áreas, como no caso da BN, incluindo a de OG.

A autora Julia de Moraes (2015) enumera vários pontos sobre a informação artística dos acervos, dentre eles: o papel chave da informação na musealização, a dimensão informacional (que se junta à comunicativa e à educativa), a divulgação artística, o público não familiarizado, fruição de diferentes públicos, a documentação e a pesquisa subsidiando a documentação artística, complementando-a, e não deixando que as obras sejam apreciadas apenas. Propõe uma narrativa expositiva mais plural, mais acessível a diversos públicos, tendo como base informações além das obras e dos textos curatoriais, muitas vezes muito eruditos. Para a realização da pesquisa procura em fontes diversas como bibliotecas, internet, e até mesmo conversa com artistas. Baseia-se nos conceitos de Bourdieu e Darbel, de que a fruição da obra de arte não é espontânea, e que a informação pode ser um agente transformador do usuário. A tensão entre os visitantes menos eruditos e a cultura “legítima sagrada” é um fenômeno que causa um afastamento do público visitante dos museus.

Deleuze (2003) considera a obra de Proust, a *Recherche du temps perdu*, uma busca da verdade, voltada para o futuro, na qual os signos da arte são os essenciais, que transformam os outros, penetrando o que não estava ainda esclarecido, para onde converge a aprendizagem. Através da arte podemos sair de nosso mundo e vê-lo como o artista o vê, portanto, a obra de arte é o único meio de redescobrir o “tempo perdido”. O sujeito-artista comunica a essência (e isso o torna eterno), se encarna nas matérias, de forma que há o tema consciente e os inconscientes (arquétipos involuntários) que transmutam a matéria, em um mundo de signos imateriais. Portanto, os signos de arte da obra do gravurista, permitem que se veja o mundo da forma como o via, quando comunicou a essência ao modificar o suporte da sua arte.

Dessa forma, a questão da informação se coloca como elemento estratégico na musealização, ao criar condições mínimas do encontro dos diferentes públicos e

a “poesia das coisas”, sendo que o conceito de divulgação artística é base para a informação e comunicação. Identificam-se diversos princípios para localizar as identidades dos discursos da divulgação artística, histórica ou científica, e a importância de códigos compartilhados com o público. Essa autora chama atenção sobre a diferença do discurso da arte produzido pelo artista, e o discurso sobre a arte, uma interpretação de terceiros, e traz o conceito de Lena Pinheiro de que a obra de arte é por si uma informação, e de Silva as dimensões, além da estética, a documental (MORAES, 2015).

Através de acervos pode-se provocar a construção de encontros, a sensibilização e o conhecimento, transformar o visitante, de forma bem diferente à de outros atores da indústria da arte, como galerias, ou bienais. O discurso expositivo favorece a divulgação da produção artística. Até a década de 1960, os museus (ou, grifo meu, os aparatos culturais com acervos) só reuniam e conservavam, a partir de então também têm a função social em alta, de forma a preservar, pesquisar e comunicar (MORAES, 2015).

As coleções que se abrem ao público, com critérios definidos e não apenas baseadas no que o seu proprietário deseja, são a semente dos museus atuais. De íntimos a especialistas, a aristocratas, para, na Revolução francesa se ampliar para o cidadão e representar uma identidade. Coleções que não são franqueadas, não são catalogadas de forma organizada, sem catálogos, são mal vistas. Em 1923, Paul Valéry já descreve em seu “O problema dos museus” que “classificação, conservação e utilidade pública, embora importantes, não se traduzem em sensações aprazíveis”. A preocupação com o público se inicia com os escritos de John Dewey, “Art and education”, de 1929 e “Art as experience”, de 1934. O número de visitantes passa a ser um indicador do sucesso do museu (POULOT, 2013).

Grigoletto (2011) frisa a ideia de que os bens por si só são somente bens. Mas em determinado contexto eles adquirem valores e simbologias intrínsecas e extrínsecas. E o documento (de arquivo, patrimonial) passa a ter valor de testemunho, comprobatório da importância desses bens, e a informação contida no documento permite a construção da história, a memória preservacionista dos museus do mundo.

Além disso, uma questão que tomou importância premente em acervos é a da procedência das obras, de forma a lidar de forma ética com a construção dos mesmos (LIMA, 2010 B).

Segundo Jean Caune (1999), os espaços de diálogo e consenso, de forma a melhorar os processos de interação social comprometidos na sociedade contemporânea pela lógica mercantilista, podem ser buscados através da mediação, fazendo o contato do sujeito com o mundo, dos membros da comunidade com o mundo que constroem. As novas mídias de tecnologia de informação e de comunicação, não são meio de acesso à democracia cultural ou de produção de cultura por si só, mas dependem da experiência humana e da comunicação de seu traço sensível, sendo a função da mediação não só fazer chegar o futuro, mas manter contato entre ontem e hoje.

Também um fenômeno recente, a popularização da internet vem fazendo com que os acervos se desterritorializem, existam ao armazenar informações na rede de computadores, fazendo parte dos chamados museus virtuais (LIMA, 2009).

A informação nos museus se produz em uma espiral de crescimento exponencial quanto à sua importância. Pinheiro (2008) relata que, em 1934, Otlet se posicionou quanto a uma visão ampliada de documento, reconhecendo objetos que tinham foco no conhecimento seriam documentos tanto quanto os livros, tendo elaborado um repertório iconográfico universal que complementava o bibliográfico, e foi seguido nesse conceito por diversos autores. A informação sobre arte como fonte de informação que expressa múltiplas manifestações e produções artísticas é uma das definições nesse campo da própria autora. Registro dos acervos de museus de arte e sua recuperação têm padrões internacionais (PINHEIRO, 2008 B).

Cury (2008) destaca a diferença entre comunicação em museus (as ações propriamente ditas) e a comunicação museológica, como área de construção de conhecimento. Também chama a atenção da importância do equilíbrio de poder entre receptor e emissor nessa comunicação. A autora se remete a Ulpiano Bezerra de Meneses para contextualizar a curadoria em seu texto de 1986:

[...] curadoria é o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das

coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.).

Nesse mesmo texto, a autora pressupõe que: “o “lugar” da museologia é onde estão as relações do homem com o patrimônio cultural”.

Com relação ao posicionamento dos museus, que além de proteger a herança patrimonial geram conhecimento novo e contribuem para a educação como afirma Bruno (2010, pag. 170), quando refere:

Apesar das diferenças entre os enfoques temáticos que exigem atenções específicas e da diversidade dos ambientes onde está localizado, constata-se que o museu deve proteger a herança patrimonial e, a partir dessa ação, produzir conhecimento novo e contribuir com a educação. Na realidade, as ações de proteção, produção e contribuição giram em torno da informação, elaborada a partir do reconhecimento das expressões culturais e dos espécimes da natureza que ao serem musealizados assumem o papel de indicadores da memória e de referências patrimoniais.

Nos museus, assim como se pode expandir para bibliotecas, sobre as ressignificações que ocorrem, Moraes, (2014) discorre:

"não somente a organização ou a disponibilização da informação, mas o estabelecimento de canais efetivos que propiciem a sua transferência, possibilitando a produção de conhecimento. Sendo assim, verifica-se que o papel da informação no contexto da musealização é servir de meio para o acesso à “poesia das coisas”, adquirindo potência quando se torna fluxo, dando origem a ressignificações”.

A noção de "Poesia das Coisas", inicialmente cunhada por Cury (2005), serve de inspiração para diversos textos, de forma a fazer a ponte entre o acervo e o público das instituições, sejam bibliotecas ou arquivos ou museus. Dessa forma, acordar o espectador para a poesia do que se pretende transmitir, Moraes (2014) refere:

"seria possível atribuir, ao menos parcialmente, à musealização a causa de desencontros, que podem fazer adormecer a poesia das obras para os não familiarizados com o universo artístico? Ao longo do processo de musealização, seria possível construir melhores condições para a comunicação da arte ao público não familiarizado com o universo artístico, ou seria mais pertinente admitirmos que somente por meio da mediação pedagógica tal público teria oportunidade de acesso à "poesia das coisas"?"...ao desenvolverem ações estanques no âmbito do processo de musealização, focadas privilegiadamente nas evidências materiais das obras de arte, os museus de arte tendem a atenuar seu potencial informacional, comunicacional e educativo, assim restringindo as possibilidades de realização de iniciativas voltadas à divulgação artística e a apropriação simbólica da arte por parte de públicos não familiarizados com o universo artístico".

Ainda Moraes (2014), complementa:

"A fim de compreender a relevância e o papel da informação no processo de construção do encontro entre visitantes e "poesia das coisas", destacando a dimensão informacional dos museus, procuramos compreendê-los como sistemas de informação e, logo, os museus de arte como sistemas de informação em arte. Para isso, nos debruçamos sobre os conceitos de informação e constatamos contribuições do paradigma social da Ciência da Informação para nossa pesquisa. Para entender os instrumentos que os museus podem lançar mão para potencializar sua dimensão informacional e a partir daí orientar o processo de musealização com vista à possibilidade de desenvolvimento de exposições voltadas à divulgação, discorreremos sobre as ações de

documentação e pesquisa como atividades cruciais para produção e gestão de informações. As definições e problematizações acerca do campo da Informação em Arte nos subsidiaram a compreender os desafios de gerir sistemas de informação em arte, particularmente museus, e, sobretudo, de formular propostas infocomunicacionais destinadas à divulgação deste tipo específico de informação."

Ainda no contexto da democratização dos museus, o autor francês Dominique Poulot (2013) compara os museus com outros atores da "cultura de massa", como cinemas e estádios de futebol, com relação à sua participação na indústria do turismo e lazer com seus números elevados de visitantes. Em linhas gerais em países ricos, um terço da população frequenta museus com certa periodicidade, outro terço apenas ocasionalmente e outro terço nunca visitou nenhum. Portador de uma "autoridade intelectual", o museu representa um importante papel na política cultural. Esse autor coloca a museologia em um lugar indefinido entre diversas formas de abordagem, entre elas a museografia clássica, muitas vezes relacionada à biblioteconomia. Frisa a importância da função educativa na missão dos museus, tendo setores de educativos 88% dos museus americanos.

Assim como para a BN, o pilar de conservação é de extrema importância para os museus, muitos dos quais foram criados especificamente para conservar uma coleção, como a dos Médici na Galeria Uffizzi. Quanto à conservação de suas coleções, em geral museus europeus lidam com a inalienabilidade, e ao ter necessidade de mudança de objetivos em geral coloca essa parte do acervo na reserva técnica, em contrapartida aos americanos, que podem vender parte de seu acervo, o chamado *deaccessioning*, reorientando seus objetivos, mas podendo causar grandes prejuízos ao museu (POULOT, 2013).

A discussão sobre a procedência das coleções vem aumentando em importância, gerando uma discussão ética, que antes era atribuída apenas ao governante, para se ampliar, por exemplo, na compra de peças nigerianas no mercado pelo Musée du Quai Branly, mesmo que claramente proibidas de saírem de seu país de origem, indo contra a atual política de identidades regionais e propiciando importantes discussões internacionais. A dicotomia de um museu que exhibe uma "maravilha", peça encantadora fora de seu contexto, num *revival* do

gabinete de Curiosidades, e uma segunda vertente, na qual a peça está exposta junto com “saberes e experiências” (POULOT, 2013).

No caso do acervo de gravuras de OG da BN, por tratar-se de um acervo de obras de arte, inclui-se nessa problemática sobre informação em arte e de que forma tal operação se processa. Um acervo que está disponível online seria suficiente para transformar-se em uma informação de arte que mobilize o público visitante de biblioteca e a "poesia das coisas" que a mesma guarda.

Em reportagem de 2009 do Correio da Paraíba sobre a digitalização de acervos de bibliotecas, discorre-se sobre a importância do armazenamento e transmissão de “ideias e sentimentos” através dos séculos, com as inúmeras dificuldades percorridas nesse caminho. No Brasil, o acervo digital da BN é o maior do país na época com 14.300 itens em domínio público, cujo processo de digitalização foi iniciado em 2005, incluindo sua coleção iconográfica (por onde foi iniciado), mas também livros, mapas, fotografias, manuscritos, obras raras, músicas e, até mesmo, arquivos sonoros. Com o apoio do pesquisador Gustavo Henn, a reportagem esclarece que com a digitalização se dá a democratização do acervo (inclusive permitindo o acesso em outro país ou a obras já com edições esgotadas), mas também o risco de desaparecimento do livro tradicional. As primeiras incursões nessa seara foram realizadas por Paul Otlet que sonhava com uma biblioteca mundial, na qual a microfilmagem facilitaria sua conservação e reprodução, processo já em utilização em 1927 pela Biblioteca Britânica.

2.2 A Democratização da Coleção Iconográfica de Oswaldo Goeldi da Biblioteca Nacional

Ao entrevistar a bibliotecária especialista Mônica Carneiro Alves, coordenadora substituta do acervo especial, assim como por meio do acesso a informações colhidas no blog da BN, sabe-se que ela lida diariamente há décadas com a coleção iconográfica da BN, considerado o maior patrimônio de imagens do Brasil, a qual considera como sua “família”. Ela explica seu conhecimento diverso: além de ter trabalhado em mais de uma área, pela leitura de cada relatório de quem passou antes por ali:

Quando entrei na BN como estagiária trabalhei na área de tratamento técnico – atividade que cuida da catalogação, classificação e indexação dos documentos. Mais tarde, quando voltei como funcionária do acervo de Iconografia, recebi treinamentos tanto em acervo especial quanto em tratamento técnico para indexação...

Atualmente, atuo principalmente como bibliotecária de referência, ajudando o público a encontrar o que procura, e também sou responsável pelo processamento dos livros antigos do setor de Iconografia. Até hoje, realizo buscas no acervo de Obras Gerais para transferir para a Iconografia, o que chamo de ‘arqueologia de armazém’ ou ‘garimpagem de acervo...podemos não conhecer todos os parentes, mas sabemos as características mais importantes de cada um.

Ela refere que tal acervo, com mais de 200.000 peças, é formado por gravuras, fotografias, desenhos e efêmeros (como: cartazes, convites, rótulos, cartões postais, etiquetas e objetos). Existem obras muito raras, como xilogravuras do século XV, assim como o *Nigello* (gravura com matriz em prata) “O Triunfo de Galathea Segundo Raphael”. A coleção tem preocupação também com o contemporâneo, incluindo obras como pinturas de autoria de detentos de Bangu e desenhos feitos por crianças de Cieps, já utilizados em exposições.

E conclui: “A BN é de todos. Nós, os bibliotecários, somos apenas guardiões. O acervo tem 200 anos e queremos que dure indefinidamente, pois ele não é só de quem está aqui dentro, é um patrimônio nacional”, conclui Mônica.

Ainda com relação aos impressionantes números da BN, em reportagem de 2012, do jornal “O Tempo – magazine”, a coordenadora da BN digital, Ângela Bittencourt, compara o número de visitantes à BN, que são 5.000 por mês, e dos acessos à BN digital, mais de 120.000 em 2011.

A preservação, segundo Desvallées e Mairesse (2013, pag. 80), consiste em:

Preservar significa proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pela reunião, o inventário, o acondicionamento, a segurança e a reparação. Na museologia, a preservação engloba todas as operações envolvidas quando um objeto entra no museu, isto é, todas as operações de aquisição, entrada em inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, se necessário, restauração.

E se aprofundam sobre o conceito de gestão de acervo, de acordo com o registro do ICOM (2008, apud DESVALLÉES e MAIRESSE 2013, pag. 81), ou seja, pensado para museus, mas muito prevalente em bibliotecas com seção de iconografia:

A gestão e o regimento das coleções constituem o conjunto das operações ligadas ao tratamento administrativo dos objetos de museu, considerando a sua inscrição no catálogo ou no registro de inventário do museu, de maneira a certificar o seu estatuto museal – o que, particularmente em alguns países, lhes confere um estatuto legal específico, uma vez que os objetos entram no inventário, especialmente em museus públicos, em que esses bens são inalienáveis e imprescritíveis. Em países como os Estados Unidos ou a Grã-Bretanha, os museus podem excepcionalmente alienar objetos,

dispondo-os para serem transferidos para outra instituição, para serem vendidos ou destruídos. O acondicionamento em reservas técnicas e a classificação também fazem parte das atividades próprias à gestão das coleções, assim como a supervisão da mobilidade dos objetos dentro do museu e fora dele. Enfim, as atividades de conservação têm por objetivo fornecer os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as gerações futuras. Essas atividades, em sentido amplo, condensam as operações de segurança geral (proteção contra roubo ou vandalismo, incêndios ou inundações, terremotos ou tumultos), as disposições ditas de conservação preventiva, ou seja, “o conjunto de medidas e ações que têm por objetivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas se inscrevem em um contexto ou ambiente de um bem cultural, porém, mais comumente no contexto de um conjunto de bens, seja qual for a sua antiguidade e o seu estado. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem com os materiais e estruturas dos bens. Também não modificam a sua aparência.

Augustin (2016) pesquisou documento que verse sobre a gestão de acervos, tendo se concentrado no da Fundação Joaquim Nabuco de Recife, que abrange 4 entidades, incluindo a sua biblioteca, por ter sido o primeiro encontrado, ter um conteúdo que inclui todos os processos e a fundação ser um órgão com reconhecimento internacional.

Essa autora cita Buck e Gilmore (2007, apud Augustin 2016) sobre os problemas que podem ser encontrados, relacionados à gestão do acervo: desde uma incorporação ainda não completamente realizada, objetos desaparecidos, documentação faltante, empréstimos não devolvidos, incorporações inadequadas à missão da instituição, objetos sem prova de sua posse ou procedência.

Dessa forma, é importante a colocação de Desvallées e Mairesse (2013, pag. 57) sobre a mudança de estatuto de um objeto comum para um objeto de museu:

Ao ser selecionado, catalogado e apresentado ao público, sendo removido de seu contexto original para o contexto museológico, o objeto ganha uma nova atribuição: passa a se constituir como um representante da realidade do qual ele foi removido. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica.

Pensamento convergente ocorre com Perez (2008, apud AUGUSTIN 2016):

museología extrae de su ambiente el objeto material y por medio del procesamiento analítico-crítico-sintético de la información que porta y su contextualización de tiempo y espacio en una realidad sociohistórica lo convierte en objeto museístico con la intención de utilizarlo en la construcción de un mensaje museográfico. El objeto museológico es un elemento representativo de la realidad histórica a la que pertenece como objeto del hombre.

Augustin (2016), conclui:

No que tange às políticas de gestão de acervos, elas podem ser caracterizadas como documentos, se registradas, referentes ao planejamento e organização das etapas componentes da gestão de acervos, a qual pode ser compreendida como um sistema de gerenciamento integrado dos processos de aquisição, documentação, conservação, empréstimo e alienação de bens culturais musealizados com o intuito de preservá-los e fornecer condições de disseminá-los.

O *Institute of Museum and Library Services* (IMLS) chama a atenção, em 2008, para a diferença entre instituições culturais, seja museus, bibliotecas ou arquivos, entre o esperado no século XX e o que se espera em que se transformem no século XXI, conforme tabela 1 abaixo (IMLS, 2019):

Tabela 1 – Transformação de Museus, bibliotecas e arquivos – IMLS 2008 (tradução livre)

Século XX	Século XXI
Dirigido pelo conteúdo primário	Combinação do conteúdo e o esperado pelo público
Objetos tangíveis na sua maioria	Objetos tangíveis e digitais
Uma direção	Multidirecional
Foco na apresentação e disposição dos objetos	Foco na experiência e engajamento do público
Age de forma independente	Age com parceria, colaborações
Localizado na comunidade	Embutido na comunidade
Desfechos de aprendizado implícitos	Desfechos de aprendizagem provocados

Apesar da importância que a instituição dá à estratégia de ampliação de suas fronteiras, vale ressaltar que vem se aprofundando na dificuldade da inclusão digital. Esse conceito implica no real acesso que as pessoas têm a computadores, outros aparelhos para conexão digital e à própria internet, assim como a capacidade de utilização desses instrumentos, seja através de conhecimento, aprendizagem,

suporte. Ainda há a preocupação de barreiras que existem em especial entre idosos, indivíduos com menor nível de escolaridade e de menor renda (IMLS, 2019 A).

Essa instituição também tem se debruçado na campanha de “Museus para Todos” ou “*Museum for all*”, junto com a *Association of Children’s Museums*, de forma a ampliar o acesso a todo tipo de família a participar de visitas a museus de forma regular, e durante toda a vida, através de ingressos de valores bem mais baratos a pessoas sabidamente de baixa renda, uso do espanhol em seu site e seus instrumentos de comunicação, site específico do projeto, palestras, além de estímulos às instituições para que participem do programa (IMLS, 2019 A).

Ainda o IMLS realizou em 2014 o *Heritage Health Information Survey*, que incluiu entre os participantes 47% de museus e 35% de bibliotecas, dos quais 1/3 relataram danos às suas coleções, o maior risco listado foi a água, e em instituições científicas insetos, e 2/3 dos arquivos tiveram dano por obsolescência de seus equipamentos, em especial dentre as informações já nascidas digitais, por exemplo, as guardadas em disquetes. Mesmo nos EUA onde o trabalho foi realizado, muitas instituições não possuem profissionais responsáveis pelas coleções e que tenham formação em conservação, sistemas de segurança ou planos de emergência (IMLS, 2019 B).

A importância da expografia como um dos principais meios de comunicação museológica, de forma a ampliar o que se entende quanto a seus significados, é colocado de forma incisiva por Xavier (2017). Para tal, as instituições utilizam espaços e realizam ambientações. A autora refere: “Essa ação dos museus, que a princípio pode parecer simples, envolve complexas relações e disputas onde podemos questionar o potencial da curadoria para mediar a experiência estética, nortear os juízos sobre a arte e até mesmo influenciar a história da arte” . E se vale de outro autor, Moutinho (1994, pag.6, apud XAVIER 2017) para completar seu posicionamento:

Trata-se de selecionar (autocraticamente ou de forma participativa) um conjunto de objetos no sentido mais lato da palavra , os quais serão exibidos pelo seu valor consensual, pelo valor que lhes é atribuído, ou pelo significado que podem assumir. Colocados em mobiliário museológico, ou em contexto, explicitados por meio de legendas, de discursos personalizados ou coletivos , o

objeto saído da reserva é sem dúvida a alma da exposição e do catálogo.

A mesma autora também recorre a Ulpiano Meneses (1994, pag.10, apud XAVIER 2017): "a partir da seleção mental, ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto pedagógico". E se refere a Alves (2010, apud XAVIER 2017), remetendo-se ao diálogo que as obras de arte permitem, portanto, ao reuni-las se aproximam e se modificam, quando "fogem de significados naturais e declarados para construções oblíquas e tangentes".

Existem algumas obras que, por não terem sido pensadas na sua exibição em museus, geram alguma dificuldade de apresentação. Muitos são os exemplos: arte postal, livros de artista. Também objetos, em especial os que pressupõem interação com o espectador, como "Inserções em Circuitos Ideológicos", de Cildo Meireles, os "Parangolés" de Hélio Oiticica, os "Bichos" de Lygia Clark, que ao serem expostos em vitrines para a sua conservação, mudam totalmente a forma como foram pensados, e preferencialmente tal liberdade curatorial deve ser explicitada. As instalações caem nessa mesma questão se apresentadas em espaços diferentes do que foram planejadas. Em todos os casos, a interferência de uma obra sobre a outra deve ser considerada (XAVIER, 2017).

Se Archer (2001, pag.235, apud XAVIER 2017) refere: "olhar não é um ato passivo", a autora nos remete à importância da exposição ao interagir com o observador e as experiências pelas quais passa, dependentes das relações, dispositivos, possibilidade de compreensão através da visão que esse espectador já possui com relação a diversas áreas (seja estética, histórica, semiótica, por exemplo), que não são de gerenciamento do curador, sendo que esse apenas propõe um posicionamento inicial (XAVIER, 2017).

A sociedade tem um papel importante no contexto de museus assim como no de bibliotecas. Desvallés e Mairesse (2013, pag. 89) se debruçam nessa definição, mais uma vez no contexto museal, porém também podendo ser utilizado referente a bibliotecas:

Em sua acepção mais geral, a sociedade é o grupo humano compreendido como um conjunto mais ou menos coerente no qual se estabelecem sistemas de

relações e de trocas. A sociedade à qual se dirige o museu pode ser definida como uma comunidade de indivíduos organizada (em um espaço e em um momento definidos) em torno de instituições políticas, econômicas, jurídicas e culturais comuns, entre as quais está o museu e com as quais ele constrói a sua atividade.

Dessa forma, inúmeros conceitos que se aplicam à museologia também se aplicam ao contexto de bibliotecas, em especial as com iconografia.

Em um mergulho no acervo da BN, ao se deparar com cada gravura na página digital, o pesquisador encontra informações técnicas a seu respeito, como títulos, ano de produção quando sabido, tiragem, procedência, técnica, estado de conservação, restaurações, em alguns casos a participação em exposições. Catálogos e publicações, entre outras. Algumas informações são consideradas administrativamente como de uso interno pela equipe da BN, como explicou a bibliotecária Mônica Carneiro Alves em entrevista, constando, por exemplo, no setor de conservação os procedimentos porventura realizados.

A obra “Cobra no lago”, ilustração do livro Cobra Norato, foi exposta e publicada em catálogo de Oswaldo Goeldi: um autorretrato, no Centro Cultural do Banco do Brasil em 1995, com curadoria de Noemi Ribeiro.

“Aparição macabra”, “Fundo do Mar”, “Luar” e “Visão Noturna” foram expostas no “Gabinete de obras máximas e singulares nos corredores da Biblioteca Nacional”, exposição realizada de 12 de agosto a 14 de novembro de 2016, concomitante aos Jogos Olímpicos e Paralímpicos na cidade do Rio de Janeiro, composta por 507 obras dispostas como um gabinete de curiosidades em vitrines. Tal exposição possui uma página digital de exposição virtual, onde as gravuras também podem ser contempladas (BN, 2019).

Na publicação de Eunice de Manso Cabral, “Escola Brasileira de Gravura: catálogo de estampas”, de 1977, foram publicadas “Beco”, “Guarás” e “Luar”.

Há, ainda, a referência da publicação de “Urubús” em livro “Goeldi” de Rodrigo Naves.

Entretanto, há algumas outras publicações que são base bibliográfica para este trabalho, que referenciam suas imagens à coleção da BN, sem que seja explicitado nas informações digitais da mesma. Dessa forma, as gravuras têm sido

democratizadas em parte, sendo utilizadas em publicações e exposições, porém tais informações, nas respectivas fichas, não são completas.

Praticamente todas as publicações sobre a obra de Goeldi, exceto as de coleções específicas (como a do MNBA), se referem a gravuras da coleção da BN. Isso ocorre nas publicações de Ronaldo Brito (Homens na Praia, diversas sem título, Bairro Pobre, Beco, Pôr do sol, Urubús, etc.) assim como na de Paulo Venâncio Filho (Sem título, Beco, Briga na Praça, Fábrica, Homem andando, O ladrão, Paisagem urbana, Sobrados, Ventania), e na de Rodrigo Naves (Urubús).

Também em publicações sobre a BN, há referências às gravuras, inclusive suas imagens, seja a de Herkenhoff (ilustrações para Cobra Norato, matriz de Peixe vermelho), a do FBN/Banco Safra (Pôr do sol, Tarde), mas não há referência nas fichas das gravuras sobre essas publicações.

As informações sobre a utilização das gravuras da coleção constam das fichas das gravuras nos casos de “Oswaldo Goeldi: um autorretrato” no CCBB em 1995 (Cobra no Lago), na publicação de Eunice de Manso Cabral (Beco, Guarás, Luar) e da recente exposição sobre “Gabinete de Obras Máximas e Singulares” (Aparição macabra, Fundo do mar, Guarás, Luar, Visão noturna), concomitante à Olimpíada no Brasil, mostrando que tal informação começa a ser incorporada nas fichas das gravuras.

A coleção foi amplamente utilizada por pesquisadores, que recorreram a ela sabendo de seu conteúdo. O fato de ter imagens e informações digitalizadas, com acesso a qualquer pessoa de qualquer lugar do mundo, facilita a sua democratização. A informação encontra-se democratizada. A “Poesia das coisas”, essas coisas valiosas da coleção de OG na BN, está disponível, hoje, nessa esfera cibernética.

Capítulo 3 - A comunicação da obra gráfica de Oswaldo Goeldi na coleção da Biblioteca Nacional

A seção de iconografia da BN foi criada em 1896, como Terceira Seção de Estampas, com a finalidade inicial de catalogar e conservar as gravuras europeias trazidas pela corte portuguesa. Com o crescimento da produção de gravuras no início dos anos 1930, produzidas por artistas nacionais, e a incorporação das mesmas pela Seção de Iconografia, em diversos processos de aquisição, se fez necessária a catalogação desta coleção, já nos idos de 1950. Esse estudo de catalogação, realizado pelo Prof. Floriano Bicudo Terra, diretor da seção entre 1937 a 1950, precedeu outro trabalho de catalogação de 1977, feito cem anos após a criação da seção, realizado pela documentarista Eunice de Matos Gabriel (GABRIEL, 1977).

Em entrevista junto aos responsáveis pela Divisão de Iconografia da BN, foi apurado que as ações de restauro e conservação na BN são utilizadas, e essas informações são consideradas como administrativas, não sendo divulgadas ao público e nem registradas junto às informações de catalogação a peça, constando no arquivo do Setor de Restauração e Conservação, na Coordenadoria de Preservação da instituição (COP). Tendo em vista a idade da instituição, verifica-se que há um hiato histórico que abrange cerca de 150 anos e que vem sendo digitalizado e estudado. Existem diversos relatórios manuais e datilografados sobre o acervo, no entanto, com a informatização e digitalização, essas informações vêm sendo digitalizadas e disponibilizadas.

Segundo Desvallées e Mairesse (2013), com relação a coleção:

uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira

coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo"...entre os sistemas ligados a uma coleção, além do inventário escrito, que é a exigência primordial de uma coleção museal, outra obrigação essencial é a da adoção de um sistema de classificação que permita descrever e localizar rapidamente qualquer item entre os milhares ou milhões de objetos.

Julia Moraes (2014), trata em sua tese de doutorado da dimensão educacional, comunicacional e informacional da pesquisa em arte, o que, a partir de Cury, nomeia de "poesia das coisas" nos museus de arte, lugares de "patrimônio musealizado, favorecendo sua apropriação simbólica".

Referindo-se a museus, porém extensível a bibliotecas, essa autora refere serem "instância relacional criada/ produzida/ inventada pelo Homem para o Homem, com o propósito de se comunicar por meio do patrimônio compartilhado por um dado grupo ou sociedade".

A comunicação na conhecida fórmula de Lasswell (1948, apud DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013) que pressupõe E (emissor) + C (canal: comunicação/mensagem) + R (receptor) é de grande valia, podendo ser recíproca ou unilateral, no entanto os objetos de museus carregam metáforas e o mundo simbólico dentro deles. Essa característica abre lacunas para que a museologia atue com sua técnica sofisticada de comunicação. A comunicação habitual, unilateral, onde não há possibilidade de respostas por parte do público, é visível através do acervo, muito mais do que através de textos e palavras, que fala aos olhos e ouvidos do público. A poesia das coisas está ali!

No contexto dos museus, a comunicação aparece, conforme Desvallées e Mairesse (2013), da seguinte forma:

a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). Esta perspectiva vê a exposição não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de

comunicação mais geral, compreendendo, por exemplo, as publicações científicas.

Esses autores frisam como nos anos 1990 a função de comunicação do museu não era clara, assim como a mensagem museal demora a envolver uma intenção didática, e mais ainda o conhecimento mais profundo sobre quem é o receptor. É possível que nas bibliotecas esse tipo de cultura ainda seja a vigente hoje em dia, com uma comunicação prioritariamente unilateral, isto é, sem possibilidade de resposta da parte do público receptor, que é tido como de extrema passividade. “Como sistema de comunicação, o museu depende, então, da linguagem não verbal dos objetos e dos fenômenos observáveis. Ele é, antes de tudo, uma linguagem visual que pode se tornar uma linguagem audível ou tátil. Seu poder de comunicação é tão intenso que, eticamente, sua utilização deve ser uma prioridade para os profissionais de museus” (Cameron 1968, apud DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013).

Esses autores se referem à introdução da problemática da comunicação na definição de museus adotada pelo ICOM até 2007, que determinava que o museu “adquire, conserva, estuda, comunica e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu meio ambiente, para fins de educação, estudo e lazer”.

Segundo Poulot (2013), “Um “desejo de museu” multiforme parece animar as sociedades contemporâneas, nas quais cada fenômeno social parece suscetível de colecionismo”. Frisa a existência de entre 25000 a 35000 museus no mundo e, dependendo do critério, um número bem maior. E das variações que estão ocorrendo: um museu de artista em cidade natal, como o do Klee em Berna, se internacionaliza. As ampliações através de sucursais: Bilbao, Lens, Metz, Liverpool dos Guggenheim, Louvre, Pompidou e Tate Gallery respectivamente. A maioria das visitas, mais de 30%, se dá em família, e um quinto em casal, com apenas menos de 10% solitárias.

Esse autor faz críticas importantes:

Transformação do conservador em encenador, a partir do modelo da produção cinematográfica, ou o decalque em empresas de diversão e, até mesmo, em parques

temáticos, parece ilustrar um alinhamento progressivo da instituição à vulgaridade comercial.

E ainda:

Esse retorno ao passado, essa obsessão pela memória e pelo patrimônio de que os museus são simultaneamente o instrumento e a vitrine, não tem de modo algum a evidência de um consolo. A orientação para o público traduziu-se, a partir da década de 80, por uma contestação da primazia nacional da contemplação silenciosa e solitária – um mito cultural que é contrário às práticas sociais.

Cobra-se dos museus o número de visitantes, os recursos conseguidos para as exposições, mas também sua contribuição em outros campos, como para o turismo, para o urbanismo e até mesmo nas desigualdades, como um agente de mudança social. Para tal, os museus têm usado inúmeros instrumentos. A colocação de um ateliê em exposição, de forma a que se reviva através da “encenação de objetos”, de forma autêntica, esse local, de forma a “confundir as fronteiras entre a arte e a vida” (POULOT, 2013). E reflete:

Os museus de arte contemporânea entendem também, às vezes, ilustrar o mito de Rimbaud – a vida se confunde com a arte – ao exporem, sob diferentes formas, uma arte como que “representada” no presente.

Ainda sobre a forma em que se dá a comunicação do acervo, esclarece Malraux (1951, apud POULOT, 2013):

Um crucifixo românico não era inicialmente uma escultura, a Madona de Cimabue não era inicialmente um quadro,... uma parte considerável da nossa herança artística nos é legada seja por homens cuja ideia de arte não era a nossa, seja por homens para quem não existia a própria ideia de arte.” E ainda: “o papel do museu na nossa relação com obras de arte é tão grande que temos dificuldade em pensar que ele não existe, que nunca tenha existido, nos lugares em que a civilização da Europa moderna é ou foi desconhecida; e que ele exista, entre nós, há menos de dois séculos.

O museu, Biblioteca ou acervo se encontram no espaço cultural de um país. Isto confere um estágio nebuloso de estar. E dessa forma se faz necessária a mediação.

A antiga referência de *Museographia*, elaborada por Neickel em 1727, discorria sobre o melhor lugar para exibir as obras, e inclui gabinetes, bibliotecas, museus e curiosidades (POULOT, 2013). Desde então, bibliotecas e museus têm a interdisciplinaridade reconhecida.

A mediação é outro conceito importante da museologia. A definição por Desvallées e Mairesse (2013) de mediação é: “designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver”. Portanto a mediação, instrumento facilitador da comunicação museológica, ajuda a transmitir essas informações advindas do acervo e das exposições para o público. O museu, diferentemente de uma biblioteca, muitas vezes possui uma narrativa museológica e peças muito emblemáticas que às vezes chegam a ser mais importantes que o próprio museu. Uma biblioteca não tem necessariamente o conceito de narrativa em suas funções. E o público frequentador é composto na sua enorme maioria de pesquisadores e estudantes. Dessa forma, a mediação em uma biblioteca não é comum.

Ainda esses autores, continuam:

O conceito geral de mediação serve também para se pensar a instituição da cultura por ela mesma, como transmissão de um fundo comum que reúne os participantes de uma coletividade e na qual eles se reconhecem. Nesse sentido, é pela mediação de sua cultura que um indivíduo percebe e compreende o mundo e sua própria identidade: muitos falam então de “mediação simbólica”. No campo cultural, a mediação intervém sempre para analisar a “apresentação ao público” das ideias e produtos culturais – sua apropriação midiática – e descrever a sua circulação no espaço social global. A esfera cultural é vista como uma nebulosa dinâmica em que os produtos se integram uns com os outros e assim se transformam. Aqui a mediação recíproca das obras conduz à ideia de intermediação, de relações entre mídias e de tradução pela qual uma mídia

– a televisão ou o cinema, por exemplo – tomam as formas e as produções de outra mídia (um romance adaptado ao cinema). Essas criações alcançam os seus destinatários por um ou por outro desses suportes variados que constituem a sua mídiatização. Nessa perspectiva, uma análise pode demonstrar as numerosas mediações acionadas por cadeias complexas de agentes diferentes para garantir a presença de um conteúdo na esfera cultural e sua difusão aos numerosos públicos.

Nessa perspectiva, a mediação acelera o reconhecimento e a participação da coletividade na compreensão do que se espera transmitir, tendo um papel muito caro no contexto da comunicação dos museus.

No mesmo texto, outra colocação remete à função educativa dos museus:

Na museologia, o termo “mediação”, depois de mais de um século, veio a ser utilizado com frequência, principalmente na França e nos países francófonos da Europa, onde se fala em “mediação cultural”, “mediação científica” e “mediador”. O termo designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas.

A dimensão educativa dos museus, considerada uma educação não formal, pode também se relacionar a essa mesma dimensão em bibliotecas. E a importância da discussão de alguns conceitos relacionados se faz presente.

Segundo Gadotti (2005 apud MORAES 2014):

O tempo da aprendizagem na educação não-formal é flexível, respeitando as diferenças e as capacidades de

cada um, de cada uma. Uma das características da educação não-formal é sua flexibilidade tanto em relação ao tempo quanto em relação à criação e recriação dos seus múltiplos espaços.

Outro conceito de extrema importância é o da inclusão social através dessa educação, de forma a ampliar as possibilidades de cada indivíduo como membro da sociedade à qual pertence. Fica bem claro com o posicionamento de Moreira (2006, apud MORAES 2014):

um dos aspectos da inclusão social é possibilitar que cada brasileiro tenha a oportunidade de adquirir conhecimento básico sobre a ciência e seu funcionamento que lhe dê condições de entender o seu entorno, de ampliar suas oportunidades no mercado de trabalho e de atuar politicamente com conhecimento de causa. Falar de inclusão social no domínio da difusão ampla dos conhecimentos científicos e tecnológicos e de suas aplicações compreende, portanto, atingir não só as populações pobres [...], mas também outras parcelas da população que se encontram excluídas no que se refere a um conhecimento científico e tecnológico básico.

A importante mudança de espaço de depósito para espaço de exposição e sua ressignificação nos museus é um importante marco dos estudos de Poulot (2013). Lista a importância de aspectos diversos dos museus como a missão; estrutura administrativa e profissional; coleções permanentes; arquitetura; tendo passado de símbolo de um grupo para refletir um saber universal, com vínculo social e com respectivo papel educativo, contribuindo inclusive para a formação de artistas, além de todos os cidadãos, sendo vistos também como local de diversão, com o acréscimo de novos serviços como bibliotecas, cafés, lojas; de forma a ampliar seu público e permitir a inclusão social e consequente transformação da sociedade.

A pesquisa também é uma das bases do funcionamento dos museus, e os catálogos são um instrumento dessa prática, fazendo as vezes de um inventário, mas também possibilitando a democratização desse conhecimento. Há na atualidade experiências, como a do Musée du Quai Branly, que tendem a aproximar a pesquisa realizada em museus às pesquisas de instituições acadêmicas, em especial as universitárias (POULOT, 2013).

O autor vai discorrendo sobre dualidades como o museu com foco na sua função de depósito e o com foco na exposição; nas exposições de objetos às experiências ou imersões, como ocorre já nos anos 30, por exemplo, na réplica do interior de uma mina, de forma a começar a chamada espetacularização, incluindo para isso reconstituições o mais próximo possível da realidade incluindo o tamanho, percursos, atores, cenografias, etc. Da mesma forma a exposição de uma coleção permanente e dos mesmos objetos de forma diferente em uma temporária, mostrando cada vez mais a importância das exposições nessa roda dos museus, e a importância de profissionais que pouco ficam em evidência, como iluminadores, arquitetos, entre outros.

Um importante marco regulatório ocorreu em 2012, quando o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) do antigo Ministério da Cultura (MinC) criou o Programa Nacional de Educação Museal (PNEM) de forma participativa, visando incrementar a área educativa dos museus e definir o papel dos profissionais que atuam nessa área. Tem como objetivo “constituir diretrizes para as ações de educadores e profissionais dos museus na área educacional, fortalecer o campo profissional e garantir condições mínimas para a realização das práticas educacionais nos museus e processos museais”. O programa foi elaborado para sistematizar a ação educativa nos museus em sintonia com outros marcos regulatórios: Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/ 2010), Plano Nacional Setorial de Museus (período 2010-2020) e Política Nacional de Museus (2003).

Segundo Moraes (2014):

as pesquisas relacionadas à educação em museus recorrem aos estudos de público, os quais buscam identificar perfis e produzir reflexões a respeito da mudança comportamental dos visitantes diante da experiência nos museus, evidenciando que pensar sobre a educação em museus implica em atentar para a interação. Isto possivelmente se deve ao fato da educação em museus estar relacionada com a abertura e democratização dos museus ao longo do tempo. No bojo dessa discussão, surgem, também, os estudos a respeito dos processos de aprendizagem que se estabelecem a partir da experiência no museu.". Esse conceito pode ser importante na perspectiva do

educativo de uma biblioteca, já que é possível que os públicos de museus e de bibliotecas sejam distintos em alguns aspectos. O público de museus está cada vez maior, focado em fruição das obras e aprendizado. Já o público de bibliotecas tende a ser de pesquisadores. Dessa forma, uma mesma gravura que esteja em acervo de museu pode ter uma expressão junto ao público diferente da mesma quando incluída em acervo iconográfico de biblioteca.

Segundo Marandino (2008, apud MORAES 2014):

os museus começaram a adotar estratégias de comunicação, através de pesquisas com visitantes, apresentações em temáticas, reconstituições, uso de tecnologias, que facilitassem a " compreensão das temáticas, tornando as exposições mais inteligíveis e educativas". Tais medidas não têm sido adotadas de forma sistemática em bibliotecas, o que pode também dificultar a comunicação dessas obras com seu público.

Seria impossível falar de museus, bibliotecas e arquivos sem pensar no conceito de educação. A educação é civilizadora e reveladora das potências do ser humano. Segundo Desvallées e Mairesse (2013), "a educação significa a implementação dos meios necessários para a formação e o desenvolvimento de pessoas e de suas capacidades".

A função educativa do museu também é relatada por Horta, acrescentando a importância que podem ter na construção da empatia entre os seres humanos (2005, pag 232, apud MORAES 2014):

Os museus são essencialmente laboratórios de sensibilidade, paralelamente ao seu papel de laboratórios do conhecimento. A educação patrimonial é também uma educação sentimental naquilo em que pode capacitar os aprendizes a vivenciar situações diferenciadas, a compreender conflitos entre diferentes modos de ver o mundo, a se colocar na pele de outros, cuja história até então eles ignoravam. A leitura dos textos históricos sintetizados nos textos museológicos

nos leva necessariamente ao campo da criação artística, literária e poética.

E outros autores também se posicionam a respeito da possibilidade de transformação da sociedade através dos museus (COSTA; VASCONCELLOS, 2009, p. 69, apud MORAES 2014):

As características do museu, que em suas ações educativas estimulam a motivação intrínseca por parte do público, podem contribuir para que este trabalhe a partir do princípio de que a prioridade da educação não deve ser a conquista de uma meta que está fora da atividade de estudos. Este tipo de motivação, pautada em metas extrínsecas à tarefa, se faz bastante presente na educação voltada para qualificar os indivíduos para inserirem-se no mercado. Portanto, ao provocar a motivação intrínseca no envolvimento do público nas atividades educacionais, o museu pode contribuir para projetos educativos emancipatórios que não têm como sua principal finalidade 'qualificar para o mercado, mas para a vida.

O acervo de arte de uma biblioteca nos possibilita uma grande interrogação, como nos remete Goncalves (2004, pag. 75):

O museu de arte, como todo museu, tem a tarefa de possibilitar ao visitante um espaço para interrogar e se interrogar. E, embora sendo a dimensão crítica um pressuposto de sua prática, é fundamental considerar que, pela sua natureza institucional, o museu sempre intervirá no sentido da afirmação ou transformação de valores identitários. Evidencia-se, portanto, sua responsabilidade deontológica na promoção da cultura.

No seu texto que versa sobre ciência da informação, curadoria de exposições e educação em museus, Lima e Köptcke (2018) se referem a um discurso expositivo que materializa a informação, que “torna-se evidência de uma narrativa que se quer transmitir e que se pretende seja recuperada pelo visitante” (Buckland, 1991, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018).

As autoras Lima e Köptcke (2018) referem:

Mas não é a evidência em si ou a informação -como-coisa que exercem de fora para dentro alguma ação sobre o público do museu, mas sim o encontro entre informação e evidência e a capacidade de construir sentido do visitante. A percepção da evidência, notada e considerada como tal é que levará as pessoas a negociarem suas preconcepções, em um processo não linear.

Citam, ainda, Scheiner (2003, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018), para quem “a exposição é o principal veículo de comunicação entre o museu e a sociedade, a principal instância de mediação dos museus, a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível”.

Também se baseiam em Mensch (1992, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018), para quem

os museus têm três funções básicas: a preservação, a investigação e a comunicação. Esta última compreende os métodos e a transferência de informação propriamente dita a um público, seja por meio de publicações, exposições ou atividades diversas.

Dessa forma, a fonte da informação é o acervo, as exposições atuam como o meio, e o público o seu receptor. Assim, a cobrança da sociedade e o compromisso das instituições com a mesma, fazem que realizem a preservação e comunicação do patrimônio cultural (CURY, 2015, pag. 115, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018).

Ainda sobre a atuação de curadores, se referem a Froner (2014, pag.1, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018):

Pois, como pessoas ativas no e para o mundo, como espectadores e consumidores de arte, coletamos, colecionamos, expomos, estudamos, possuímos e vemos, pautados por noções de valor e significado. Assim, tomando essas noções como base, fazemos nossas escolhas e, da mesma forma, as justificamos, nos assemelhando cotidianamente aos curadores”...”pensada simultaneamente como vivência e estrutura de trocas simbólicas estabelecidas por meio da construção de parâmetros, modelos, critérios e sistemas de valor para pensar o Patrimônio Cultural como um

meio de reconhecimento e um direito incontestável de cidadania.

As autoras também citam também Munley (1987, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018), assim como Bourdieu e Darbel (2003, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018), para ilustrar a heterogeneidade do público quanto a interesse, conhecimento, assim como, o resultado da experiência. Dessa forma, justifica-se que os profissionais dos museus façam a ponte entre essa “linguagem desconhecida e a busca de significados”, de forma a que um “repertório anterior” ou “códigos” ajudem a decifrar, e conseqüentemente compreender a mensagem referente à exposição, ao que chamam de prática de uma “construção cultural”. Assim, a comunicação em arte ocorre.

Baseiam-se em Conduru (2008, pag. 1, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018), para listar os participantes dessa construção, tanto os envolvidos propriamente com a exposição, ou seja: os objetos, os textos de curadoria, peças explicativas, ficha técnica, imagens complementares; como os que lhe dão apoio, como: a segurança, o mobiliário, a arquitetura do local, os patrocinadores.

Todo esse cuidado serve para a transformação de um posicionamento passivo para ativo com o acervo, em uma construção de parceria (LIMA e KÖPTCKE, 2018). Complementam esse pensamento citando Hoff (2008, p. 110, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018): "sobretudo, possibilitar o diálogo direto entre indivíduos, entre saberes diferentes, entre ruas diferentes, entre escolas diferentes, entre cresceres, entre pares diferentes"; considerando as mesmas que as exposições são uma “grande parcela da responsabilidade social dos museus, uma vez que é a interface de comunicação entre a instituição e o público”. E concluem:

O papel dos museus e das exposições é , portanto, convidar a sociedade a perceber e questionar a realidade e as relações que se estabelecem nesses entrecruzamentos de universos e sujeitos, mediados pelos objetos informacionais. Participando desse diálogo, a sociedade passa a exercitar sua própria cidadania e seu poder político, ao mesmo tempo em que exige de maneira mais contundente que as instituições façam seu papel de comunicadoras e alavancadoras dessas trocas.

Dessa forma, fica claro que a exposição é apenas a ponta desse iceberg que é sua preparação, intrinsecamente interdisciplinar e cooperativa, levando a um resultado que facilite a sensibilização de seu público e sua compreensão por parte do mesmo, que conforme Cury (2005, pag. 110, apud LIMA e KÖPTCKE, 2018), se cria “um equilíbrio de ações no qual quem ganha é a sociedade”.

Especificamente sobre as exposições virtuais, uma forma de exposição ainda incipiente, Desvallées e Mairesse (2013) referem:

O desenvolvimento das novas tecnologias e do design por computadores popularizou a criação de museus na internet e a realização de exposições que podem ser visitadas na tela ou por meio de suportes digitais. Mais do que utilizar o termo “exposição virtual” (que designa, mais precisamente, uma exposição em potência, isto é, uma resposta potencial à questão do “mostrar”), preferimos os termos “exposição digital” ou “ciberexposição” para evocar essas exposições particulares que se desenvolvem na internet. Estas oferecem possibilidades que não permitem exposições clássicas de objetos materiais (agrupamentos de objetos, novos modos de apresentação, de análise, etc.). Mas se, por enquanto, elas são apenas concorrentes das exposições com objetos reais nos museus clássicos, não é impossível, por outro lado, que o seu desenvolvimento influencie os métodos atualmente empregados no seio desses museus.

E complementam, sobre museus virtuais:

pode ser concebido como o conjunto de museus possíveis, ou o conjunto de soluções possíveis aplicadas às problemáticas às quais responde, notadamente, o museu clássico. Assim, o museu virtual, em uma acepção que não é a do cibermuseu, pode ser definido como um “conceito que designa globalmente o campo problemático do museal, isto é, os efeitos do processo de descontextualização/ recontextualização. Tanto uma coleção de substitutos quanto uma base de dados informatizada constituem um museu virtual. Trata-se do museu em seus teatros de operações exteriores

(Deloche, 2001). O museu virtual, ao se constituir como uma gama de soluções possíveis para a questão do museu, inclui naturalmente o cibermuseu, mas, nessa perspectiva, não se reduz a ele.

A sede da BN é de uma arquitetura exuberante, com decoro de participação esperada muito claramente constituído, como um ritual. Duncan (2008, pag. 121, apud MORAES 2014) nos remete a tal aparato cultural, com relação a museus, mas pode-se inferir que os rituais de bibliotecas possam ser até mais rígidos:

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas, mas porque eles, também, são lugares para rituais. [...] Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção – neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro.

Um museu, biblioteca ou arquivo tem que ter o máximo interesse e cuidado com seu público visitante. A definição de público no livro que versa sobre os conceitos chaves de Museologia, de Desvallées e Mairesse (2013), nos ensina que público é um adjetivo e também um substantivo. Museu público é a referência ao povo e território aos quais o museu pertence. Essa forma de emprego do vocábulo traduz a ideia de povo, de nação, estado e de quem financia e administra a instituição. A forma substantiva, ao público de museu. O público de museu é um elemento caríssimo de estudo da museologia. Esse público é vasto e muito heterogêneo devido aos muitos interesses e diversidades que a condição humana abriga. Inicialmente se pensou em público visitante (e curiosos) de museus. O texto exemplifica os diversos públicos que um museu pode abrigar. Entre eles, temos: povo, grande público, público amplo, não público, público distanciado, impedido ou fragilizado, utilizadores ou usuários, visitantes, observadores, espectadores, consumidores, plateia, etc.

Se esses mesmos autores consideram que os grandes investimentos em sites na internet que vêm sendo realizados pelos museus como um importante passo de comunicação, mas referem-se à existência de exposições virtuais, catálogos

digitalizados, fóruns de discussão, incursões em redes sociais de extrema relevância para que tal comunicação se dê; devendo ser buscadas as opções em que ocorra: “permitir a cada um se apropriar da bagagem cultural que assegura a sua humanidade e sua inserção na sociedade”.

O autor Poulot (2013) refere que já nos idos de 1969, o Relatório Belmont identificava 84 tipos de museus. Entre tantos, o histórico pode representar um país, ou uma identidade, em geral. Sítios históricos, representando memórias. Museu-ateliê, museu de ciências, de luto e reconciliações, de cidades... E chama a atenção que o mesmo museu muitas vezes se classifica em duas vertentes. O Museu Nissim de Camondo, por exemplo, é um museu que abriga uma coleção de arte, mas também representa um lugar histórico, uma casa burguesa em Paris. Freeman Tilden (1957, apud Poulot 2013) define a interpretação como “uma atividade educativa que pretende desvendar a significação das coisas e suas relações pelo uso dos objetos de origem, pela experiência pessoal e por exemplos, ao invés de se limitar à transmissão de informações e saberes”. E lista princípios da mesma: faz apelo à personalidade e experiência do visitante, inclui informações, mas não é apenas isso, inclui outras artes, provoca, para o homem visto integralmente, e para crianças é diferente.

Sobre a importante função de comunicação das instituições museias, Poulot (2013) discorre:

A atividade comunicacional leva a uma crítica da dominação e culmina na criação de uma esfera pública em que vêm se inserir, de maneira inédita, as produções culturais, estas deixam de ser, então, ferramentas de representação – ou seja, o meio de demonstrar uma autoridade transcendente que serve de fundamento ao poder, tornando-o legítimo – e adquirem o estatuto de “obras” no sentido contemporâneo, pretextos para comentários e discussões por parte dos indivíduos, se necessário, reunidos por meio de clubes, *salons*, bares, e influenciados pela fala de críticos especializados.

Algumas reflexões mais antigas são referenciadas por esse autor. Cita Habermas (1978, apud POULOT 2013): “O público designa os espectadores enquanto eles são os destinatários, os consumidores e os críticos da arte e da

literatura”. E se refere ainda a Adorno (1986, apud POULOT 2013): “Os museus são os jazigos de família das obras de arte, mas a felicidade da contemplação não pode, no entanto, prescindir dos museus.”

Sobre a visita à instituição, segundo Poulot (2013): “A visita ao museu é uma atividade complexa, nem somente lazer nem apenas aprendizado, implicando maneiras de enunciar e pôr em prática determinados interesses e valores.” “O amador fica conhecendo, aos poucos, o que é válido para ele.”

Esse autor coloca a mudança que vem ocorrendo desde o século XX com relação à exposição de coleções de forma mais tradicional, com objetivos claros, para uma forma mais complexa, que atenda interesses diversos. Através dessa mudança, possibilita apoiar a reflexão da sociedade na qual está inserido, e ao escolher objetos, imagens, assim como sua leitura, se posiciona e facilita a fruição das obras.

Sobre a experiência vivida na instituição, se refere a Maffi (2004, apud POULOT 2013):

A experiência do museu é um conjunto de valores acumulados que constrói uma legitimidade por ocasião das visitas, mas também no seio das associações de usuários, ou no decorrer de diversos investimentos, de doações e legados, enfim, no voluntariado quando ele existe. Paralelamente, algumas coleções são outros tantos museus de memórias particulares que colaboram, às vezes, na dimensão patrimonial de uma comunidade ou de uma nação.

Completa esse tema auxiliando-se do pensamento de Bennett (1995, apud POULOT 2013): “Em seus projetos, os museus empenham-se cada vez mais em reivindicar a experiência vivida, a memória do corpo e dos sentidos, contra o saber analítico que lhes servia de referência em sua antiga configuração de laboratórios cívicos”.

E conclui: “Para se manterem pertinentes e atuais, os museus devem tomar cuidado com a amnésia dos lugares, homens e coleções; a atualização de seus sucessivos remanejamentos é uma tarefa que equivale à promessa de lucidez quanto à sua reivindicação obstinada de autenticidade” (POULOT, 2013).

Com relação à BN, muitas são as semelhanças com os museus.

Em reportagem de 2017, do Jornal O Globo, a notícia da disponibilização através da internet de imagens em alta resolução (com zoom para observação de detalhes), além de informações da ficha catalográfica entre outras, das obras iconográficas a partir do século XVI, sejam as da BN, assim como as de instituições museais como o Instituto Moreira Salles, Itaú Cultural e a Pinacoteca de São Paulo, disponíveis no portal: “Brasiliana Iconográfica”, relaciona de forma clara a BN a museus.

Para falar da musealização que ocorre na Biblioteca Nacional, conversou-se com funcionários da Divisão de Iconografia da BN. Quando há manifestação de interesse em incluir em seu acervo determinada obra em papel, seja gravura, fotografia, desenho, o processo se inicia, sendo que praticamente todas as etapas são realizadas, com exceção de uma ampla e mais completa comunicação através de exposição, já que as obras estão disponíveis para consulta, para empréstimo e na internet. Isto se dá por conta da impossibilidade de a BN expor em caráter permanente ou quase permanente seu acervo iconográfico. No quesito exposição, a BN fica em ampla defasagem diante de um museu, pela questão espacial da instituição e por suas funções precípua não contemplarem tal finalidade. Entretanto, as obras da divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional são utilizadas muitas vezes fora do recinto da referida instituição, além das poucas ocasiões em que são exibidas no seu espaço físico. Portanto, quanto à exposição, esta é parcialmente realizada pela BN. Quando se fala em comunicação museológica e musealização, ao nos remetermos à definição de Desvallées e Mairesse (2013), nota-se que bibliotecas estão inseridas na mesma: “a musealização designa o tornar-se museu ou de maneira mais geral, a transformação de um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum lugar de museu”. Os mesmos autores melhoram a compreensão e entendimento da definição:

O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Stránský (1995). Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de

culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica.

Essa mudança de natureza ocorre quando Stránský (1970, apud DESVALLÉES e MAIRESSE 2013), coloca o termo musealia, de forma a representar os objetos que mudam de coisas para objetos de museu. Os autores continuam:

A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade...o objeto portador de informação, ou objeto-documento musealizado, inscreve-se no coração da atividade científica do museu.

Segundo as informações colhidas da chefe de Divisão de Iconografia, Diana Ramos, apesar de o termo musealização não ser aplicado na BN, fazem parte de sua prática as etapas de preservação, pesquisa e comunicação. A movimentação do acervo de aproximadamente 250.000 peças da iconografia ocorre entre setores quando obra do acervo é encaminhada para o Laboratório de Digitalização, para o Centro de Conservação e Encadernação ou para o Laboratório de Restauração; registrada em planilhas impressas com dados da obra, de origem e de destino, datadas e assinadas na entrega e na devolução; assim como para outros trânsitos internos o controle se dá através de fichas de empréstimo e livro, e em livro de protocolo.

Quando a mobilização é definitiva, por exemplo, com a mudança de seção de guarda, essa ocorre por Comunicado Interno (CI) e quantitativamente registrado em relatório. Empréstimos e cessões externos, tanto nacionais quanto internacionais, são regidos por Instrução de Serviço específica (nº 01 de 26/01/2016).

Essa profissional esclarece acerca do acervo de autoria de OG: é oriunda de doações e compras (as opções são: depósito legal, compra, doação, transferência e permuta). Tanto gravuras quanto matrizes se encontram em armários deslizantes em salas-cofre, em acondicionamentos que são feitos na Coordenadoria de Preservação. Esse acervo já se encontra completamente catalogado, disponibilizado em base de dados para pesquisa no catálogo on-line acessado pelo site da FBN (http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html) e pode ser visto já digitalizado no site da Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.gov.br/>), sendo que as matrizes estão disponíveis para pesquisa presencial no catálogo físico no salão de atendimento da Divisão de Iconografia. Além dos catálogos há os registros em livros de tomo, listagens e fichas topográficas (os primeiros instrumentos de controle desse acervo e que serviram como fonte de pesquisa antes da catalogação para disponibilização).

A BN dispõe de alguns espaços expositivos, onde se dão mostras e exposições: o Espaço Cultural Eliseu Visconti, o Espaço Expositivo na Sala de Obras Raras e o Saguão com a Exposição Permanente, assim como as Divisões de acervo especializado como Música e Manuscritos realizam pequenas mostras no interior de suas salas. O corredor do 3º andar do prédio sede também é utilizado para compor as exposições que acontecem no salão de Obras Raras. Por exemplo, para a grande exposição realizada em paralelo às Olimpíadas, “Gabinete de Obras Máximas e Singulares”, ficou a cargo da curadora Cláudia Fares com apoio da equipe interna para localização e acesso a um volume de acervo muito maior do que o exposto. Além dessas opções expográficas, a iconografia utiliza outros canais de comunicação: presencialmente no salão de iconografia, correio eletrônico, telefone e fale conosco pelo site. A BN contabiliza visitantes e pesquisadores presenciais, à distância (há um setor específico para tal atendimento), número de acessos. Na Divisão de Iconografia são contabilizados usuários que solicitam acervo, mas não os que consultam os catálogos virtuais e físicos, assim como por correio eletrônico e telefone.

Há inúmeras informações disponíveis nas fichas das gravuras de OG da BN, essas “coisas com poesia” guardadas na instituição, tabuladas no Anexo 3.

Em praticamente todas constam os títulos (exceto em três), alguns dados pelo autor, alguns em outras línguas, outros batizados por técnicos da BN e/ou curadores

que as utilizaram em exposições ou publicações. É o caso de “Cabeça de pescador”, escrito na gravura “Fischer Kopf”, ou “Cabeça fantástica” escrito “Phantasm Kopf”.

A informação do ano de produção existe nos casos das impressões póstumas de Reis Junior. Em alguns casos a data é atribuída por técnicos, como no caso das ilustrações para obras de Dostoiewsky (Humilhados e ofendidos, Memórias do subsolo, Recordação da casa dos mortos), Raul Bopp (Cobra Norato) ou de Jorge Amado (Mar Morto), relacionadas aos anos de publicação da obra literária. O autor Ronaldo Brito também define algumas datas em seu livro, embora a pesquisa que o levou a considerar tal data não esteja explicitada, informações que não constam na ficha da BN.

A tiragem está presente em muitas fichas, embora não em todas. Variam em grande parte entre 5 e 20 cópias, mas “Tarde”, produzida na Oficina da Gráfica de Artes, possui 100, sendo a número 98 a da BN.

As dimensões tanto da imagem quanto do papel estão presentes em muitas fichas de informação, entre 14 e 32 cm.

A procedência está referida em 31 gravuras da coleção de Béatrix Reynal, sua primeira herdeira, que cedeu os direitos de imagem dessas obras para a BN, das quais 18 póstumas, impressas por seu marido o artista Reis Jr. Entretanto, há tiragens póstumas também realizadas por Reis Jr., sem que conste a procedência, e que provavelmente foram adquiridas nessa mesma época. Há duas gravuras póstumas, impressas por Noemi Ribeiro, que apresentam o carimbo do Museu Nacional de Belas Artes. Há, ainda, a referência quanto à procedência da coleção de Gunther Pape em dois casos das gravuras doadas por Béatrix Reynal.

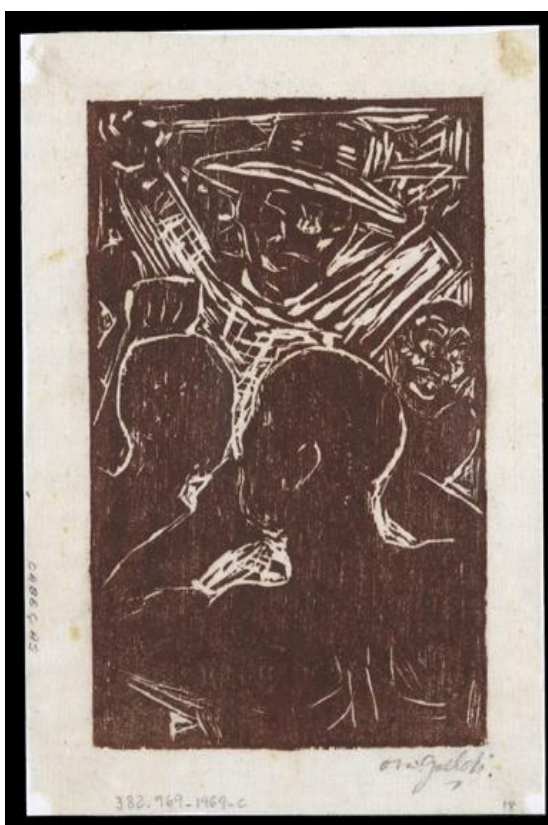
As informações sobre o estado de conservação constam em algumas fichas, nota-se que uma das gravuras “Beco”, assim como “Guarás” e “Luar” estão coladas em papel, informação da Coordenação de Conservação.

Parecem coladas “Noite” 382967, “Perigos do Mar” 309763 e “Pesadelo” 382977 e “Ventania” 309767.

Há referência da existência de algumas matrizes: de Mar Morto (que tinham sido compradas por Jorge Amado), “Beco”, “Briga na Praça”, “Desespero”, “Fugindo do cão”, “Garça no jardim”, “Mendigas”, “Mulher passeando”, “Peixaria com garrafão”, “Pescador de siri”, “Sobrados”, “sol”, “Três pescadores”.

A seguir, algumas das gravuras da coleção que são assinadas pelo artista:

Ilustração 3. Gravura - Capitão do Mato



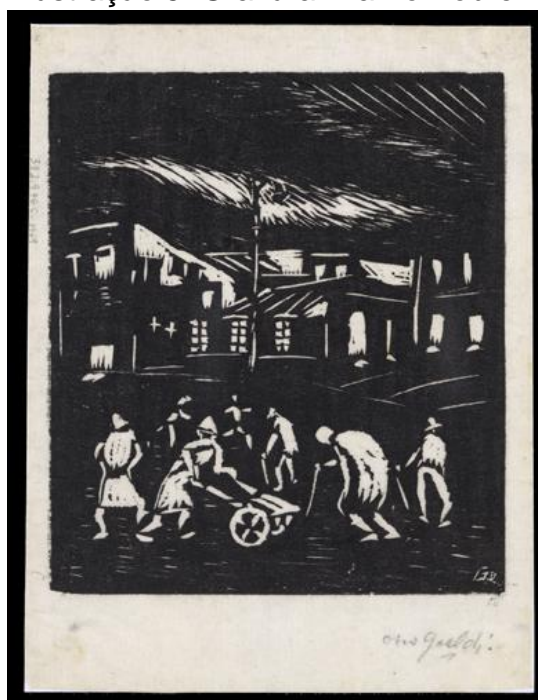
Disponível em: GOELDI, Oswaldo. **[Capitão do mato]**. [Rio de Janeiro]: s.n., s.d.]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382969.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382969.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(10b)Digitalizado

Ilustração 4. Gravura–Baiana



Disponível em: GOELDI, Oswaldo. **Baiana**. [Rio de Janeiro?: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., p&b., 15 x 15cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382970.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382970.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(9a)Digitalizado

Ilustração 5. Gravura -Bairro Pobre



Disponível em: GOELDI, Oswaldo. **Bairro pobre**. [Rio de Janeiro]: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., p&b., 12,5 x 11cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382976.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382976.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(25b)Digitalizada

Ilustração 6. Gravura –Bandeirantes



Disponível em: GOELDI, Oswaldo. **Bandeirantes**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., p&b., 21 x 27cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382982.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382982.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(18ª)

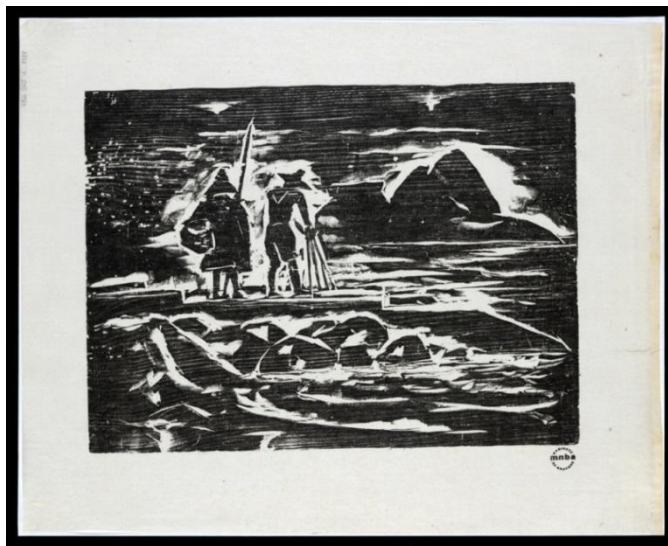
Outros exemplos, de tiragens póstumas:

Ilustração 7. Gravura - Subúrbio, 1974, Tiragem póstuma por Reis Junior, coleção Béatrix Reynal (cuja matriz também se encontra na BN)



Disponível em: GOELDI, Oswaldo. [Subúrbio]. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, imagem 14,6 x 11,5 cm, em papel 22 x 19 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon470157.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon470157.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(1b) Digitalizada

Ilustração 8. Gravura - Pescadores e Pedra da Gávea, 1987. Tiragem póstuma por Noemi Silva Ribeiro no Gabinete de Gravura do MNBA



Disponível em: GOELDI, Oswaldo. **[Pescadores e pedra da Gávea]**. [Rio de Janeiro]: MNBA, [1987]. 1 grav., xilograv., p&b, 21,5 x 29cm em papel 30 x 38cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon732065.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon732065.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(1) Digitalizada

Ilustração 9. Gravura - Mar morto, 1970. Tiragem póstuma por Reis Junior, coleção Béatrix Reynal



Disponível em: GOELDI, Oswaldo. **[Mar morto: ilustrações]**. [S.l.: s.n.]. 8 grav., xilograv., p&b, imagem 21,5 x 14 cm, em folha 25,7 x 22,7 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457451.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457451.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(3a-b)(4a-b)(5a-b)6a-b

Através desses exemplos, identificam-se algumas informações que indicam como foi se constituindo e como é formada a coleção da BN.

Os primeiros, de gravuras assinadas, têm o título (que muitas vezes não foi dado pelo autor, mas em alguns casos o foi inclusive em outro idioma como francês ou alemão), em geral não há o ano da tiragem (que só é preciso quando específico para um trabalho como uma publicação em que se sabe o ano de impressão).

Dentre essas, a gravura “Capitão do mato” tem imagem com assinatura, e nas informações o registro de tombo, porém não consta, por exemplo, a procedência.

A gravura “Baiana” tem imagem com a assinatura, o tombo e já aparecem também as dimensões.

A dita “Bairro pobre”, assim como a “Bandeirantes”, também possuem imagem com assinaturas, têm o tombo e dimensões nas informações, e a primeira também a tiragem (10/20), mas não há descrito o ano. Entretanto, a mesma “Bairro Pobre”, em publicação de Ronaldo Brito, consta como realizada em 1930.

Nos exemplos seguintes, de tiragens póstumas, dois são da coleção Béatrix Reynal, as tiragens tendo sido realizadas por Reis Junior, e a outra é uma das tiragens póstumas realizadas por Noemi Ribeiro no Museu Nacional de Belas Artes. Nesses casos, há ano, procedência e dimensões. E, por exemplo, a “Subúrbio”, tem a matriz também guardada na BN.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a avaliar a coleção de gravuras de OG da BN, avaliar a musealização a que são submetidas em uma instituição que não se classifica como um museu, mas que possui um patrimônio inestimável, o maior de imagens no país.

A interdisciplinaridade entre bibliotecas e museus (e também com os arquivos) existe de forma muito evidente nos processos internos dessas instituições, havendo importantes convergências no trabalho realizado em bibliotecas, arquivos e museus. Diversos conceitos e procedimentos são intercambiáveis. Os processos muitas vezes são similares. Essas instituições têm acervo com documentos e objetos e por isso não são definidas pelo tipo de coleções, já que há museus com bibliotecas e bibliotecas com objetos de arte. Essas instituições, em geral, têm em comum o fato de se preocuparem em mudar de uma atitude passiva diante do patrimônio para propor uma experiência ativa. Ações diversas têm sido empreendidas para tal, os passos dados por um tipo de instituição, reverberam no caminho do outro tipo. A espetacularização dos museus vem fazendo a ampliação de seu público. As bibliotecas vêm tentando seguir essa linha em alguns aspectos, e a digitalização de coleções é uma delas. A maior colaboração entre esses aparatos culturais seria de grande importância para a sociedade, de forma a ampliar a democratização de acervos com as experiências de cada um desses tipos de instituição, assim como ampliar suas fronteiras entre os diferentes tipos de público que os frequentam.

O acervo de iconografia da BN, a primeira grande instituição cultural do Brasil, com coleta e guarda de acervo de obras de arte, é um tesouro ainda bastante desconhecido do grande público. Entretanto, inúmeros pesquisadores recorrem a esse acervo. Só na iconografia há mais de 200.000 itens contabilizados, entre os mais de dez milhões da BN, com proveniências tão diversas quanto a que veio com a corte portuguesa, até doações e aquisições, inclusive de coleções completas, que vem se incorporando a seu acervo nos últimos duzentos anos. Para aceitação de acervos e doações, a BN dispõe de uma comissão que se reúne e analisa criteriosamente a importância desse acervo.

Certamente a importância desse aparato cultural foi a motivação dos primeiros herdeiros de OG, que cederam e venderam muitas obras para museus, mas também um grande volume para a BN. A coleção da BN foi se formando com aquisições e doações, em especial após a morte do gravador. Nota-se que houve grande preocupação em manter o acesso às obras às gerações vindouras, com disponibilização de grande número de peças, impressões póstumas de inúmeras obras que refletem as diversas fases da trajetória do artista. Embora não seja a maior coleção do artista, trata-se de uma importante coleção tanto em número de peças quanto em importância.

Na BN ocorre toda a musealização esperada, de forma muito similar ao que ocorre em um museu. As gravuras estão catalogadas de forma impecável, muitas são as informações disponíveis (algumas poucas faltam em uma ou outra obra), são guardadas de forma muito organizada, protegendo o delicado suporte papel, na realidade o carro chefe da BN, com toda a perícia que é peculiar à equipe dessa instituição. E se há necessidade de alguma ação corretiva na conservação e preservação, há uma equipe técnica de prontidão para realizá-la.

De forma muito inovadora, a BN colocou toda a coleção de gravuras online, com intuito de disponibilizá-las para o mundo todo. Esse passo para a democratização do acervo não foi ainda dado por outras instituições museais que também mantêm grandes coleções de gravuras de OG, inclusive maiores que a da BN. Trata-se, portanto, da maior coleção de obras de OG digitalizada e disponível para qualquer pessoa de sua casa, de outro país...

Entretanto, a comunicação dessas obras ocorre de forma um pouco acanhada, o que se deve a diversos fatores. Apesar de disponibilizar imagens e informações na rede de internet, é um tipo de acesso muito conveniente a pesquisadores experientes, mas talvez seja difícil para um público que pouco ou nada conheça do autor, conseguir dialogar com as peças e com o mundo intrigante de Goeldi. Essas obras ficam um pouco escondidas nos milhares de itens da Iconografia e milhões da BN.

A possibilidade de expor as obras na BN é limitada, com poucos espaços disponíveis para exposições. Por essas questões espaciais e de focar no espaço para a conservação e fruição de livros, em mesas, e não de obras de arte a serem fruídas, na prática as obras de OG do acervo da BN foram mais expostas em outras

instituições do que na mesma. Há a possibilidade de acessar as obras físicas em caso de pesquisas, mas o público em geral tem acesso às imagens via internet, o que objetiva a preservação das obras.

Embora algumas obras tenham sido expostas no espaço possível pela BN, durante a grande exposição de Gabinete de Obras Raras, que foi montada em diversos espaços da BN, incluindo os corredores, seria interessante realizar uma exposição da coleção, mesmo que em parte ou dividida com outra instituição com maior espaço expográfico. Na atualidade, essa biblioteca com acervo gigantesco vem tentando mostrar esse ao público, através de mostras muito bem realizadas.

A BN realiza catálogos de temas diversos, em geral ligados a exposições, mas também a pesquisas específicas. Portanto, também a realização de catálogo específico sobre a coleção, como foi realizado com a coleção preservada no MNBA, seria de interesse do grande público.

Há na BN a lacuna de elementos facilitadores da interação com o público. Haveria maior apropriação e fruição da coleção se existissem textos curatoriais sobre o artista, sobre sua obra, críticas favoráveis e desfavoráveis, links para outras fontes de acesso à informação, bibliografia, explicações, ou mesmo outros recursos como jogos para diversos públicos, que brinquem com as imagens, as informações, de forma a facilitar a interação do público com a obra aí preservada.

Dessa forma, conclui-se que há a musealização das obras de OG na BN, podendo ocorrer um incremento na sua proposta de comunicação.

Esse trabalho não se propõe a se encerrar como pesquisa sobre o tema, havendo muitas frentes ainda a serem desbravadas: como se dá a musealização em outras instituições de outras coleções, como o público poderia se sensibilizar com a obra do artista, como incrementar a comunicação na BN através de exposições virtuais, realização de atividades para diversas idades mesmo que online, ampliar as oportunidades de expografia para a coleção tanto na BN quanto em outros locais através de parcerias, atividades de divulgação da BN e da iconografia, entre outras.

De fato, a BN vem através dos séculos, como a primeira bandeira de instituição cultural de grande relevância criada no país, se abrindo à sociedade de forma cada vez mais assertiva, inovando em muitos aspectos, seguindo firme no seu propósito de transformação da sociedade na qual está inserida.

REFERÊNCIAS

ABREU, Laura. **Oswaldo Goeldi – desenhos, matrizes e gravuras**. Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

ALMEIDA, Cícero Antonio F.. **Plano museológico – marco de regulação da gestão museal no Brasil**. In: BARJA, W. (org). *Gestão Museológica – questões teóricas e práticas*. 2013. Edições Câmara.

AUGUSTIN, R. F. G. **Políticas de gestão de acervos, instrumentos auxiliares na tomada de decisão: análises de documentos disponibilizados por museus brasileiros na web**. *Museologia e Patrimônio*. V. 10, P. 331-333. 2017.

BEMBEM, Angela Halen Claro e SANTOS, Plácida Leopoldina V Amorim da Costa. **Inteligência coletiva: um olhar sobre a produção de Pierre Levy**. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.18, n.4, p.139-151, out./dez. 2013.

BN, 2016 A. <https://www.bn.gov.br/sobre-bn/apresentacao>. Acesso em 27/12/16.

BN, 2016 B. <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/mestres-da-gravura/>. Acesso em 27/12/16.

BN, 2017 A. http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html. Acesso em 01/01/17.

BN, 2017 B. <https://www.bn.gov.br/sobre-bn/competencias-atividades>. Acesso em 02/01/17.

BN, 2019. <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/gabinete-de-obras-maximas-e-singulares/>

BRASIL, 1988. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF. Senado Federal. 1988. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Constitui%C3%A7%C3%A3o+Federal+da+Cultura.pdf/9185e6c0-1cca-4ccd-a109-89f116ae2c9d>

BRASIL, 2003. **Política Nacional de Museus**. Disponível em: www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf. Acesso em 20/05/2019.

BRASIL, 2010 A. **Política Nacional de Cultura**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em 20/05/2019.

BRASIL, 2010 B. **Plano Nacional Setorial de Museus, lei 12343**. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>. Acesso em 20/05/2019.

BRASIL, 2012. **Política Nacional de Educação Museal**. Disponível em: <https://pnem.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Educa%C3%A7%C3%A3o-Museal.pdf>. Acesso em 20/05/19.

BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Coordenação: Silvia Roesler; biografia: Vera Beatriz Siqueira; entrevista: Ferreira Gullar; cronologia: Noemi Ribeiro. Instituto Cultural The Axis, 2002.

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho**. Revista Museologia e Patrimônio, vol. 11 n. 2, 2018, pp.189-210.

CAUNE, Jean. **La médiation cultur elle: une construction du lien social**.1999. Disponível em: <http://www.cricnord.com/uploads/library/documents/509281b13a080.pdf>. Acesso em 27/12/17.

COCCHIARALE, Fernando. **Gravura de arte no Brasil – proposta para um mapeamento**. Catálogo da exposição. Curadoria: GEIGER, A. E MATTOS, A. Centro Cultural do Banco do Brasil.

Correio da Paraíba, 2009. Disponível em: Acesso em 01/07/2019.

COSTA, Ludmila Leite Madeira da e LIMA, Diana Farjalla Correia. **O termo museólogo e seu conceito: análise da atividade profissional em coleções de artistas plásticos contemporâneos**. XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB 2013).

CURY, Marília. Xavier. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. Orientação Profa. Dra. Maria Immacolata Vassalo de Lopes Tese de doutorado, USP – Ciências da comunicação. 2005.

CURY, Marília. Xavier. **Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus**. In: Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 269-279. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Editora Armand Colin, 2013. Tradução: Soares, Bruno Brulon e Cury, Marília Xavier.

DOBEDEI, Vera Lucia Doyle. **O sentido e o significado de documento para a memória social**. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

FBN - **Fundação Biblioteca Nacional**. 2004. Ed Banco Safra.

FBN. **Gabinete de Obras Máximas e Singulares**. 2016.

FBN. **Relatório Brum 1894/1895. Catálogo dos Cimélios. História da Seção de Estampas.** Anais da Biblioteca Nacional, vol. 11, 1895. P. 556-589.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. **A museologia no Brasil – Novo marco regulatório.** In: BARJA, W. (org). *Gestão Museológica – questões teóricas e práticas.* 2013. Edições Câmara.

FREIRE, Klara Martha Wanderley e MARQUES, Luana Farias Sales. **Informação em Arte: Conceitualizações e um olhar sobre a Agenda 2030.** 6º Seminário de Informação em Arte, REDARTE. 2018.

GABRIEL, Eunice de Matos. **A escola brasileira de gravuras, catálogo de estampas.** Biblioteca Nacional, RJ. 1977.

GOELDI, Lani. **O ateliê de Oswaldo Goeldi.** Catálogo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, memória e cidadania.** Rio de Janeiro: 2007. 251 p. Disponível em: http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf. Acesso em 26/12/16.

GRIGOLETO, Maria Cristina. **Informação e documento: expressão material no patrimônio.** Comunicação escrita, 28/03/2011.

HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional: a história de uma coleção.** 1996. Ed Salamandra.

IMLS, 2019. **IMLS supports the evolving role of libraries as centers for access to technology.** Disponível em: <https://www.ims.gov/sites/default/files/publications/documents/ims-libraries-broadband-and-digital-inclusion.pdf>. Acedso em 20/06/2019.

IMLS, 2019 B. **Heritage Health Information Survey Report.** Disponível em: <https://www.ims.gov/sites/default/files/publications/documents/implshhisinfographic.pdf>. Acesso em 20/06/2019.

KOPTCKE, L.S. e PEREIRA, M.R.N. **Museus e seus arquivos: em busca de fontes para estudar os públicos.** Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. 2010, vol.17, n.3, pp.809-828. ISSN 0104-5970. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702010000300014>.

LEYTON, Dayna. **O ateliê de Oswaldo Goeldi.** Catálogo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

LI WANG, L. **Empowerment of citizens with informatics - museums, libraries and archives in the cyber space.** *Museologia e Patrimônio*, vol. 10. 2017.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas.** In: PINHEIRO, Lena Vania R., GONZÁLEZ DE

GOMÉZ, Maria Nélide (orgs). Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu, Imagem. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT /DEP / DDI, 2000. p. 17-40. Disponível em: <http://livroaberto.ibict.br/handle/1/784>. Acesso em: 05 out 2013.

_____. **Documentação em museus e histórico de propriedade (provenance): restituição de obras de arte espoliadas pelos nazistas.** XI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (Enancib). Rio de Janeiro 2010(B).

_____. **Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália.** Ci. Inf., Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.379-398, set./dez., 2013

_____. **Museologia - Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão.** Boletim Museu Paraense Emilio Goeldi V.7 n.1 p. 31-50 - abr. 2010 (A).

_____. **O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam.** X Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (Enancib). João Pessoa 2009.

_____. **Musealização e patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados.** XV Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (Enancib). 2014.

LIMA, R.G.G.R e KÖPTCKE, L.S. **A relação entre ciência da informação, curadoria de exposições e educação em museus: uma reflexão.** Museologia e patrimônio, v. 11, n. 1, p. 218-34, 2018.

MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva. **Representação da Informação em Acervos Culturais: Reflexos em torno do diálogo museológico, arquivístico e biblioteconômico.** 2016. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação da Ciência da Informação – Escola de Comunicação em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MNBA, 2017. Disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/colecoes/gravura-brasileira>. Acesso em 02/01/17.

MNBA, 2019. Disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/biblioteca.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

MNBA, 2019. Disponível em: <http://museunacional.ufrj.br/obrasraras>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

MORAES, Julia Nolasco de. **Ciência da Informação e Museologia: diálogos e interfaces possíveis.** IX Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (Enancib). São Paulo 2008.

MORAES, Julia Nolasco de. **Museu, informação artística e “poesia das coisas”:** A divulgação artística em museus de arte. Orient Dr^a. Lena Vania Ribeiro

Pinheiro. Tese de doutorado - Ciência da Informação - PPGCI/UFRJ – IBICT/MCT, 2014.

MORAES, Julia Nolasco de. **Museu e informação artística: a dimensão informacional e o horizonte da divulgação em museus**. XVI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (Enancib). João Pessoa 2015.

MORAIS, Natanna Santana de e CELESTINO, Etina Jéssica Macêdo. **Obras de Arte em Bibliotecas: possibilidade além dos livros**. 5º Seminário de Informação em Arte, REDARTE Rio de Janeiro, 2017.

Museu do Ingá, 2019. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/museu-do-inga>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

O globo, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/projetos-que-investem-na-democratizacao-do-acesso-leitura-no-brasil-serao-apresentados-na-bienal-do-livro-2867820>. Acesso em 01/07/2019.

O tempo - magazine, 2012. <https://verticebooks.wordpress.com/2012/02/03/biblioteca-nacional-disponibiliza-um-acervo-digital/>. Disponível em: Acesso em 01/07/2019.

OSWALDO Goeldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi>>. Acesso em: 22 de Fevereiro de 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

OSWALDO GOELDI. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/48550-goeldi-viveu-rejeicao-familiar-e-exilio.shtml>

PEREIRA, Maria de Nazaré Freitas. **Prefácio**. In: PEREIRA, Maria de Nazaré Freitas; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro (Org). **O sonho de Otlet: aventura em tecnologia de informação**. Rio de Janeiro: Brasília: IBICT/DEP/ DDI, 2000. P VII-XXIV.

PEREIRA, Paulo Roberto. (org). **500 anos de Brasil na Biblioteca Nacional**. Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

Pinacoteca, 2019. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

PINHEIRO, Lena Vania R. e GONZALEZ DE GOMEZ, Maria Nélida. **Interdiscursos da ciência da informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro: IBICT, 2000.

PINHEIRO, Lena Vania R.. **Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da informação em arte no campo interdisciplinar da museologia e da ciência da informação**. Revista Museologia e Patrimônio, v.1 n.1, pag. 9-17, 2008.

PINHEIRO, Lena Vania R.. **Horizontes da informação em museus**. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer. (Org.) Documentação em Museus. MASTColloquia. Rio de Janeiro: MAST, 2008, v. 10, p. 81-102. Disponível em: http://www.mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%2010.pdf. Acesso em 01/01/17

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Trad Guilherme João de Freitas Teixeira. Editora Autentica, 2013.

PROJETO GOELDI. Disponível em: <http://oswaldogoeldi.org.br/index.html>. Acesso em 20/03/18.

RANGEL, Marcio. **A cidade, o museu e a coleção**. Linc em Revista, v. 7, p. 301-310, 2011. Disponível em: http://www.mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%2010.pdf. Acesso em 26/12/16.

RANGEL, Marcio. **Políticas públicas e museus no Brasil**. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. (Org.). Mast Colloquia v. 12: **O Caráter Político dos Museus**. RJ: MAST, 2010, v. 12, p. 117-135. Disponível em: http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_12.pdf. Acesso em 27/12/16.

RIBEIRO, Noemi. **Goeldi**. Catalogo da exposição 2005 Museu da Republica.

ROSA, Alpina G. M.. **A consolidação da rede de bibliotecas e centros de documentação em arte no Estado do Rio de Janeiro – REDARTE/RJ**. 6º Seminário de Informação em Arte, REDARTE, 2018.

TERRA, Fernanda. **Mestres da Gravura: Coleção Fundação Biblioteca Nacional - catálogo da exposição**. Rio de Janeiro. Artepávilla, 2014.

UNESCO, 2015. **Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad**. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/11/Recommendation-in-6-Languages.pdf>. Acesso em 02/01/17.

YARROW Alexandra, CLUBB, Barbara e DRAPER, Jennifer-Lynn. **Public Libraries, Archives and Museums: Trends in Collaboration and Cooperation**. In: The Hague, IFLA Headquarters, 2008. – 50p. 30 cm. – (IFLA Professional Reports: 108). Disponível em: <https://archive.ifla.org/VII/s8/pub/Profrep108.pdf>. Acesso em 11/11/2018.

XAVIER, J. S. **A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia**. Museologia e patrimônio, v. 11, n 1, p. 202-17, 2018.

ZILIO, Carlos. **“O outro do Modernismo”**, in Oswaldo Goeldi, catálogo da exposição “Bienal Brasil século XX”.

ANEXO 1 – Oswaldo Goeldi

Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro em 1895. Filho do casal Adelina e Emilio Augusto Goeldi, o naturalista suíço que a convite de Dom Pedro II veio trabalhar no Brasil. Depois desta passagem pelo Rio de Janeiro a família se instala em Belém – PA onde seu pai dirige o museu paraense que hoje tem o nome de Museu Emilio Goeldi. Sua primeira infância é vivida na região norte do Brasil que é conhecida pela riqueza da fauna e flora e da extração da madeira, matéria esta que seria essencial e decisiva para a produção artística de sua obra. O regime republicano é instituído no Brasil. É uma época de muitas transformações na sociedade brasileira (Reis Jr., 1966).

Muitos críticos tentam traduzir Goeldi com palavras...uma missão impossível. Entretanto, uma ideia pode ir sendo construída graças aos textos inspirados desses autores.

Começando por Carlos Drummond de Andrade, que o batizou de “pesquisador da noite moral sob a noite física” no seu poema “A Goeldi”:

“De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde os vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
Ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?

Tuas relações com a luz como se tecem?

Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denúncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! Mas pressinto
No glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de seu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor”.

Carlos Drummond também escreveu sobre ele em prosa. Em “Goeldi e Espanto”, no “Correio da Manhã” de 4 de outubro de 1956 escreve (Reis Jr., 1966):

“Goeldi mostrará os anteriores Goeldis, que estão no presente, tamanha é a identidade do gravador com seu eu profundo, e que aliás não fazem caso do tempo. O artista venceu esta categoria, exprimindo-a. Expressar não foi para ele um verbo

qualquer, de sentido imediato, mas a ação que melhor lhe definiu as origens a natureza, a ambição, a gravidade intrínseca de sua arte”.

E também:

“uma bomba que tem o mérito de mostrar documentos da vida interior de um artista excepcional, fiel como pouquíssimos ao seu destino”.

Também entre as poesias que o mestre da gravura inspirou, há a de 1961, após sua morte, da grande amiga Béatrix Reynal, publicada em francês (*En souvenir d'Oswaldo Goeldi*), traduzida por Anaildo Bernardo Baraçal:

Em uma noite chuvosa onde rondava a infelicidade,
A morte quebrou o ritmo encantado do seu coração.

E seu coração dolorido, seu coração cheio de sofrimento,
Espalho na noite a sua última cadência.

Desde essa noite medonha, deste essa noite fatal,
Eu busco em vão, em todo lugar, seu sorriso amigável.

Pois, através dos anos, durante toda a vida,
Você me considerou como sua grande amiga.

Ninguém o conhecia, sem dúvida, melhor que eu:
Eis por que sua morte me provocou tanta emoção.

Dos humildes, você gravou o eterno infortúnio,
Com o profundo amor que o guiava sem parar.
Quando, ai de mim! De repente, o insondável destino,
Impiedosamente, barrou o seu caminho.

Então, tudo se obscureceu, e minha alma em prece,
Em lágrimas, se encontra perto de você, a primeira.

Estendido sobre o leito, você parecia dormir...

A partir de agora, aqui em baixo, você não poderá mais sofrer.

E seus olhos transparentes, seus olhos da cor da onda,
Não verão nunca mais as coisas deste mundo.

Ninguém ferirá seu grande coração ingênuo,
E de seu nobre esforço, nada será perdido.

Em seu pobre ateliê, testemunho de sua miséria,
Sua obra está toda lá, tocante e sincera.

Suas mãos geniais, inertes para sempre,
Gravaram no tempo a sua glória ao longo dos dias.

Frequentemente você trabalhava até a aurora
E eu imagino vê-lo gravando, gravando ainda.

O povo que sua arte há muito tempo celebra,
Em troca, construiu a sua popularidade.

Aqueles que o compreendiam nesta terra ilusória,
Inscreverão com vivacidade o seu nome na memória.

Vejo, a cada instante, pessoas que o conheceram,
E sofro ao pensar no belo tempo passado.

Para você, guardarei na minha alma eterna,
A flor da Lembrança, de todas a mais bela.

O esposo de Béatrix, também grande amigo do artista, José Maria dos Reis Junior, escreve em 1966 um livro sobre Goeldi, onde além de pormenorizar datas, feitos, opiniões; traça aspectos de sua personalidade: “doido lúcido”, um antagonismo entre a obsessão com a calma de escolha e processamento de seu

material e o turbilhão de emoções em seu peito, suas dúvidas. Também refere sua procura por Alfred Kubin para ter seu aval com relação à sua arte, e o obteve:

“Emocionou-me profundamente e alegrou-me encontrar em sua arte, extraordinariamente sugestiva e vibrante, uma espécie de aproximação, de filiação à permanente preocupação de expressão individual, inerente aos artistas desde os mais remotos tempos”, assim como: “tecnicamente, o senhor é magistral na xilogravura. A riqueza do seu mundo interior é fabulosa e ainda se desenvolverá muito mais”, e ainda: “A felicidade de poder criar sempre lhe será fiel. Diante do nível já alcançado pode aguardar com tranquilidade as futuras etapas da sua vida, sem rancor, sem medo. O senhor é um sutil instrumento artístico do Eterno e do Infinito”.

O mesmo autor descortina notas íntimas de Goeldi:

“Os fenômenos da natureza me empolgam – trovoadas, ventanias, nuvens pesadas, céu e mar, sol e chuva torrencial e noites cheias de mistério, pássaros e bichos. Os dramas da alma humana me comovem – sinto-me bem com os simples e às vezes me confundo com eles”.

E também:

“Estou atualmente desenhando uma série de visões sobre a guerra” sobre a série de desenhos a carvão “As luzes se apagam, agitam-se os monstros”, inspirados em técnica de obras a carvão de Seurat.

Assim como o rascunho de carta a amigo, sobre ter recebido o primeiro prêmio internacional de gravura na 2ª Bienal do México: “Parece que aqui, em geral, a onda contra mim não é muito grande – afinal sou um gravador que executa seu trabalho com ardor e fé, e amo meu ofício”, e ainda: “Que surpresa foi a minha ao receber notícia de tão alta distinção – com 65 anos, fora de moda e ainda premiado. Parece um sonho! É verdade que sempre acreditei em contos de fadas” (Reis Jr., 1966).

Também esse autor refere comentários que fez ao próprio, sobre o mesmo prêmio: “O coração quase me pregou uma peça, quando li meu nome com o primeiro prêmio!”.

E relata comentários sobre o artista, de Rachel de Queiroz na edição de 1º de julho de 1944 da “Folha Carioca”: “Que estranho homem será esse que envolve as nossas emoções mais subterrâneas com suas figuras de pavor, de solidão e de tristeza?”, e ainda: “Parece que o mundo dostoiévskiano é um ambiente seu, uma

atmosfera propícia onde mergulha sem se sufocar”; assim como os de Fayga Ostrower: “...é um homem que chega a realizar seu potencial criador, que à plenitude da vida consegue opor a plenitude de um mundo interior”, na revista “Para Todos”, na reportagem “O mundo do silêncio”.

No mesmo livro está transcrito de Jorge Amado para o jornal “Hoje” em 19 de setembro de 1960:

“Se alguém merece de seus patrícios respeito e amor, se alguém merece a gratidão de seu povo pelo muito que lhe tem dado, por sua contribuição ao enriquecimento espiritual da nação, esse alguém não o merece mais do que o gravador Oswaldo Goeldi, modesto em seu *atelier*, criador de beleza e humanismo”.

Também no livro de Reis Jr. é transcrita da entrevista que fez à Revista da AABB de novembro de 1955 a Antonio Fontes:

“Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística que deve ser ensinada por quem tem mais experiência; mas a parte da criação é puramente interior e querer guiá-la ou dar-lhe orientação seria mutilar a personalidade do artista. Faço assim não só com as crianças da Escolinha, mas também com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir as suas próprias tendências, sem se apegar a escolas ou outros grupos”.

Já na entrevista “Goeldi e sua arte”, para Anna Letycia, em 1 de novembro de 1956 na revista “Para Todos”, refere: “Não fiz da gravura uma forma mecânica, ainda tenho esperanças, faço descobertas e gravo com a mesma satisfação de há 40 anos. Terei sempre muita coisa a dizer e sonho ainda introduzir inovações que tenho na cabeça e não consigo realizar” (Reis Jr., 1966).

E a Ferreira Gullar, “Artes Plásticas” no Jornal do Brasil em 1º de novembro de 1957: “desenho primeiro sobre a chapa, dispondo as zonas de cor, de massa preta, os brancos e só gravo quando considero que a ideia está clara”. E continua: “Lutei com muita dificuldade, pois não sendo pintor, minha experiência com a policromia era reduzida...Usei a cor com um sentido diferente do decorativo, meio simbólico, meio fantástico” (Reis Jr., 1966).

Após mostrar a coleção de gravuras a Manuel Bandeira, que a considerou estupenda, fez com que este último apresentasse a produção de Goedi “Dez Gravuras em Madeira” e assim o descrevesse: “rapaz anguloso, de nariz duro, olho

metálico”, e o definiu: “um mundo interior riquíssimo abria-se ali, atestando uma força de concepção, uma magistralidade de traço, um senso dramático da paisagem urbana, que nos enchia de pasmo”. Continua: “A imaginação de Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias de grandes capitais, a soledade das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das ruas pela noite morta e dos cais pedrentos batidos pela violência de sóis explosivos”, e explica: “arte de panteísmo grotesco, em que as coisas elementares, um lampião de rua, um poste, a rede telefônica, uma bica de jardim, entram a assumir de súbito uma personalidade monstruosa e aterradora”. Finaliza: “Um admirável artista”.

Chama a atenção sobre os “seres urbanos que partilham a cor da cidade” o crítico Rodrigo Naves (1999), “ruas e praças irregulares e estreitas que se perdem em meio a velhos casarões”. Reflete, ainda, sobre os personagens, que “levam uma vida que não oculta a fragilidade humana”.

Ronaldo Brito (2002) tece interessantes comentários a seu respeito: “seu eu autônomo e estranhado no mundo, sua matéria estética sofrida, com uma aflita narrativa lírica, bruto, artesanal...não conta, diz; não ilustra, mostra”. Esse mesmo autor reflete sobre sua “negação da obra única, mas que ao mesmo tempo são praticamente únicas, se opondo ao *ready-made*”. Considera que “espia, reflete e exprime”, de forma a ter uma “empatia com o outro, a presença dos excluídos, dando visibilidade ao que preferia conservar-se invisível...segue nos aconselhando e assustando pelo resto da vida”. Sobre a obra, diz: “amor ancestral pela madeira, madeira que é viver, não só veículo nem contracultura, mas objeto de culto”. E segue: “mediação da natureza e a cultura, a arte e a vida, em uma experiência visual intensa e duradoura, de ímpeto comunicativo, com angústia expressionista que é austera e muda, com tempo existencial lento, cheio de vazio, um sentimento sempre dolorido”. E termina: “transfigura o imediato, o banal, o simples, escurece o mundo enquanto o ilumina, usando a cor se contrapondo à trama intrínseca do preto e branco, estampando um mundo obsessivamente introvertido”.

No seu capítulo sobre a exposição da coleção Hermann Kümmerly, Ferreira Gullar (2007) conta sobre as 157 obras doadas ao amigo, de um Goeldi jovem (entre 1910 e o início da década de 20), ainda utilizando-se bastante de desenhos bico-de-pena, às vezes carvão, aquarela e litografia, posto que após 1924 é que inicia com as xilogravuras, com grande influência de Alfred Kubin. Uma obra na qual a pobreza

de recursos técnicos, a primitividade, se opõe à sofisticação moderna. E nos referencia ao suplemento dominical do Jornal do Brasil em 1958, quando o artista comenta sobre seu isolamento e sua fascinação por Munch e Gauguin.

Na mesma publicação, Otto Maria Carpeaux define sua arte com silenciosa, na qual a vontade artística é soberana, de um artista “solitário, rodeado pela solidão maior dos seus personagens, das suas paisagens, dos seus sonhos”. E, ainda, transcreve um trecho de uma carta de Kubin de 1936, na qual se remete à proximidade da arte de ambos e também com a de Munch, assim como da “fidelidade tão absoluta a si mesmo” e da “revelação de um mundo que não pode nem deve ficar esquecido”.

Na curadoria de Paulo Venâncio Filho (2012) para a exposição no MAM-SP, “Sombria Luz”, o autor reflete: “sombriamente iluminado é o mundo de Oswaldo Goeldi”. E segue: “não existem massas, só figuras isoladas e silenciosas. Homem e ambiente hostis, efeito que consegue com um mínimo de elementos, que deu a uma técnica arcaica – a xilogravura – uma potência moderna”. Considera que “o trabalho se sustentava em ter que construir para si o que a sociedade não expressa e cala...um mundo esfacelado onde a angústia parece querer deixar o papel”. E sobre as imagens: “mudas incomodam porque rejeitam a proximidade e a intimidade, incomodam pela impossibilidade de nela nos apoiarmos como um indivíduo furtivo que está sempre a surpreender o inesperado, o despercebido, e a arrancar disso uma imagem gelada”. Tece considerações sobre o estilo de ser do brasileiro, sua realidade exterior expansiva, porém se contrapondo á interior, esta vazia. Comenta: “um enfraquecimento e um desânimo abatem o indivíduo, que não encontra nenhuma solidariedade num mundo que não tem motivos para isto...as presenças constantes do urubu e do abutre, lembrando da dissolução das coisas, o fim que pode estar próximo, do qual eles são permanentes avisos”. Chama de figuras goeldianas “poucas vezes são vistas de frente...o olhar do espectador parece ameaçá-las...enfrentam o mundo de costas”, e quanto ao cenário goeldiano “é fronteiro – existem postes de luz, mas não automóveis”. Conclui: “Não há em Goeldi uma revolta, senão um amor conflituoso pelas coisas”.

Em catalogo de educativo da exposição “O ateliê de Oswaldo Goeldi” ocorrida em 2012 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Daina Leyton se baseia em entrevista de Goeldi a Antonio Fontes, registrada na revista da AABB em 1955,

sobre a expressão do artista daquilo que o “assaltava”, assim como sua reflexão de que “parte técnica em toda manifestação artística que deve ser ensinada; mas a parte da criação é puramente interior”.

Nesse mesmo catálogo, Lani Goeldi, sua sobrinha-neta, faz uma cronologia sobre o tio, incluindo sua importância no ensino da técnica. O mesmo ocorre no catálogo da Coleção Kümmerly por Noemi Ribeiro. No catálogo da exposição no Museu Nacional de Belas Artes em 2008, também há uma cronologia exposta por Amanda Cordova e Eliane Vilela Antunes. O site oficial do Projeto Goeldi/ Centro de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi também tem uma cronologia.

Ilustração 10. Fotografia de Oswaldo Goeldi



Disponível em:
<https://www.guiadasartes.com.br/oswaldo-goeldi/imagens>, acesso em 01/07/2018 e em
<http://oswaldogoeldi.org.br/fotos.html> acesso em
18/02/19.

A junção dessas fontes, em especial a de Reis Junior (1966), por ter convivido tão proximamente do artista, anterior às demais, esboça a *timeline* a seguir.

Nasce em 31/10/1895, no Rio de Janeiro, na Ladeira do Ascurra numero 6 (hoje 94) no Cosme Velho. Seu pai, Emilio Augusto Goeldi havia sido convidado pelo imperador D. Pedro II para ser diretor do Museu Nacional e em 1894 chegara à cidade, onde conheceu e casou-se com Adelina Meyer, filha do também suíço

Eugenio Meyer e Marcelina Viana, paulista. Chama-se Oswaldo em homenagem a Oswaldo Cruz, amigo de seu pai, com quem colaborara no combate à febre amarela.

Vai com a família (seus pais são Adelina Meyer Goeldi e Emílio Augusto Goeldi) para Belém do Pará, onde o pai, naturalista suíço, foi reorganizar e ser diretor do hoje Museu Paraense Emilio Goeldi.

Vai para a Suíça (morava em Zidelstrasse, Berna) com 6 anos, onde seu pai é membro da Universidade. E muita saudade tem das terras brasileiras, assim como seu pai (que coopera com o Barão do Rio Branco nos limites do Amapá), mãe e irmãos. Tinham uma grande biblioteca, eram protestantes, tinham educação musical e a família tocava junta.

Começa o curso de Humanidades, e com 20 anos, em 1915, entra no curso de engenharia da Escola Politécnica de Zurique (Academiae Technicae Helveticae). Também é sentinela na fronteira com a Áustria pelo exército suíço, onde ajudava aos soldados austríacos que passavam necessidades de roupas, comidas... Também começa a desenhar neste ano. A Suíça de antes da Primeira Guerra Mundial era pacifista e abrigava refugiados políticos diversos.

Em 5 de julho de 1917 seu pai falece, e aprofunda sua crise com a mãe e seus irmãos.

Com 22 anos, em 1917, abandona a engenharia e vai para Genebra com um amigo que vai estudar música (Martin Wegner), entra na École des Arts e Métiers de Genebra, que frequenta por apenas seis meses por ser muito acadêmica. Conhece a obra de Alfred Kubin (seu mentor artístico), do grupo expressionista *Der BlaueReiter*. Começa a ter aulas com Serge Pahnke e Henri van Muyden, mas também os achou muito convencionais. Faz sua primeira individual também nesse ano em Berna na Galeria Wyss.

Após 2 anos, com 24 anos, volta ao Brasil em 1919, para a casa do Cosme Velho onde mora sua avó Marcolina. Demora um pouco para ambientar-se, trabalha no London and River Plate Bank, que acaba abandonando. Seu amigo Martin Wegner vem ao Brasil, acaba casando-se com sua irmã Matilde. Faz trabalhos como ilustrador de “Para Todos” de Álvaro Moreyra e ilustra páginas dominicais do jornal “A Manhã”.

Em 1920, publica seis desenhos que ilustraram o conto “O gato preto”, na revista “Para Todos”, de Edgar Allan Poe.

Em 1921, com 26 anos, faz sua primeira exposição individual no Brasil, no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, com grande participação do arquiteto Emílio Hugin, suíço. Recebe elogios de Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Ronald de Carvalho, Rachel de Queiroz, Olegário Mariano, Otto Maria Carpeaux, Di Cavalcanti, mas tem rejeição pela crítica e entre a maioria dos artistas. Vive uma crise.

Em 1922 é expulso do seio familiar, em especial se desentende com seu cunhado e antigo amigo, e após conselho familiar desiste de heranças paterna e materna em um tabelião e volta para a Europa na terceira classe do navio Valdívia, em 25 de setembro de 1922, com tristeza extrema. Ao chegarem Dacar, recebe mensagem e passagem de volta ao Brasil de Beatrix Reynal e de um grupo de intelectuais, e volta imediatamente, hospedando-se inicialmente na casa de Béatrix, e a seguir vai para Gragoatá (Niterói), convidado por Erwin Zach, em uma casinha afastada na R Passo da Pátria.

Em 1923 aprende xilogravura com Ricardo Bampi, também escultor, que morava em Niterói desde que voltara da Alemanha onde realizou seus estudos, após a Primeira Guerra.

Passa a ser ilustrador de “O Malho” em 1924, com 29 anos.

Em 1926, aos 31 anos, envia trabalhos para Kubin, iniciando uma correspondência, que o aconselha a expor na Europa.

Em 1928 ilustra “Canaã” de Graça Aranha, e volta a morar no Rio de Janeiro, Com Reynal e Reis Jr., na Rua Alfredo Pinto, na Tijuca, e tinha o *atelier* no quintal, e lhe compravam alguns trabalhos. Artigos são escritos a seu respeito.

Em 1929 vai a São Paulo e ilustra “O Mangue” de Benjamin Costallat.

Em 1930 lança “Dez gravuras em madeira”, com prefácio de Manuel Bandeira (200 exemplares), impresso pela Oficinas Graphicas de Paulo Pongetti e cia, permitindo que retornasse à Europa em 15/04/30.

Em 30 faz exposições em Zurique, Berna (galeria Gutekunst e Klipstein) e em Berlim (na Modern Galerie Wertheim, junto com Henri Matisse, Maurice Utrillo, Henri de Waroquier, Leo Lang, André Jacquemin e Pierre Guastalla). Em 15/04/30 faz a exposição em Mury com Kümmerly, no ateliê do mesmo. Visita Kubin essa única vez no castelo de Zwickladt, que o recomenda a muitos marchands. Tem 35 anos. Se muda para Ipanema ao voltar ao Brasil.

Em 1931 faz sua última viagem à Europa, e deixa com Kümmerly diversas obras e matrizes.

Em 1932 retorna ao Brasil, muda-se para o cruzamento da Maria Quitéria e Nascimento Silva, ao lado de um areal perto da Lagoa, com cactos, que via de sua janela no primeiro andar, aos 37 anos, e começa o uso de cores em suas gravuras. A primeira foi a gravura “Baianas”, a qual envia para Kümmerly. A necessidade do uso da cor surge de sua vontade de ilustrar o livro Cobra Norato e ao associar o mundo amazônico com cores.

Em 1933 participa do 3º Salão da Pró-Arte na Escola Nacional de belas Artes.

Em 1934 ilustra “Felipe d’Oliveira”, de José Geraldo Vieira, e a obra de Veiga Lima, “No limiar da vida secreta”.

Em 1935, ilustra “André de leão e o demônio do cabelo encarnado”, uma sinfonia inspirada em poema de Cassiano Ricardo, do maestro Heckel Tavares, e realiza a exposição de Arte Social no Club de Cultura Moderna.

Em 1937 é impresso o livro Cobra Norato de Raul Bopp, com utilização de cores em suas gravuras (150 exemplares, impressos por Armindo Di Monaco), aos 42 anos.

Em 1938, aos 43 anos, realiza exposições em Belém (na Biblioteca do Arquivo Público), Salvador, São Paulo (II Salão de Maio, no Esplanada Hotel) e Rio de Janeiro, esta última coletiva com organização de Emiliano Di Cavalcanti, Aníbal Machado e Tomás Santa Rosa. Expõe no II Salão de Maio, entre os artistas participantes estão Alfredo Volpi, Alberto da Veiga Guignard, Cícero Dias, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Flavio de Carvalho e Di Cavalcanti.

Nesse ano também se muda para o Leblon, na R. Almirante Guilhem, onde se fixa, nessa época, servido por apenas uma linha de bonde.

Aos 46 anos, em 1941, colabora com o suplemento dominical literário “Autores e Livros”, do periódico “A Manhã”, convidado por Mucio Leão. Também nesse ano ilustra as “Obras Completas” de Dostoiévski, pela Editora José Olympio. Participa de exposição itinerante da *International Business Machine Corporation*, percorrendo os Estados Unidos e América Latina, inclusive no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Realiza uma série de desenhos sobre a guerra: “As luzes se apagam, agitam-se os monstros”.

Em 1942 ilustra “Aux rives de notre ocean”, com outros artistas, de Jacques Perroy Cuers.

Em 1944, ilustra a edição de “Humilhados e ofendidos”, de Dostoiévski, pela José Olympio, assim como “Fascinação da Amazônia” de Éster Leão Cunha editada por Pongetti, e “Carlitos, a vida, a obra e a arte do gênio do cine”, de Manuel Villegas Lopes. Realiza a série “Balada da morte”, na revista Clima, em São Paulo. Faz individuais no Rio de Janeiro no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) (quando é reconhecido como mestre da gravura pela crítica, e Quirino Campofiorito escreve no “Diário da Noite” de 3 de julho de 1944 o artigo “Um grande xilógrafo”) e no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), e expõe em Belo Horizonte no Museu de Arte da Prefeitura, na 29ª Exposição de arte moderna na Biblioteca Pública em Salvador, e na Exposição Gravura Brasileira Moderna, em cidades inglesas inclusive na Royal Academy of Arts em Londres.

Ilustra em 1945 “Martim Cererê”, de Cassiano Ricardo (edição de “A Noite”), e “Recordações da casa dos mortos” de Dostoiévski. Também produz ilustrações para o suplemento dominical “Letras e artes”, novo suplemento dominical do jornal “A Manhã”, coordenado por Jorge Lacerda.

Em 1946 ilustra a capa de “Frô de pena” de Jacy Ricardo (edição de “A Noite”).

Ilustra, em 1947, “Face oculta” de José Luís de Carvalho Filho.

Em 1949 ilustra “Cheiro da terra” de Caio de Mello Franco e “O idiota” de Dostoiévski.

Em 1950 expõe na XXV Bienal de Veneza, aos 55 anos, junto com Lívio Abramo. Ilustra “O homem de duas cabeças” de Oswaldo de Almeida Fischer, “Cogumelos” de Breno Acioli. Medalha de ouro do 1º Salão de Belas Artes da Bahia. Expõe na Bienal de Gravuras da Tchecoslováquia, e na Casa Del Brasile em Roma (na 2ª mostra Arte Brasileira Moderna).

Em 1951 durante a 1ª Bienal de São Paulo ganha o prêmio de gravura nacional, aos 56 anos. Ilustra “Minha primeira comunhão” de Maria Pacheco e Chaves (junto com aquarelas de José Maria dos Reis Junior). Galeria Domus em São Paulo faz uma retrospectiva. Jurado do Salão Nacional de Belas Artes em desenho e artes gráficas.

Em 1952 expõe na XXVI Bienal de Veneza, na Bienal de Xilogravura de Tóquio, na *Association Artistique et Littéraire* em Paris, no Museu de Arte Moderna em Santiago do Chile, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a Exposição de Artistas Brasileiros e na Galeria Langenbach e Tenreiro no Rio de Janeiro, e começa a carreira como professor na Escolinha de Arte do Brasil do saudoso Augusto Rodrigues.

Em 1953, participa da 2ª Bienal de São Paulo, com 58 anos. Também ilustra “Memórias do subsolo” de Dostoiévski pela José Olympio e dá um curso de gravuras em Montevidéu, e expõe na coletiva no Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro.

Em 1954 participa da mostra “Arte contemporânea: exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)”, com Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Lívio Abramo, tem 59 anos. Participa do Salão Preto e Branco no Rio de Janeiro, junto com artistas solidários a tantos outros artistas que protestavam contra os altos preços das tintas importadas, liderados por Iberê Camargo. Expõe na Galeria Oxumaré em Salvador. A Sociedade dos Amigos da Gravura, cuja presidência era de Raimundo Ottoni de Castro Maya, imprime uma gravura de sua autoria. Participa da coletiva *Graveurs brésiliens* em Berna (Musée des Beaux Arts), Zurique e Genebra, e da mostra *Brasilienbaut* no *Kunstgewerbemuseum* em Zurique. Também na exposição do acervo de arte contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

Em 1955 começa a dar aulas de gravura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Participa no Museu da Villa Ciani em Lugano, da coletiva *Incisioni e disegni brasiliani*, e da 3ª Bienal de São Paulo como convidado. O Pen Clube do Brasil (Grupo de Estudos Mário de Andrade) o homenageia, liderado pelo crítico Mario Barata, por sua contribuição para a gravura brasileira. Publica o álbum "Goeldi" com apresentação de Aníbal Machado, pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura.

Aos 61 anos, em 1956, é feita uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), um grande sucesso de público e crítica. Expôs na galeria GEA, no Rio de Janeiro. Também no MAM-SP. Participa da XXVIII Bienal de Veneza, do II Salão de Gravadores em Madeira e da mostra Xylon em Zurique.

Em 1957 o Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro em Montevideu organiza a mostra *Grabados Brasileños*. Nesse mesmo ano, no Peru, no Chile ocorre a exposição: *Arte Moderno en Brasil*.

Aos 63 anos em 1958, a exposição *Grabados Brasileños* é vista no Museu de Arte Colonial de Quito. Também participa da exposição *Arte Moderno en Brasil*, ocorrida em Buenos Aires; da V Mostra Internazionale di Bianco e Nero em Lugano, da mostra Gravadores Brasileiros no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e de nova exposição na galeria GEA no Rio de Janeiro, com críticas muito favoráveis. Participou da XXIX Bienal de Veneza. Ilustra "Superstições e costumes" de Câmara Cascudo, da Editora Antunes.

EM 1959, aos 64 anos, expõe individualmente na Piccola Galleria do Instituto Italiano de Cultura no Rio de Janeiro e na Galeria Langenbach e Tenreiro de São Paulo. Participa das coletivas: Arte Brasileira na Casa do Artista em Munique, na *Graphicaus Brasilien* no Museu Albertina em Viena. Também expõe na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, 30 anos de Arte Brasileira. Realiza as ilustrações de "Lições de abismo" de Gustavo Corção da Editora Agir.

Em 1960, aos 65 anos, ilustra "Mar morto" de Jorge Amado publicado pela Editora Martins Fontes em 1967. Também nesse ano ganha o primeiro prêmio de gravura da 2ª Bienal Interamericana do México no Museu Nacional de Artes Plásticas. Expõe na inauguração da Galeria Bonino e de mostra com Marcelo Grassmann, na mesma galeria, no Rio de Janeiro; em São Paulo na Galeria de Arte da Folha na Coleção Leirner. Inicia as ilustrações do livro "Poranduba Amazonense" de Barbosa Rodrigues, a ser editado pelo Clube dos Cem Bibliófilos, mas só realiza duas xilogravuras coloridas.

Falece em 15/02/1961, quarta-feira de cinzas, aos 65 anos, morte súbita, deitado em seu quarto com a mão no coração. Já não fumava nem bebia obedecendo o aconselhamento médico por causa do mesmo.

Diversas mostras póstumas são realizadas nesse ano: Retrospectiva Goeldi no MAM-RJ e no Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, no Museu de Arte de Belo Horizonte, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, e há a Sala Especial Oswaldo Goeldi na VI Bienal de São Paulo.

Deixa em seu testamento: "A minha obra artística ficará toda com Béatrix Reynal (que viveu de 1892 a 1990), que cuidará da sua colocação em museus

nacionais ou estrangeiros, ou disporá dela como melhor entender". Imprime obras, as difunde. Morre ela e seu esposo sem herdeiros, e os direitos voltam para a família, na figura de seu irmão Edgar que sempre tinha sido seu elo com a família, passando para a associação que leva seu nome, Associação Artística e Cultura Oswaldo Goeldi, que hoje as administra (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/48550-goeldi-viveu-rejeicao-familiar-e-exilio.shtml>).

Em 1962 há a Retrospectiva Goeldi no Museu de Arte Moderna em Salvador, assim como no Museu de Belas Artes de Buenos Aires e na Missão Cultural Brasileira em Assunção. Ocorre também a exposição Goeldi no *Instituto Paraguayo-Brasileño* de Assunção. Também ocorre a Retrospectiva Goeldi na Galeria Vila Rica no Rio de Janeiro.

Em 1969, 8 anos após sua morte, a Sala Especial "Homenagem a Goeldi" ocorre na X Bienal de São Paulo.

Aos 10 anos de sua morte, em 1971, o Museu Nacional de Belas Artes realiza a Retrospectiva Goeldi.

Após um hiato de 17 anos, em 1988 há uma exposição no Antiquário Laeri e na Livraria Salchli, em Berna.

Em 1990 o *The Brazilian American Cultural Institute* em Washington organiza a exposição: Oswaldo Goeldi, gravuras em madeira.

Em 1995, ano de seu centenário de nascimento, diversas exposições são organizadas: Oswaldo Goeldi, um auto-retrato no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro; Goeldi e seu tempo, e Goeldi e nosso tempo no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; Centenário Goeldi no Conjunto Cultural da Caixa no Rio de Janeiro; Goeldi Ilustrador no Solar de Grandjean de Montigny na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Imagem Derivada na Sala Especial no Palácio das Artes em Belo Horizonte; foi inaugurada a Sala Oswaldo Goeldi no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Em 1996 foi realizada a exposição Oswaldo Goeldi: mestre visionário na Galeria de Arte do SESI/FIESP em São Paulo.

Em 1998, é realizada a Sala Especial Modernismo na XXIV Bienal de São Paulo.

Em 1999 a mostra Rio Gravura: Gravura moderna brasileira, acervo do Museu Nacional de Belas Artes na Sala Especial Oswaldo Goeldi e no Espaço Cultural dos Correios no Rio de Janeiro.

Em 2000 a exposição Matrizes do expressionismo no Brasil – Abramo, Goeldi e Segall, ocorre no Paço Imperial no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna em São Paulo.

Em 2005 é lançado o site do Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi, no Museu da República no Rio de Janeiro.

Em 2006, há exposição na Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

**ANEXO 2 – Termo de responsabilidade para utilização de imagens do acervo
da Fundação Biblioteca Nacional**

Eu, _____,
(nome da pessoa legalmente qualificada para assinar o termo)
portador(a) do CPF nº _____, na
qualidade de () pessoa física /
() representante legal do(a)

_____,
(razão social da empresa)
CNPJ nº _____, domiciliado(a) à

(no caso de pessoa física, preencher com endereço completo)

- rua, número, bairro, cidade e CEP - e telefone residenciais, no caso de
representante legal de pessoa jurídica, informar o

_____, declaro:
endereço completo e telefones da empresa ou órgão representado)

Concordar que não será autorizada a reprodução de originais que possuam fac-
símiles, negativos ou diapositivos ou cópias digitais, em razão da necessidade de
preservação do acervo. Nesses casos serão usadas as reproduções existentes;

Utilizar as reproduções do acervo da Fundação Biblioteca Nacional cujas referências
vão relacionadas ao final para única e exclusiva reprodução em:

(em caso de trabalho acadêmico especificar título e/ou tema)

Estar de acordo em mencionar o crédito à Fundação Biblioteca Nacional por ocasião
da sua utilização na forma: "Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil"

Assumir o compromisso de não utilizar as imagens em outros trabalhos, edições, tiragens e publicações que não os especificados na presente solicitação e não repassar a terceiros as reproduções que me forem cedidas;

Estar ciente que o descumprimento desta disposição acarretará na suspensão temporária do acesso do usuário ao serviço de reprodução da Fundação Biblioteca Nacional pelo prazo de 6 (seis) meses;

Estar ciente do pagamento de retribuição pela preservação da integridade do acervo, de acordo com as finalidades declaradas no item b e os valores pré-determinados;

Relação dos documentos a serem reproduzidos:

Local de guarda: _____

_____, ____ de _____ de _____.

ASSINATURA DO USUÁRIO

Autorizado em ____/____/____

RESPONSÁVEL PELO ACERVO

ANEXO 3 – Gravuras de Goeldi BN



GOELDI, Oswaldo. [Capitão do mató]. [Rio de Janeiro]: s.n., s.d. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382969.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382969.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(10b)Digitalizado



GOELDI, Oswaldo. **[Cobra no lago]**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., color., 21 x 27,7 cm, em papel 23,5 x 30,5 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382972.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382972.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017.



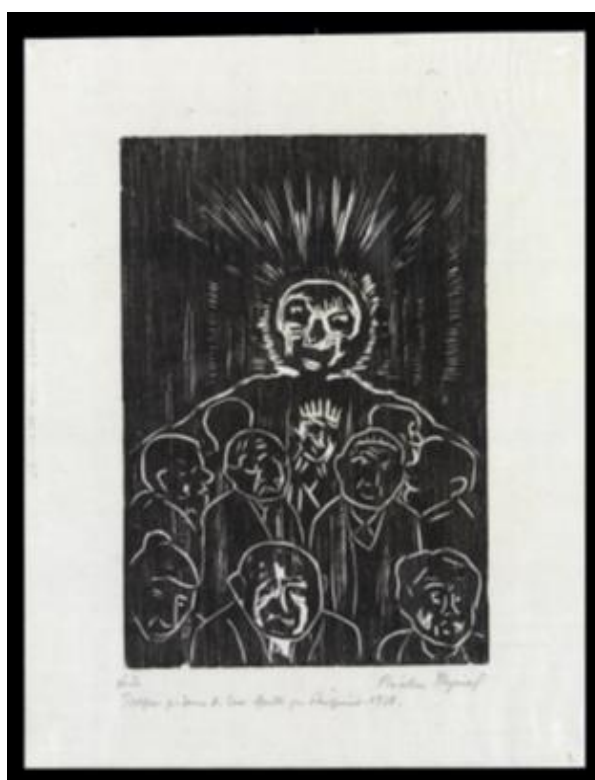
GOELDI, Oswaldo. **[Mar morto: ilustrações]**. [S.l.: s.n.]. 8 grav., xilograv., p&b, imagem 21,5 x 14 cm, em folha 25,7 x 22,7 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457451.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457451.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(3a-b)(4a-b)(5a-b)6a-b)



GOELDI, Oswaldo. **[Pescadores e pedra da Gávea]**. [Rio de Janeiro]: MNBA, [1987]. 1 grav., xilograv., p&b, 21,5 x 29cm em papel 30 x 38cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon732065.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon732065.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(1) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **[Subúrbio]**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, imagem 14,6 x 11,5 cm, em papel 22 x 19 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon470157.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon470157.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(1b)Digitalizada



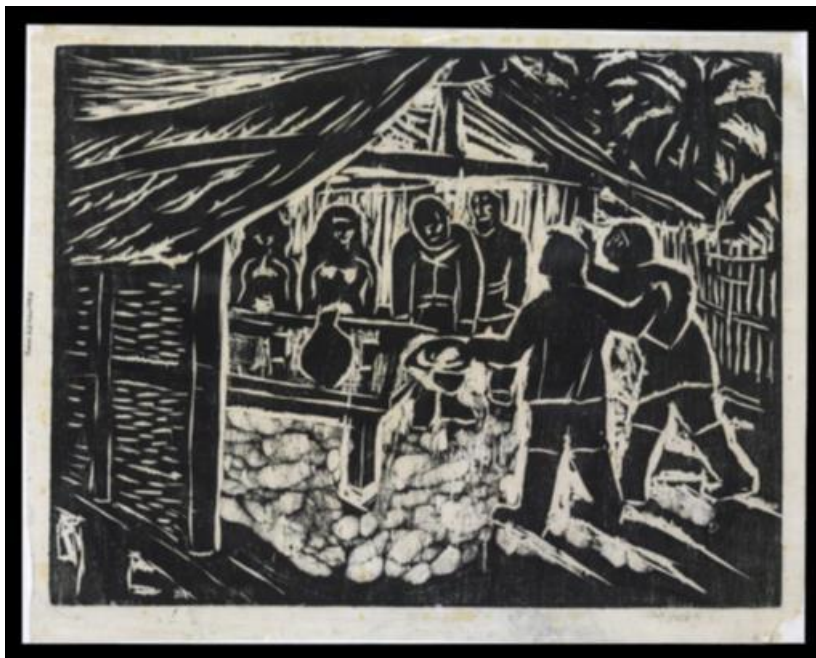
GOELDI, Oswaldo. **Aparição macabra**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b., 19,8 x 14cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455401.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455401.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(24a) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Baiana**. [Rio de Janeiro?: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., p&b., 15 x 15cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382970.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382970.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(9a) Digitalizado



GOELDI, Oswaldo. **Bairro pobre**. [Rio de Janeiro]: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., p&b., 12,5 x 11cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382976.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382976.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(25b) Digitalizada



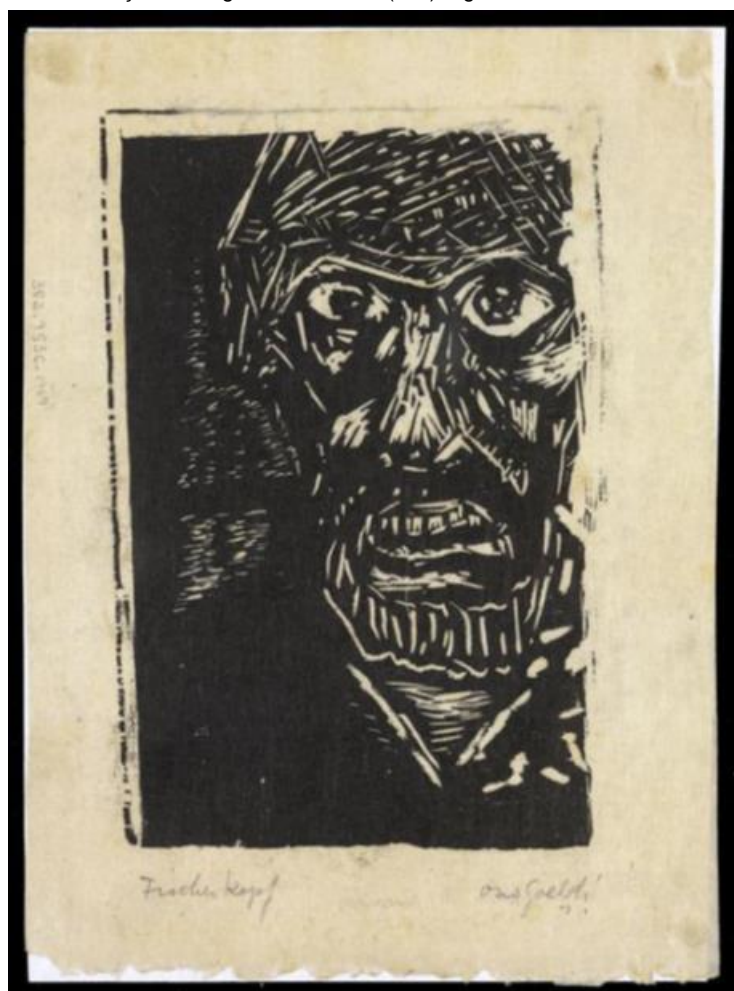
GOELDI, Oswaldo. **Bandeirantes**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., p&b., 21 x 27cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382982.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382982.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(18a)



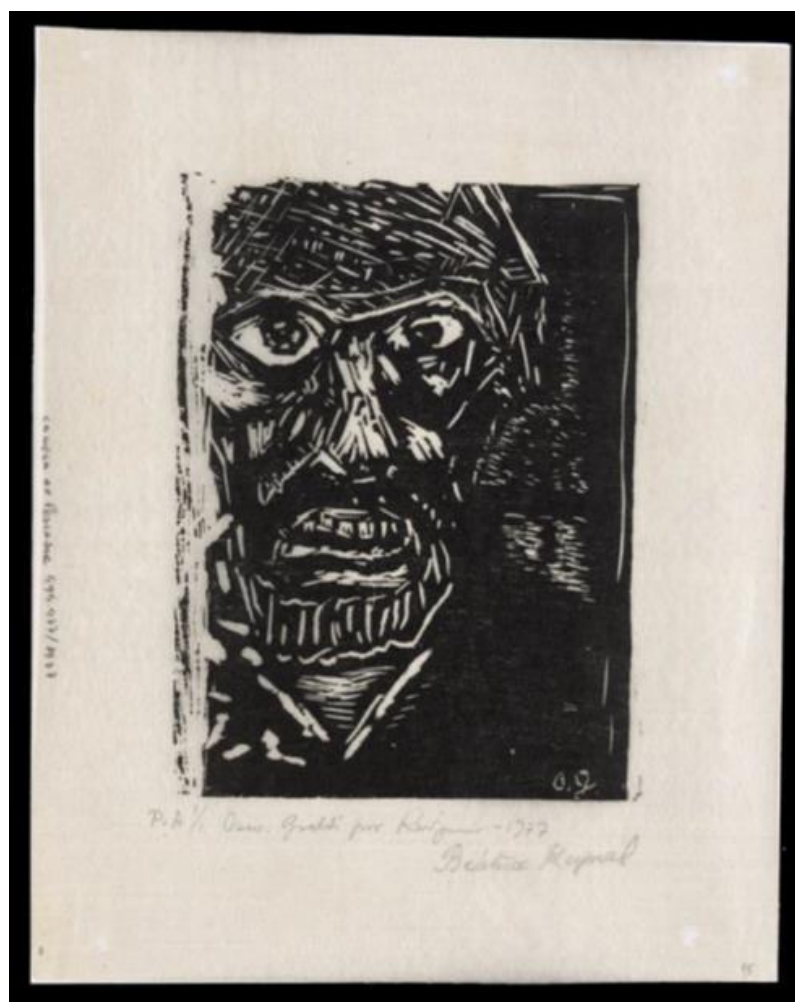
GOELDI, Oswaldo. **Beco**. [Rio de Janeiro?]: s.n., 19--]. 1 grav., xilogravura, p&b, 10,5 x 12,1cm em papel 14,2 x 15cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382961.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382961.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(8b)Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Beco**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b., 17,8 x 24,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455405.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455405.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(14a) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Cabeça de pescador**. [Rio de Janeiro]: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., p&b, 15 x 11,5. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382953.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382953.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(19a) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Cabeça de pescador**. [S.l.: s.n.], [entre 1924 e 1960]. 1 grav., xilograv., p&b, 11 x 14,7cm em papel 30 x 24cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon494477.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon494477.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(21a)



GOELDI, Oswaldo. **Cabeça fantástica**. [Rio de Janeiro]: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., p&b, 14,5 x 14,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382979.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382979.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(5b) Digitalizado



GOELDI, Oswaldo. **Casa dos mortos**. [entre 1941 e 1943]: [s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 8 x 10cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382981.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382981.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(3b) Digitalizada



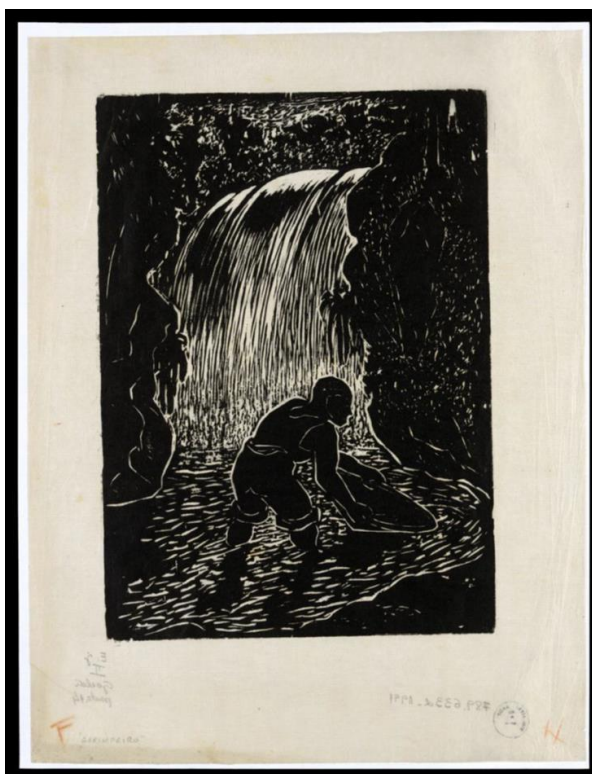
GOELDI, Oswaldo. Desespero. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., p&b, 15 x 14,5cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon470158.jpg. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon470158.htm. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(23b) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. Dois pescadores. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., color., 26,5 x 36,5cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon447702.jpg. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon447702.htm. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(20) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Garça no jardim**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., color., 27,5 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon460097.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon460097.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(2) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Garimpeiro**. [Rio de Janeiro]: s.n., ca.1945]. 1 grav., xilograv., p&b, 26,5 x 19cm em papel 35,5 x 27cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon789633.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon789633.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(9) Digitalizada



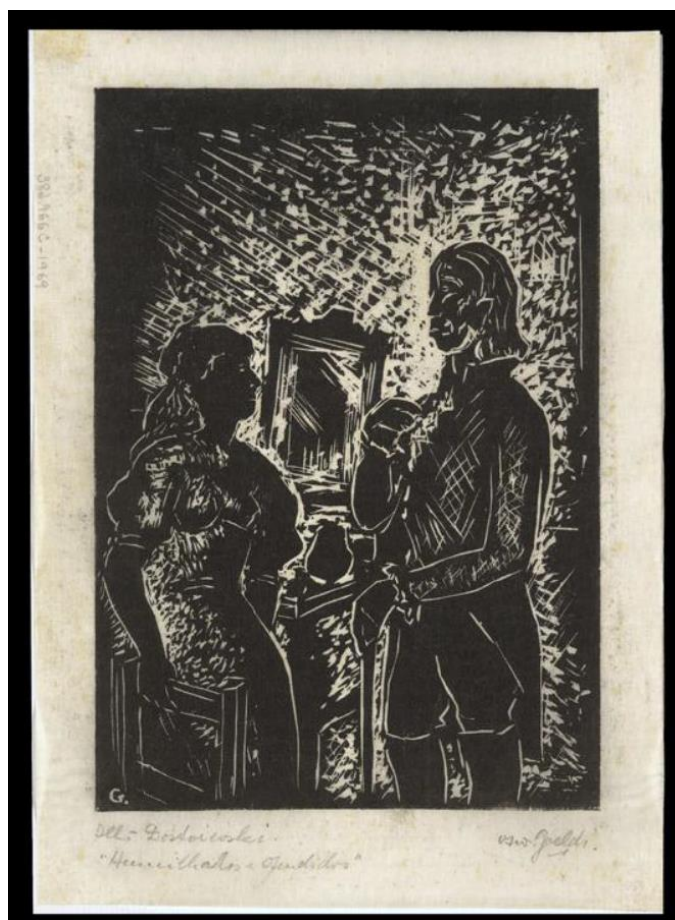
GOELDI, Oswaldo. **Gato e cabeça de peixe.** [19--]: [s.n.]. 1 grav., xilograv., color., 28,4 x 20,6cm em papel 56,1 x 38,4cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon468183.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon468183.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(16) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Gavião.** [S.l.: s.n.], [19--]. 1 gravura, xilograv., p&b, 27,5 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382971.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382971.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(5)



GOELDI, Oswaldo. **Guarás**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., color., 25,7 x 35,9cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309759.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309759.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(4a)



GOELDI, Oswaldo. **Humilhados e ofendidos**. [S.l.: s.n.], [entre 1941-1943]. 1 gravura, xilograv., p&b, 18 x 12,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382966.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382966.htm>. Acesso em: 29 nov. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(10a)



???

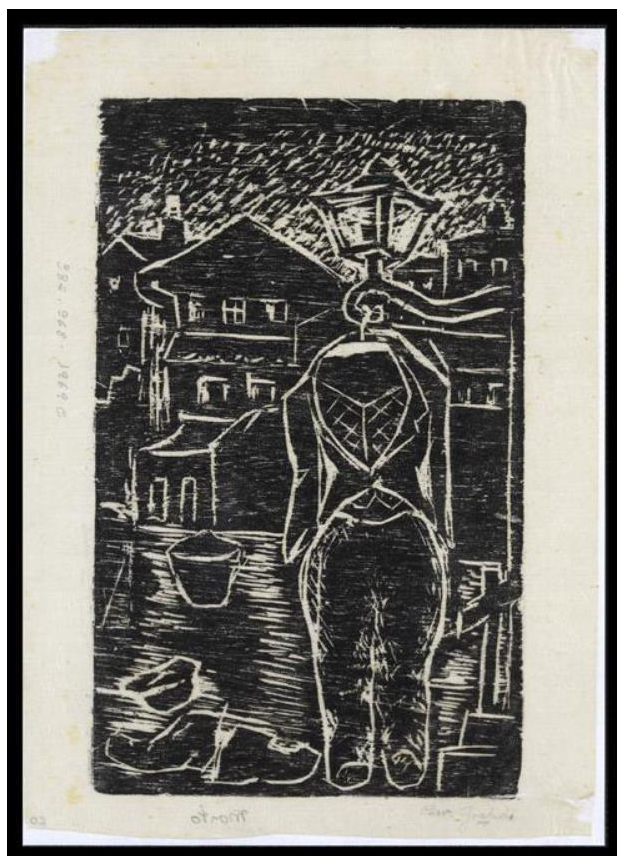
GOELDI, Oswaldo. **Luar**. [Rio de Janeiro?]: [s.n.], [19--]. 1 grav., xilogravura , p&b, 21,8 x 29,9cm em papel 26 x 36,1cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382961.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382961.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(3a)



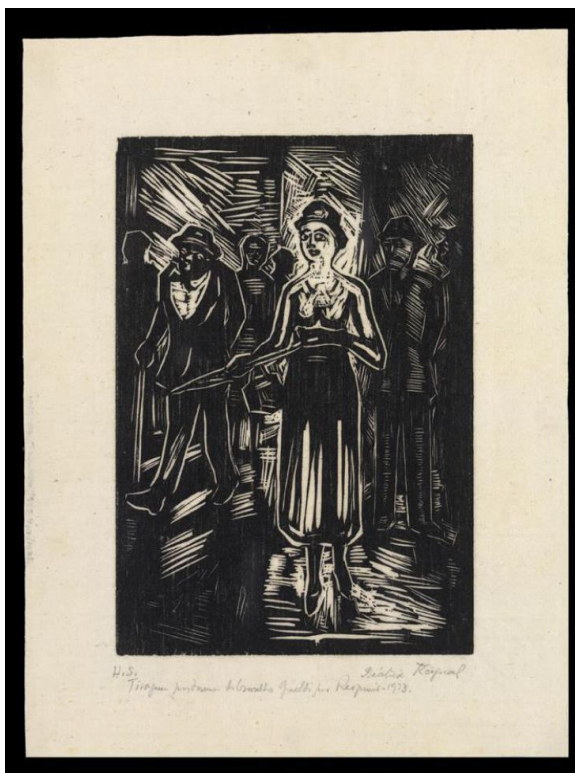
GOELDI, Oswaldo. **Mendigas**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 gravura, xilograv., p&b, 14 x 15cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382978.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382978.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(24b)



GOELDI, Oswaldo. **Monstros do mar e ar**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], s.d. 1 gravura, xilograv. color., 27 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309758.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309758.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(4)



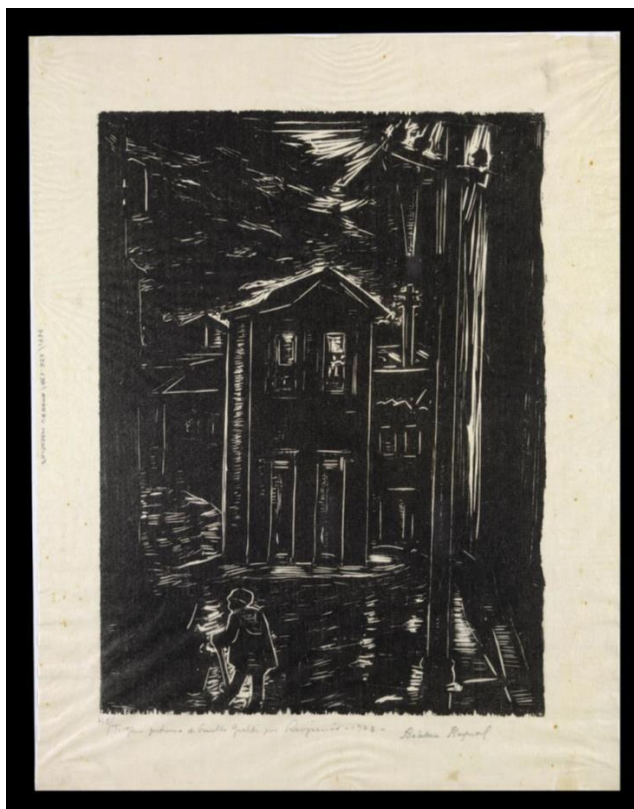
GOELDI, Oswaldo. **Morto**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., p&b, 18,5 x 11,3cm em papel 21,4 x 15,3cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382968.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382968.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(10c)



GOELDI, Oswaldo. **Mulher passeando**. [19--]: [s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 19 x 14,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455402.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455402.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(24b)



GOELDI, Oswaldo. **Noite**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 gravura, xilograv., p&b, 27,5 x 20cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382967.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382967.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(1)



Paisagem urbana 457.256

GOELDI, Oswaldo. **Paisagem urbana**. [19--]: [s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 30 x 22,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457256.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457256.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia -



Peixaria com garrafão

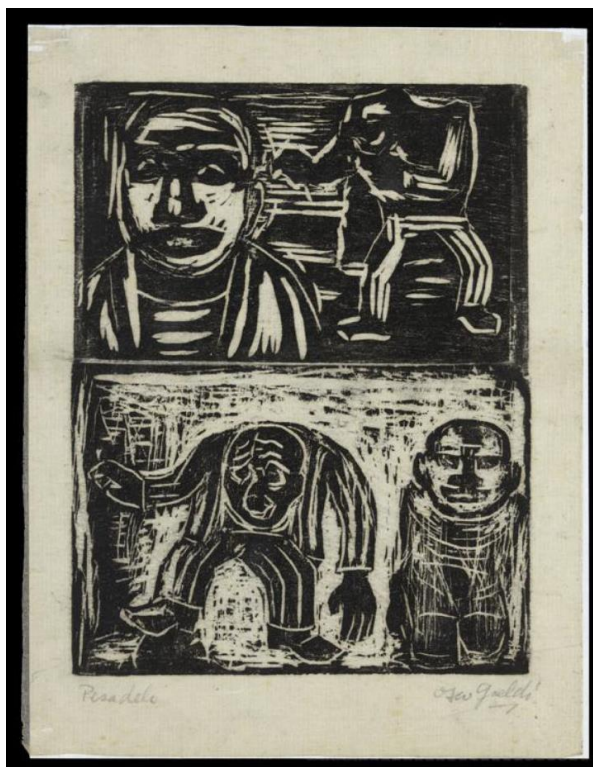
GOELDI, Oswaldo. **Peixaria com garrafão**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., color., 19,5 x 27cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon460099.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon460099.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(7) Digitalizada



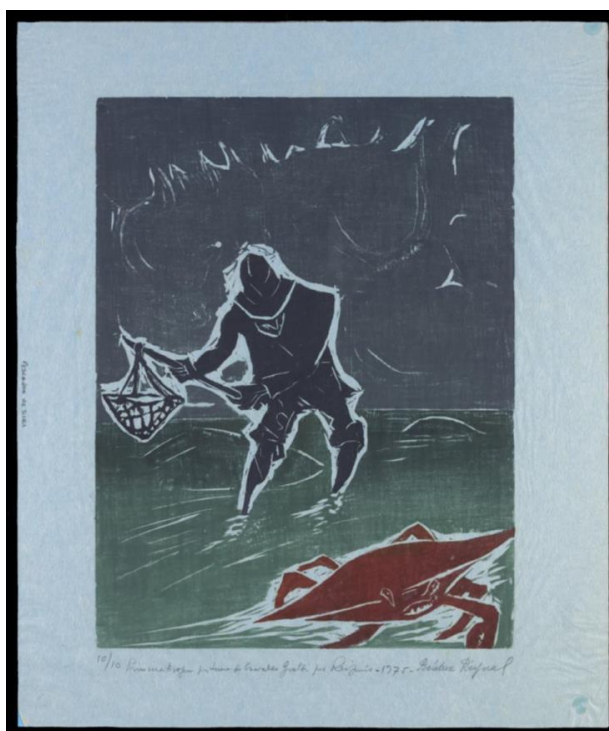
GOELDI, Oswaldo. **Peixe vermelho**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [19--]. 1 gravura, xilograv., color., 27,5 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309766.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309766.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(23b)



GOELDI, Oswaldo. **Perigos do mar**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], s.d. 1 gravura, xilograv., color., 27,5 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309763.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309763.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(23)



GOELDI, Oswaldo. **Pesadelo**. [S.l.: s.n.], [19- -]. 1 grav., xilograv., p&b, imagem 19 x 14,8 cm, em papel 24 x 18 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382977.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382977.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(1a) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Pescador de siri**. [S.l.: s.n.], [19--], tiragem póstuma por Reis Junior em 1975. 1 grav., xilograv., color., 27,5 x 21 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon472304.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon472304.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(14) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Pescadores**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], s.d. 1 gravura, xilograv., p&b, 21 x 12,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309755.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309755.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(26b)



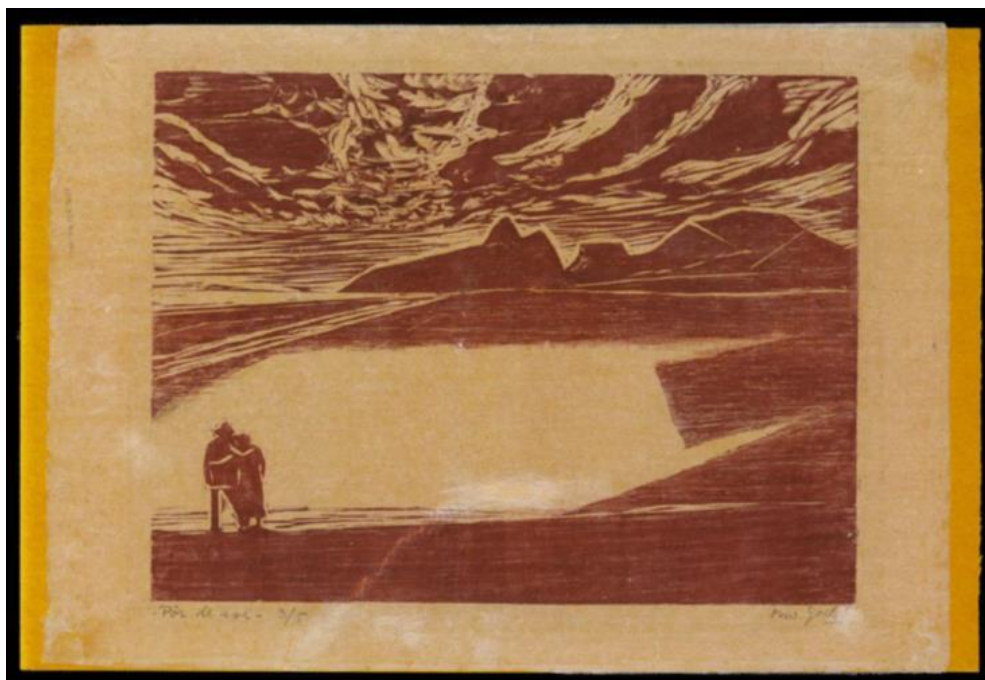
GOELDI, Oswaldo. **Pescadores**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], s.d. 1 gravura, xilograv., p&b, 43 x 31cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309762.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309762.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(2)



GOELDI, Oswaldo. **Pescadores**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], s.d. 1 gravura, xilograv., p&b, 27 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309757.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309757.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(6b)



GOELDI, Oswaldo. **Pescadores**. [S.l.: s.n.]. 1 gravura, xilograv., color., 27,5 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309764.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309764.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(6a)



GOELDI, Oswaldo. **Pôr de sol**. [S.l.: s.n.]. 1 gravura, xilograv., color., 20,8 x 27,7cm em papel 25,5 x 35,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309756.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309756.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(20)



GOELDI, Oswaldo. **Quitanda**. [S.l.: s.n.]. 1 gravura, xilograv., p&b, 14,5 x 14,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309752.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309752.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(10b)



GOELDI, Oswaldo. **Retirantes**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., p&b, 18,5 x 15cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382965.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382965.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(21b) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Rocceiro**. [19--]: [s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 10,5 x 10cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382956.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon382956.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(19b) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Sobrados**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 27,5 x 19,8cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457255.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon457255.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(13)Digitalizada



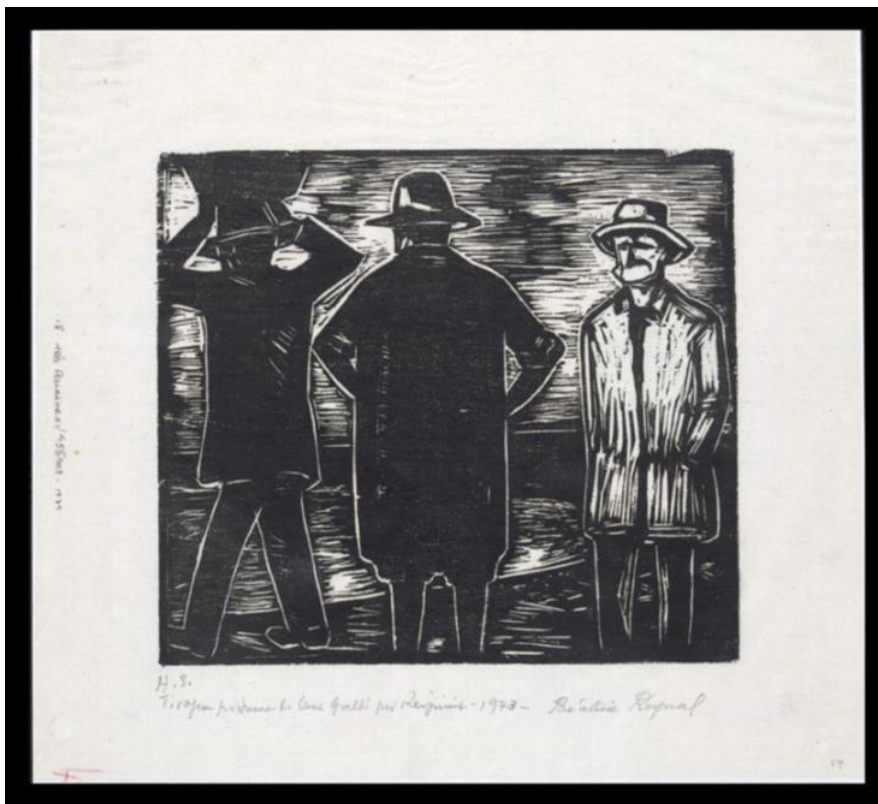
GOELDI, Oswaldo. **Sol**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 grav., xilograv., color., 25 x 35cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon460095.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon460095.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(16)Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Solitário**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., color., 29 x 23,5cm em papel 56 x 38,4cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon468184.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon468184.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(17) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Tarde**. Rio de Janeiro: oficina da Gráfica de Artes, 1954. 1 gravura, xilograv., color., 26,5 x 20,5cm em papel 55,5 x 44cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon239399.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon239399.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(12)



GOELDI, Oswaldo. **Três pescadores**. [S.l.: s.n.], [19--]. 1 gravura, xilograv., p&b, 15,5 x 17,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455403.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon455403.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.1(7a)Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Velhice**. [Rio de Janeiro]: s.n, ca.1942]. 1 gravura, xilograv., color., 27 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309765.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309765.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(11)



GOELDI, Oswaldo. **Ventania**. [Rio de Janeiro?: s.n., s.d.]. 1 gravura, xilograv., color., 27,5 x 21cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309767.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309767.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.5.2(14b)



GOELDI, Oswaldo. **Vida noturna**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 22 x 24,2cm em papel 38,5 x 56,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon494478.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon494478.htm>. Acesso em: 2 dez. 2017. Localização: Iconografia - Arm.5.6.1(17) Digitalizada



GOELDI, Oswaldo. **Visão noturna**. [S.l.: s.n.]. 1 grav., xilograv., p&b, 15 x 14,5cm. Localização: ARM.5.6.2(33)

ANEXO 4 – Gravuras Goeldi BN Informações (pesquisa em dezembro de 2017)

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
382969	Capitão do mato						escrito: cabeças; assinada			
	Pantera (não está no site, fica dentro do livro)	1937		35x28			ilustração Cobra Norato			PH p 171; Safrá p 224
382972	Cobra no lago			21 x 27,7, papel 23,5 x 30,5	Beatrix Reynal (BR)	bom	ilustração Cobra Norato			Oswaldo Goeldi: um auto-retrato, CCBB 1995
	Mar morto (oito ilustrações)	1970 (na gravura)			Beatrix Reynal (BR)	bom	tiragem Reis Jr			matrizes compradas por Jorge Amado
732065	Pescadores e pedra da Gávea			21,5 x 29, papel 30 x 38	MNBA (carimbo)		impressão por Noemi Ribeiro em papel japonês			
470157	Subúrbio	1974 (na gravura)		14,6 x 11,5; papel 22x19	Beatrix Reynal (BR)	bom	tiragem Reis Jr	SIM		
455401	Aparição macabra	1973		19,8 x 14	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr			Gabinete de obras máximas e singulares nos corredores da BN
382960	Baiana			15 x 15			assinada			
382976	Bairro pobre	1930*		12,5 x 11			assinada			RB p 55 (data), RJr

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
382982	Bandeirantes			21 x 27			assinada			
382961	Beco	1930*	1 DE 20	10,5 X 12,1, papel 14,2 X 15		colada em papel (coord conservação)	assinada	em papel arroz		Eunice de Manso Cabral, Escola Brasil. De Gravura, BN, 1977; RB p 52 (define a data)
455405	Beco	1973		17,8 x 24,5	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	SIM		SL p 68
455407	Briga na praça	1973		14 x 19,8	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	SIM		sem imagem no site
	Briga (não está no site)	1977		19,8x13,9	Beatrix Reynal (BR)					SL p 173
382953	Cabeça de pescador			15 x 11,5			assinada			escrito Fischer kopf
494477	Cabeça de pescador	entre 1924 - 60		11 x 14,7; papel 30 x 24	Beatrix Reynal (BR)		OG na madeira; na gravura Reis Jr 1977			há outra 795507
382979	Cabeça fantástica			14,5 x 14,5			assinada			escrito em alemão phantasm Kopf
382981	Casa dos mortos	entre 1941-43					assinada			obra de Dostoiewsky (escrito na gravura)
	Cena de Rua (sem titulo, não está no site)			20,8x21,2						SL p 174

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
	De Guarda (sem titulo, não está no site)	1974		25,6x25,5	Beatrix Reynal (BR)					SL p 178
470158	Desespero (2 tipos)	1974		15 x 14,5	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	SIM		
447702	Dois pescadores (2 tipos)	1973	3de 10	26,5 x 36,5	escrito na gravura Beatrix Reynal		tiragem Reis Jr		sim	
	Ele voltou (sem titulo, não está no site)	1974		20x20	Beatrix Reynal (BR)					SL p 107
382973	Escravos negros			18,5 x 26,5			assinada			
382963	Fábrica			22 x 17		bom	assinada			SL p 165
	Fabrica (não está no site)			31,2x24,5						SL p 166
	Fabrica	1973		28,2x20,5	Beatrix Reynal (BR)					SL p 69
382964	Freiras			17,5 x 19,5	Beatrix Reynal (BR)	bom	Tiragem Beatrix Reynal			carimbo
455406	Fugindo do cão	1973		21,8 x 29,8	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	447728		
447703	Fundo do mar	1973	8 de 15	31 x 43			tiragem Reis Jr		sim	Gabinete de obras máximas e singulares nos corredores da BN (12/8/2016 a

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
										14/11/2016)
468185	Gaivotas	1975	4 de 10	27,2 x 20,5	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr			a imagem parece de outra
460097	Garça no jardim	1974		27,5 x 21	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	460355		Igual à de RJr 1958
789633	Garimpeiro (título atribuído pelo catalogador)	1945		26,5 x 19, papel 35,5 x 27						ilustração Martim Cererê, carimbo
468183	Gato e cabeça de peixe	1974		28,4 x 20,6; papel 56,1 x 38,4	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr		sim	
382971	Gavião			27,5 x 21	Beatrix Reynal (BR)		sistema esta como assinada, mas escrito tirOG - BR			
309759	Guarás		4 de 5	25,7 x 35,9		colada em papel (coord conservação)	em papel arroz, assinada			Carimbo, Eunice Cabral 1977 e gabinete obras máximas
	Homem andando			19,4x31,3						SL p 105
	Homens na praia	1950								RB p 155
382966	Humilhados e ofendidos	entre 1941-43		18 x 12,5			assinada			obra de Dostoiewsky

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
382974	Luar			21,8 x 29,9; papel 26 x 36,1	Beatrix Reynal (BR)	colada em papel (coord conservação)	Assinada, imagem foi colocada no site			anotado BR e Gunther Pape, exibida Eunice e Gabinete;
382978	Mendigas (Bettelweiber - feiticeiras)			14 x 15	Beatrix Reynal (BR)		assinada/ tiragem OG-BR	470154/75		
309758	Monstros do mar e ar			27 x 21			não diz no sistema mas está assinada		sim	
382968	Morto			18,5 x 11,3; papel 21,4 x 15,3			Assinada			
455402	Mulher passeando	1973		19 x 14,5	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	447721		
382967	Noite			27,5 x 20		parece colada	Assinada			
	Notivago	1977		26,6x19,6	Beatrix Reynal (BR)					SL p 69
	O ladrão (não está no site)			30,7x24,6						SL p 169
457256	Paisagem urbana	1973		30 x 22,5	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr			
460099	Peixaria com garrafão	1974		19,5 x 27 (outra 27,5x38,5?)	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	460352	sim	SL p 187
309766	Peixe vermelho		6 de 8	27,5 x 21			Assinada		sim	Igual à de RJr 1958

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
309763	Perigos do mar		5 de 7	27,5 x 21			parece colada	Assinada	sim	
382977	Pesadelo			19 x 14,8; papel 24 x 18			parece colada	Assinada		negativo 13839
472304	Pescador de siri	1975	10 de 10		Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	472354	sim	
309755	Pescadores			21 x 12,5			Assinada			RB 1950 pg 119; 1955 p 195
309762	Pescadores		1 de 6	43 x 31			Assinada			
309757	Pescadores		4 de 7	27 x 21			Assinada			
309764	Pescadores		3 de 5	27,5 x 21			Assinada			
309756	Pôr do sol	1937*	3 de 5 (na gravura)	20,8 x 27,7; papel 25,5 x 35,5			não diz no sistema mas está assinada			RB p 185; Safrá p 306
309752	Quitanda			14,5 x 14,5?			não diz no sistema mas está assinada			
382965	Retirantes			18,5 x 15	Beatrix Reynal (BR)					coleção G. Pape
382956	Roceiro			10,5 x 10			Assinada			

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
457255	Sobrados	1973		27,5 x 19,8 (outra? 39 x 28,3)	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	447730 em pau marfim		SL p 165
460095	Sol	1974		25 x 35	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr	460353	sim	igual à de RJr 1955
447701	Solidão		4 de 12	20 x 32,5			tiragem Reis Jr			sem a imagem em dez/17, tirada do site
468184	Solitário	1975	14 de 15	29 x 23,5; papel 56 x 38,4	Beatrix Reynal (BR)		tiragem Reis Jr		sim	primeira tiragem póstuma
239399	Tarde	1954	98 de 100	26,5 x 20,5; papel 55,5 x 44			Assinada		sim	oficina da gráfica de artes
455403	Tres pescadores	1973			Beatrix Reynal (BR)	bom	tiragem Reis Jr	447723		
723813	Urubús			13,5 x 15; papel 24 x 20,3; passe- partout 48x 32,5	MNBA	bom	postuma Noemi Ribeiro			Goeldi, de Rodrigo Naves, pag. 34
309765	Velhice		4 de 8	27 x 21			assinada		sim	
309767	Ventania		1 de 5	27,5 x 21		papel amarelo atrás	assinada			
494478	Vida noturna	1977 (na gravura)	PA 1 de 1 (na gravura)	22 x 24,2; papel 38,5 x 56,5			tiragem Reis Jr			

TOMBO	TITULO	ANO	TIRAGEM	TAMANHO	PROCEDENCIA	CONSERV	OBSERVAÇÃO	MATRIZ	COR	EXIB/ PUBL
	Vilarejo			13,4x15,3						SL p 177
494480	Visão noturna		15 x 14,5			imagem muito ruim	tiragem Reis Jr			gabinete de obras máximas
	Sem titulo (arvore, poste, predio) não está no site	1940								RB p 105
	Sem titulo (poste, homem, cão, casas) não está no site			20,5x26,1						SL p 46

Legenda: SL: Sombria Luz/Shady Light; RB: Ronaldo Brito; RJr: Reis Junior; Gabinete: Gabinete de obras máximas e singulares nos corredores da BN; Eunice: Eunice de Manso Cabral, Escola Brasil. De Gravura, BN, 1977.

Gravuras acrescentadas na rede, em pesquisa de junho de 2019: Baiana doceira (2 tipos), Beira do Rio, Brutalidade, Cabeça (4 tipos), Casa de campo, Família baiana (2 tipos), Casa dos mortos, Cascata, Cavaleiro, Cavalos, Cena de rua (3 tipos), Cepo, Dance, Dentro da mata, Dentro da noite, Enforcado, estudo de garça, Figura de mulher, Humilhados e ofendidos (2 tipos), Lixeiros, Manhã chuvosa, Morada de outrora, Neblina, Onça, Paisagem, Pescador e baiana, Pescador (2 tipos), Porto, Preto assentado (2 tipos), Sentinela, Subúrbio (3 tipos), Três homens na praia, Velha mangueira, Viajante.