

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS

Programa De Pós-Graduação Em Museologia E Patrimônio  
Ppg-Pmus Unirio/Mast

Mestrado em Museologia e Patrimônio  
Linha 01 – Museu e Museologia

# CATÁLOGO *RAISONNÉ*: Documentação e Informação em Arte

*por*

***Christina Gabaglia Penna***

*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio  
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação  
em Museologia e Patrimônio

Orientadora: Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima

*UNIRIO/MAST - RJ, dezembro / 2020*

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**CATÁLOGO RAISONNÉ –**

**Documentação e Informação em Arte**

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

**Aprovada por:**



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana da Costa Martins – PPGAV UFRJ



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lena Vania Ribeiro Pinheiro - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diana Farjalla Correia Lima. orientador - PPG-PMUS,  
UNIRIO/MAST

*Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2020.*

G412 GABAGLIA PENNA, Christina  
Catálogo Raisonné: Documentação e Informação em  
Arte / Christina GABAGLIA PENNA. -- Rio de Janeiro,  
2020.  
82

Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima.  
Coorientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Museologia e Patrimônio, 2020.

1. . I. Farjalla Correia Lima, Diana , orient.  
II. Ribeiro Pinheiro, Lena Vania, coorient. III.  
Título.

Para os meus pais, Hélio e Vera Maria (*in memoriam*),

por terem me colocado no caminho da vida

preparada para enfrentar alegrias e adversidades!

## Agradecimentos

A Eurípedes Junior que me abriu o caminho para a Museologia,

me fez voltar a Academia e realizar este trabalho.

Aos meus amigos que me acompanham pelos caminhos da vida, e

que através de seu afeto me ajudam a ser uma pessoa melhor a cada dia.

## RESUMO

PENNA, Christina Gabaglia. Catálogo Raisonné – documentação e informação em arte. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2020. 82 p. Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima.

A Dissertação analisa o trabalho de documentação e informação em Arte em especial com relação a inventários, catalogação de acervos e Catálogos *Raisonnés* / CR, de obras de artistas das Artes Visuais. Após um breve histórico sobre os Catálogos *Raisonnés* abordamos os desafios que apresentam esse tipo de publicação, analisando três questões principais: identificação, localização e autenticação das obras de um determinado artista. Sinalizamos também a importância do advento no século XXI da inovação tecnológica que traz uma mudança cultural significativa afetando diretamente as noções de “espaço-tempo”, mas, também, a consolidação do digital como novo modo de lidar com os assuntos da cultura em geral. Apresentamos alguns exemplos de como essas novas ferramentas estão afetando a produção dos CRs. Finalizamos, analisando 8 CRs: 4 internacionais (Vincent van Gogh, Jackson Pollock, Chaim Soutine e Giovanni Battista Piranesi) e 4 brasileiros (Candido Portinari, Iberê Camargo, Tarsila do Amaral e Leonilson).

Palavras-chave: 1. Patrimônio; 2. Museologia; 3. Documentação; 4. Informação em Arte; 5. Ciência e Arte

## ABSTRACT

This dissertation analyzes documentation and information practices in art, especially in relation to inventories, cataloguing collections and *Catalogues Raisonnés / CR*, of artworks by visual artists. Following a brief history of catalogues raisonnés, we address the challenges of this type of publication, analyzing three main issues: identification, localizing and authentication of the works of a certain artist. We also signal the importance of technological innovation at the start of the 21st century that has brought about a meaningful cultural shift, directly affecting the notions of “space-time”, but also the consolidation of the digital as a new way of dealing with subjects of culture in general. We present some examples of how these new tools are affecting the production of CRs. We conclude by analyzing 8 CRs: 4 international cases (Vincent van Gogh, Jackson Pollock, Chaim Soutine and Giovanni Battista Piranesi) and 4 Brazilian ones (Candido Portinari, Iberê Camargo, Tarsila do Amaral and Leonilson).

Keywords: 1. Heritage; 2. Museology; 3. Documentation; 4. Information in Art; 5. Science and Art

## LISTA DAS FIGURAS

	Pág.
Fig. 1: Folha de rosto do <i>Universal Dictionary of Arts and Sciences</i> (1728) .....	2
Fig. 2: Folha de rosto <i>Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers</i> .....	3
Fig. 3: Domenico Remps, <i>Escaparate</i> , século XVII, Museo delle Opificio dele Pietre Dure ...	4
Fig. 4: <i>Galeria de curiosidade de Ole Worm</i> , frontispício do <i>Museum Wormianum</i> , em <i>História Rerum Raroriam</i> .....	4
Fig. 5: Giovanni Paolo Pannini, <i>Galeria com vistas de Roma moderna</i> , 1759, Museu do Louvre, Paris .....	5
Fig. 6: Jean-Anoine Watteau, <i>A loja de Gersaint</i> , (1720-21) 163 x 308 cm, Coleção Palácio de Charlottenburg, Berlim .....	7
Fig. 7: David Teniers, o jovem: <i>A galeria do Arquiduque Leopoldo Guilherme em Bruxelas</i> , Museu de História da Arte, Viena .....	7
Fig. 8: Primeira edição de Catálogo <i>Raisonné</i> de obras de Rembrandt (Paris, 1751) .....	8
Fig. 9: Edição de Catálogo <i>Raisonné</i> de gravuras de Rembrandt (Viena, 1797) .....	8
Fig.10:As duas edições do Catálogo <i>Raisonné</i> de Pablo Picasso, de autoria de Christian Zervos .....	36
Figura 11: Verbete 1253, da obra “Boba”, em página-padrão do CR de Candido Portinari .....	37
Fig. 11: Candido Portinari, “Festa de São João” (1936), óleo/tela, (CR-591) .....	42
Fig.12: Candido Portinari, “Festa de São João” (1936), óleo/tela, (CR-592) .....	42
Fig.13: Candido Portinari, “Festa de São João” (1937), óleo/tela, (CR-664) .....	43
Fig.14: Candido Portinari, “Festa de São João”, 1936-1939, óleo/tela, (CR-1003), Coleção Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires .....	43
Fig. 15: Folha de rosto do 1º Catálogo <i>Raisonné</i> de van Gogh, de de la Faille .....	47
Fig. 16: Capa e página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de van Gogh, de Jan Hulsker .....	48
Fig. 17; Capa e folha de rosto do Catálogo <i>Raisonné</i> de Jackson Pollock.....	50
Fig. 18: Exemplo de página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de Jackson Pollock.....	51
Fig. 19: Folha de rosto do Catálogo <i>Raisonné</i> de Chaim Soutine .....	52
Fig. 20: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de Chaim Soutine.....	52
Fig. 21: Capa do Catálogo <i>Raisonné</i> de Piranesi.....	54
Fig. 22: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de Piranesi .....	54
Fig. 23: Conjunto do Catálogo <i>Raisonné</i> de Candido Portinari.....	56
Fig. 24: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de Candido Portinari .....	56
Fig. 25: Capa do Catálogo <i>Raisonné</i> de Iberê Camargo .....	57
Fig. 26: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de Iberê Camargo .....	57
Fig. 27: Capa do Catálogo <i>Raisonné</i> de Tarsila do Amaral .....	61
Fig. 28: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de Tarsila do Amaral .....	62
Fig. 29: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de José Leonilson .....	64
Fig. 30: Página-padrão do Catálogo <i>Raisonné</i> de José Leonilson .....	64
Quadro das principais características dos Catálogos <i>Raisonnés</i> .....	67



## SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	1
Cap.1 CONCEITOS APLICÁVEIS E EXEMPLIFICAÇÕES .....	17
Cap. 2 OBJETIVOS .....	26
Cap. 3 METODOLOGIA.....	28
Cap. 4 EXEMPLOS DE PECULIARIDADES E RELAÇÕES QUE O CR PODE APRESENTAR .....	31
Cap. 5 CATÁLOGOS <i>RAISONNÉS</i> SELECIONADOS E ANALISADOS .....	44
5.1 - REGISTROS ANALISADOS DE ARTISTAS ESTRANGEIROS .....	46
5.1.1 – Vincent van Gogh (1928 e 1980) .....	46
5.1.2 – Jackson Pollock (1978 e adendo1995) .....	50
5.1.3 – Chaim Soutine (1993) .....	52
5.1.4 – Piranesi (2000-2011).....	54
5.2 - REGISTROS ANALISADOS DE ARTISTAS BRASILEIROS.....	56
5.2.1 – Candido Portinari: Projeto Portinari (2004) .....	56
5.2.2 – Iberê Camargo (2006) .....	59
5.2.3 – Tarsila do Amaral (2008).....	61
5.2.4 – José Leonilson (2017) .....	64
Cap. 6 RESULTADOS DA ANÁLISE COMPARATIVA DOS ITENS DE REGISTRO DOS CATÁLOGOS <i>RAISONNÉS</i> .....	67
Cap. 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	72
REFERÊNCIAS.....	76

# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

Considero impossível conhecer o todo  
se eu não conheço as partes e conhecer as partes  
se não conheço o todo.  
Pascal

O tema da pesquisa para dissertação está ligado à nossa vida profissional.

Há mais de quarenta anos tem sido nossa atividade trabalhar ininterruptamente com inventários, catalogação de acervos e Catálogos *Raisonnés*, CR, de obras de artistas das Artes Visuais. E o interesse em aprofundar o conhecimento adquirido pela experiência com o assunto, então, estimulou o ingresso no mestrado do PPG-PMUS a fim de desenvolver uma pesquisa sobre o tema.

Os Catálogos que estamos abordando são documentos de conteúdo especializado considerados elementos relevantes no quadro das fontes de consulta porque:

[...] trazem esclarecimentos quanto às palavras, aos nomes, aos assuntos e à localização da informação. Possibilitam visão geral sobre um assunto, por isso são usadas de maneira pontual e não lidas do princípio ao fim. Em geral, organizam-se por ordem alfabética para facilitar o acesso aos conteúdos (vocábulo, conceitos, símbolos), abrangem uma variedade de fontes de informação, tais como dicionários, enciclopédias, anuários, podem ser impressas ou digitais, e de âmbito geral ou específico (GASQUE; MICHELAN DE AZEVEDO, 2015, p.1).

Deste modo o CR reúne informações sistematizadas resultantes do trabalho de Documentação para construção da Informação em Arte.

Inclui três extensos indicadores (e desdobramentos): identificação, localização e autenticação das obras de um artista ou coleção de objetos de qualquer natureza (plantas, aves, conchas, etc.) (RASSE, 2017, p.139).

Em nossa pesquisa iremos focar o tema dos Catálogos *Raisonnés* sobre obras de artistas plásticos.

Sob o ponto de vista histórico os primeiros Catálogos *Raisonnés* surgiram na Europa, com o Iluminismo, movimento filosófico que dominou o mundo das ideias a partir do século XVIII, quando a Razão passou a ser a principal fonte de autoridade e legitimidade. O Iluminismo defendia o progresso, a fraternidade, a separação entre o Estado e a Igreja, a tolerância religiosa e a liberdade individual. Aos poucos o movimento foi dando ênfase ao método científico, fortalecendo as ciências exatas, distanciando-as das formas de expressão artísticas onde, até então, estavam inseridas. Com o Racionalismo em ascensão, surge então, a ideia de se compilar todo o conhecimento humano através de publicações.

Estávamos neste momento entrando na Modernidade que trouxe consigo a ideia de reunião da totalidade do conhecimento e que gerou uma das primeiras publicações no gênero: o *Universal Dictionary of Arts and Sciences*, em 2 volumes, publicado em Londres, em 1728, de Ephraim Chambers autor da publicação.

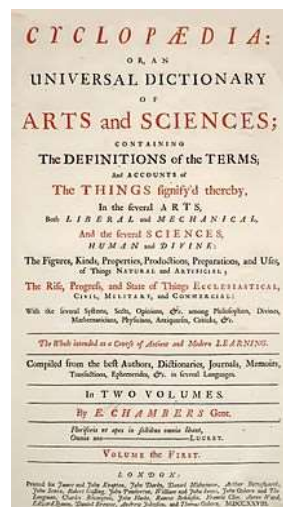


FIGURA 1: Folha de rosto do *Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728).

FONTE: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ephraim\\_Chambers](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ephraim_Chambers)

Outra publicação tornar-se-ia famosa: a *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada na França, entre os anos de 1751 e 1772. Editada por Jean d'Alembert e Denis Diderot, chamados de enciclopedistas, a publicação reunia 71.818 artigos e 3.129 ilustrações em 28 volumes. Contribuíram nesta publicação importantes pensadores, entre eles, Voltaire, Rousseau e Montesquieu (LAGARDE; MICHARD, 1967, p. 236 a 240).

Diderot explicou que o objetivo dessa obra seria “mudar a maneira como as pessoas pensam”, sua intenção era compilar todo o conhecimento do mundo e esperava que a publicação difundisse estas informações para as gerações atuais e futuras, combatendo as superstições tão comuns à época, fazendo assim triunfar a Razão (LAGARDE; MICHARD, 1967. p.10).

Os enciclopedistas pretendiam desta forma colocar ao alcance do grande público, através de um esforço de divulgação, variados segmentos do conhecimento humano.

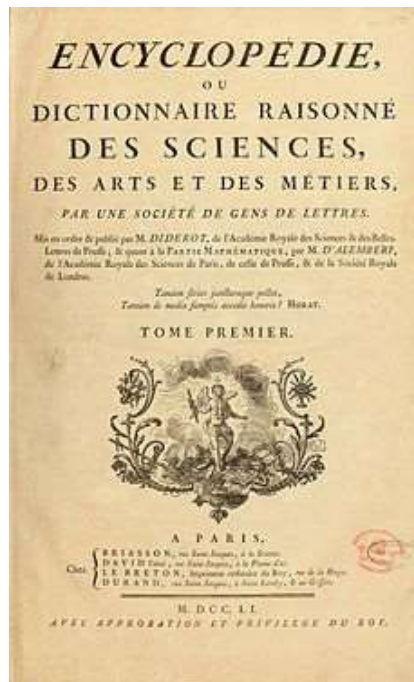


FIGURA 2: Folha de rosto *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) FONTE:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die#/media/File:Encyclopedie\\_de\\_D'Alembert\\_et\\_Diderot](https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die#/media/File:Encyclopedie_de_D'Alembert_et_Diderot)

Exatamente nesta mesma época, também se tornaram importantes os Gabinetes de Curiosidades, espaços que reuniam coleções das mais diferentes naturezas originadas do interesse de estudiosos e membros da elite social: coleções de antiguidades gregas e romanas, joias, animais taxidermizados, fósseis, minerais, quadros, etc, cuja acumulação e interpretação estão na base de novos conhecimentos sobre a História da Arte e os prodígios da criação artística; e sobre a História Natural e a exploração dos novos mundos até então desconhecidos (RASSE, 2017, p. 96).

Os mais célebres Gabinetes estavam instalados em palácios: no Belvedere, do Vaticano; no Palazzo Vecchio, dos Médici, em Florença; na Kunstkammer, do duque Alberto V, da Baviera; e no castelo de Ambras, em Innsbruck, no Tirol, do arquiduque Ferdinando, o primeiro a mandar construir na área de seu castelo um edifício especialmente para abrigar sua coleção (RASSE, 2017, p. 96).



FIGURA 3: Domenico Remps, *Escaparate*, século XVII, Museo delle Opificio dele Pietre Dure. FONTE: ECO, 2010



FIGURA 4: *Galeria de curiosidade de Ole Worm*, frontispício do *Museum Wormianum*, em *História Rerum Rariorum...*, 1665. FONTE: ECO, 2010

A acumulação de objetos levou inevitavelmente à questão da organização e classificação dessas coleções gerando, então, os primeiros métodos classificatórios. E é de

1565 a primeira instrução descritiva de um gabinete ideal, no qual Samuel Quiccheberg descreve como deve ser a organização das coleções e determinando uma distribuição de base temática em quatro seções: primeira seção, consagrada ao soberano, sua família e seus bens; segunda seção, dedicada às artes aplicadas, esculturas antigas e da época, bronzes, ourivesaria, medalhas, relojoaria, etc.; terceira seção, referente às peças dos reinos animal, vegetal e mineral; quarta seção, relacionada aos instrumentos musicais, astronomia e aparelhos de precisão, considerando ainda uma biblioteca e ateliês (RASSE, 2017, p. 98).

Com o passar do tempo esses Gabinetes tornaram-se também do interesse da burguesia ascendente que percebeu que essas coleções, com suas raridades, geravam prestígio e reconhecimento social. Deste modo, a classe social dos burgueses foi aproximando-se da aristocracia (RASSE, 2017, p. 99).

Os Gabinetes de Curiosidades foram ainda lugares de troca de peças e de visitação de sábios e estudiosos e, sobretudo, tendo sido essas coleções a origem dos primeiros museus de Belas Artes europeus, como: o *British Museum*, Londres, 1759; *Pinakothek*, Munique, 1779; *Galleria degli Uffizi*, Florença, 1780; *Belvédere*, Viena, 1792; *Louvre*, Paris, 1793; Museu do Prado, Madri, 1819; *National Gallery*, Londres, 1824 e a *Tate*, Londres, 1897 (RASSE, 2017, p. 111).



FIGURA 5: Giovanni Paolo Pannini, *Galleria com vistas de Roma moderna*, 1759, Museu do Louvre, Paris. FONTE:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Modern\\_Rome\\_by\\_Giovanni\\_Pannini\\_\(Louvre\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Modern_Rome_by_Giovanni_Pannini_(Louvre))

Podemos dizer com relação a acepção e suas circunstâncias históricas nas quais a instituição museu é mencionada:

Testemunhos de uma racionalidade moderna aplicada à arte, ao longo do século XVIII, aparecem, quase em simultâneo, os eventos seguintes: a construção de teorias que definem a arte enquanto fenômeno estético instituindo a noção de belas artes e/ou associam experiência estética e sentimento, gosto e subjetividade (Kant); o aparecimento da crítica de arte enquanto modalidade de escrita que promove o ajuizamento livre sobre as obras (Diderot); a invenção da história da arte como ciência capaz de fornecer um conceito de arte e a narrativa sistemática do processo artístico total, servindo de quadro de entendimento das obras singulares (Winckelmann); o surgimento da instituição museu, destinada à exposição pública e conservação de coleções de interesse científico e artístico (GUIMARÃES, 2013, p. 2036).

E sobre o assunto, então, citamos André Malraux:

O papel dos museus na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos. O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmo os retratos. [...] Que nos importa a identidade do *Homem de Capacete*, ou do *Homem de luva*? Chamam-se Rembrandt e Ticiano. O retrato deixa de ser o retrato de alguém. (MALRAUX, 2011, p.9-10).

E assim continua Malraux:

Até ao século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função das obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando dessa diferença



específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses (MALRAUX, 2011, p.9-10).

Nesta nova configuração de um tempo de uma burguesia ascendente, tributária da Revolução Industrial, assistiu-se também ao fortalecimento do mercado de arte até então bastante incipiente. Com isso, os historiadores da arte e os *marchands* (comerciantes de obras de arte) começaram a se debruçar sobre o estudo específico da obra completa de artistas, com o objetivo de reunir toda a sua produção autêntica com vistas a um olhar abrangente e organizado sobre sua obra e para separar o verdadeiro do falso.

Nas palavras do professor Jorge Coli (2016) “O rigor científico dava as mãos à lógica do mercado”. E estes estudos geraram o que ficou conhecido como Catálogo *Raisonné*. Seu criador foi o francês Edmé-François Gersaint (1694-1750), renomado *marchand* de obras de arte e de produtos de luxo, que revolucionou o mercado de arte ao produzir pela primeira vez catálogos relacionando as obras e a biografia dos artistas que iam a leilão em sua loja (THE BRITISH MUSEUM, 2019).



FIGURA 6: Jean-Antoine Watteau, *A loja de Gersaint*, (1720-21), pintura a óleo/tela, 163 x 308 cm, Coleção Palácio de Charlottenburg, Berlim. FONTE:

<https://www.theartstory.org/artist/watteau-jean-antoine/artworks/>



FIGURA 7: David Teniers, o jovem, *A galeria do Arquiduque Leopoldo Guilherme em Bruxelas*, Museu de História da Arte, Viena. FONTE:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David\\_Teniers\\_d.\\_J.,\\_Kunsthistorisches\\_Museum\\_Wien,\\_Gem%C3%A4ldegalerie](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_d._J.,_Kunsthistorisches_Museum_Wien,_Gem%C3%A4ldegalerie)

E foi ele que devido ao seu espírito sistemático produziu o primeiro Catálogo *Raisonné* que se conhece, intitulado *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, [ou seja, *Catálogo raisonné* de todas as peças que formam a obra de Rembrandt (THE BRITISH MUSEUM, 2019), reunindo as obras gráficas e excluindo as pinturas. O catálogo foi publicado postumamente, em 1751, (mesmo ano de publicação da *Encyclopédie*, de D'Alembert e Diderot) com revisões e acréscimos, sendo o primeiro de vinte que já foram produzidos sobre a obra de Rembrandt (THE BRITISH MUSEUM, 2019).



FIGURA 8: Primeira edição de Catálogo *Raisonné* de obras de Rembrandt (Paris, 1751)

FIGURA 9: Edição de Catálogo *Raisonné* de gravuras de Rembrandt (Viena, 1797)

FONTE: <https://archive.org>

E no ambiente das Artes observamos através de nossas leituras (KAHNWEILER, 1989; VOLLARD, 2000; BEHRMAN, 2002) que o mercado de arte teve sobretudo seu incremento a partir do período impressionista, quando alguns *marchands* europeus como Paul Durand-Ruel (1831-1922), Joseph Duveen (1869-1939), Ambroise Vollard (1866-1939) e Daniel-Henry Kahweiler (1884-1979), se profissionalizam rompendo inclusive barreiras geográficas, abrindo com suas estratégias de convencimento as portas dos colecionadores americanos.

Entre 1891 e 1922, ano de sua morte, Paul Durand-Ruel adquire uma quantidade incrível de quadros, perto de 12.000 quadros, cerca de 1.000 Monets, 1.500 Renoirs, mais de 400 Degas, assim como Sisleys e Boudins, cerca de 800 Pissarros, 200 Manets e 400 Mary Cassatts (<http://www.durand-ruel.fr> tradução nossa)<sup>1</sup>.

Boa parte dessas obras foram para colecionadores norte americanos.

Com o mercado de arte profícuo, houve igualmente o incremento na produção acadêmica e de exposições que buscavam cada vez atrair número maior de público, sobretudo, a partir de 1874 quando foi realizada uma exposição com cerca de trinta artistas impressionistas (Manet, Degas, Cézanne, Pissarro, entre outros) e cujas obras haviam sido

<sup>1</sup> Texto original “Entre 1891 et 1922, l'année de sa mort, Paul Durand-Ruel achète une quantité incroyable de tableaux, soit près de 12 000 œuvres dont plus de 1.000 Monet, 1.500 Renoir, 400 Degas, 400 Sisley, 800 Pissarro, 200 Manet, 400 Mary Cassatts” (FONTE: <http://www.durand-ruel.fr>).

recusadas na seleção para o tradicional Salão de Paris<sup>2</sup>. A partir desse ano, as exposições se repetiram com maior frequência, proporcionando um olhar abrangente sobre a produção destes artistas, o que trouxe novas reflexões e, conseqüentemente, fomentou as disciplinas na área acadêmica, assim como publicações e curadorias.

Neste mesmo caminho, a produção dos Catálogos *Raisonnés*, se intensificou, uma vez que serviu como instrumento garantidor do que é autêntico na produção dos artistas e aportando segurança do que estava sendo comercializado.

Devemos ressaltar a importância da família francesa de Durand-Ruel, que, por gerações, foi responsável por diversos CRs, e que segue até hoje produzindo-os. Os últimos foram aqueles dedicados aos artistas neorrealistas franceses César Baldaccini (1921-1998) e Arman Fernandez (1928-2005), conhecidos por César e Arman. (501 grandes artistas, 2009, p.483).

É ainda importante pontuarmos que, com o advento do século XXI e em consequência de toda a inovação tecnológica está havendo uma mudança cultural: estamos todos cada vez mais imersos no mundo digital, em particular através da *internet* o que afeta diretamente as noções de “espaço e tempo, que são dimensões materiais fundamentais da vida humana” (CASTELLS, apud PINHEIRO, 2008). Não precisamos necessariamente visitar um museu para conhecermos sua coleção, o museu hoje pode ‘chegar’ até nós a partir dos museus virtuais, *sites*, *webnars* e tantos outros instrumentos que já estão ao alcance de um público significativo.

E, a pandemia da COVID 19, que vivenciamos a partir de março de 2020, apenas reforçou que o digital veio para ficar e, a nosso ver, por duas razões:

(a) distanciamento social:

No campo da Museologia têm sido muitas as iniciativas e estratégias que os museus e centros culturais estão adotando para chegar ao público uma vez que a visitação, um dos pontos vitais de existência destas instituições, foi suspensa no mundo inteiro e sua volta já está sendo e será em um escopo muito diferente ao anterior à pandemia. O público visitante

---

<sup>2</sup> Salão anual que apresentava obras acadêmicas.

presencial dos museus será muito menor até que retornemos aos índices registrados nos últimos anos.

Inclusive observamos, nas últimas duas décadas, que é possível dizer ter havido um constante e extremado conjunto de realizações nas instituições museológicas para atingir recordes de público. As exposições *blockbusters*<sup>3</sup>, como ficaram conhecidas, foram acontecendo ao redor do mundo e, por exemplo, no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, a exposição “Egito Antigo: do cotidiano à eternidade” no Centro Cultural Banco do Brasil, recebeu mais de 1 milhão de pessoas, de outubro de 2019 a fevereiro de 2020; outra exibição do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, sobre Salvador Dali, em 2018, recebeu 978 mil visitantes. Em Paris, França, o Louvre, em 2018, foi o museu mais visitado do mundo. Em 2019, recebeu 10,2 milhões de visitantes, o que representa um aumento de 25% em relação a 2017 (8,1 milhões) e bateu o seu recorde anterior, que tinha sido alcançado em 2012, de 9,7 milhões de visitantes num ano (MUSEU DO LOUVRE, 2018).

Agora os museus foram obrigados a buscar novas formas de chegar ao público, o que vem sendo feito através de diferentes e novos recursos digitais, tais como: as exposições virtuais, as plataformas em 3D, os projetos como o *Art & Culture*, da Google, as *lives*, etc.

(b) questão ambiental

Passou a ocupar um lugar de protagonismo nestes últimos tempos.

Já em 2011, observamos a preocupação com relação à questão ambiental, na exposição de Leonardo da Vinci, na *National Portrait Gallery*, de Londres, onde havia caixas para devolução dos folhetos e dos textos explicativos, com avisos de que a questão ambiental era o mote para essa ação. Hoje, os museus, por exemplo no Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes, o MASP, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Bispo do Rosário, e no estrangeiro, estão avaliando de que maneira poderão contribuir para um mundo mais sustentável, passando a rever o que deve ser impresso daqui para frente, com vistas à redução das emissões de carbono. Cada um já tem algum tipo de visita virtual para seu público.

Um exemplo recente, Bienal de Berlim inaugurada em 3 de setembro deste ano, que não imprimiu nenhuma peça gráfica para divulgar o evento, alegando explicitamente seu

---

<sup>3</sup> Sucesso de bilheteria.

compromisso com a questão ambiental. Todas as informações estão acessíveis digitalmente, seja através de *newsletters* distribuídas por e-mail, seja pelas redes sociais e acesso as obras por QR-code<sup>4</sup>.

Outra ação nesse sentido é o programa “Arte em Diálogo na Quarentena” que o Museu Nacional de Belas Artes, MNBA, Ibram, desenvolveu durante a pandemia convidando vários artistas a apresentarem seus trabalhos e falarem de seu percurso artístico, o resultado pode ser visto no endereço eletrônico <[instagram.com/museunacionaldebelasartes](https://www.instagram.com/museunacionaldebelasartes)>.

O Museu de Imagens do Inconsciente, assim como tantos outros museus, organizou séries de *lives* com convidados para discutir assuntos pertinentes às questões de interesse da instituição, que estão gravadas no canal <[youtube.com/c/museudeimagensdoinconsciente](https://www.youtube.com/c/museudeimagensdoinconsciente)>.

As duas razões que apresentamos tratam de um ‘novo modo de estar no mundo’<sup>5</sup>, expressão recorrente desde o início da pandemia, e são meios de impactar a produção dos CRs: imprimi-los é algo que está sendo considerado cada vez mais insustentável ambientalmente. Sem dúvida, é uma tendência nas discussões que temos assistido por parte dos investidores. Um dos exemplos é o do CR de Arthur Bispo do Rosario, do qual somos os organizadores, e que será lançado apenas em versão digital, não só pelos recursos serem reduzidos, mas porque os patrocinadores -- *American Society*, Fundação Marcos Amaro e Galeria Almeida & Dale -- assim o desejaram por estar de acordo com os preceitos da sustentabilidade.

E as consequências para o CR é o impacto no modo de sua elaboração e apresentação ao público. Podemos apontar o aspecto positivo que ocorre nas edições eletrônicas para as consultas *online*:

- (a) as atualizações de dados que podem ser feitas de imediato.

---

<sup>4</sup> Essas informações foram fornecidas por Lisette Lagnado, uma das curadoras da Bienal.

<sup>5</sup> “Novo modo de estar no mundo” ou “novo normal” são expressões que surgiram durante a pandemia da COVID 19 que definem uma nova e diferente maneira de viver o cotidiano: com mais distanciamento social, o que representa uma significativa redução de público em eventos, tais como: exposições, concertos, teatros, cinemas, etc., mas também visando um mundo mais sustentável, com menos desperdício e menos geração de lixo. Esse raciocínio levou a uma brusca redução da produção das peças gráficas dos eventos: convites, folhetos, catálogos, programas de concertos e teatros, entre outros, passando a ser mais frequentemente a versão digital dessas peças.

A inclusão de novas obras, inserção, correção e atualização de itens catalográficos e/ou bibliográficos, questões ligadas a autenticidade de obras etc.;

(b) agilidade nas consultas para pesquisas – recuperação da informação – por permitir buscas em menor tempo mesmo com maior número de elementos agregados a cada item na composição dos dados temáticos (indexadores), quer os dados físicos (intrínsecos) e/ou dados documentais e contextuais (extrínsecos). Isto, independe de como esteja estruturado o Catálogo, em sua versão impressa, usualmente obedecendo a critérios de ordenação como por exemplo: cronologia, CR de Candido Portinari; técnica, CR de Iberê Camargo; tema CR de Chaim Soutine. Deste modo, o usuário (curador, museólogo, historiador, galerista entre outros.) é quem estabelece o critério que melhor responderá a sua demanda (cronologia, técnica, temática) e os respectivos itens que o compõem em desdobramento de subtemas (outros termos). O critério de busca para acessar as obras pode ser por qualquer um dos descritores que representam os temas e subtemas, e na ordem de consulta que o usuário escolher, isto é, a informação atende seu critério para a procura.

(c) na divulgação da informação disponibilizando *online* seus conteúdos.

Assim, o acesso tem amplitude de alcance, não importando de onde a consulta está sendo feita. Ao mesmo tempo, é menos oneroso para quem pesquisa, uma vez que as buscas *online* podem ser feitas, na maioria das vezes, gratuitamente, havendo apenas cobrança, em determinados casos<sup>6</sup>, pelo uso de imagem.

Podemos, portanto, fazer então uma analogia: assim como os Gabinetes de Curiosidades foram fundamentais na construção dos acervos/coleções, no século XVIII, hoje o mundo digital e a *internet* trouxeram um novo e irreversível patamar de acesso a informação rompendo barreiras antes presas ao suporte onde estavam contidos os conteúdos.

Atualmente, existem diversos grupos internacionais que contribuem para a discussão de problemas comuns aos CRs, como por exemplo, a *Catalogue Raisonné Scholars Association / CRSA* que reúne mais de quatrocentos associados.

Criada em 1993 a CRSA é uma afiliada da *College Art Association*, servindo aos estudiosos e interessados na produção de CRs. Funciona como um lugar de troca de informação entre seus membros, auxiliando no encaminhamento de soluções para problemas

---

<sup>6</sup> Tradicionalmente é gratuita a cessão de uso de imagens para a área acadêmica.

muitas vezes enfrentados por vários grupos de estudiosos. Realiza seminários anuais com diversas mesas redondas e workshops onde seus associados são convidados a apresentar seus trabalhos (COLLEGE ART ASSOCIATION, 2020).

Outra instituição é o *International Foundation for Art Research /IFAR*, fundada em 1969 é um centro de estudo e pesquisa dedicado à integridade no universo das artes visuais (autenticação, questões jurídicas, pesquisas e catálogos *raisonnés*, etc.) e mantém uma base de dados com mais de quatro mil CRs publicados e outros em andamento. Além de manter um *site* bem estruturado para o acesso, o IFAR é editor de diversas publicações (impresas e *online* – *IFAR Journal*, *IFAR Reports*, *Stolen Art Alert*, *Art Theft Archive Newsletter*) e apresenta também um repositório de obras roubadas (INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH, 2020).

Há ainda *The Institute for Artists' Estate* e o *Hauser & Wirth Institute*, ambos, centros de referência que reúnem descendentes/herdeiros de artistas, gestores e interessados em tratar dos assuntos atinentes aos seus acervos e coleções e à produção de CRs. Ambos realizando encontros anuais com grupos de associados (THE INSTITUTE FOR ARTISTS' ESTATE, 2019; HAUSER & WIRTH INSTITUTE, 2019).

As instituições mencionadas são espaços colaborativos para itens dos Catálogos *Raisonnés*, de forma que as publicações – impresas ou *online* – sirvam de salvaguarda, garantindo a autenticidade das obras; e que sejam fonte de informação sobre o conjunto de obras de um artista; por último, mas, não menos importante, confirmando o seu atributo como Memória das Artes e sua inserção no âmbito da História da Arte e da informação especializada.

Finalizando esta introdução, registramos ainda a importância fundamental que o Catálogo *Raisonné* ocupa como um documento que veio para ficar, como toda Obra de Referência, garantindo o conhecimento a respeito dos artistas sobre os quais se debruça: sua obra, sua vida, sua época, conseqüentemente, inserindo-o de forma mais completa e segura no universo da História da Arte e da Informação em Arte.

Dessa maneira o trabalho de um Catálogo *Raisonné* é, fundamentalmente, um instrumento adequado para o campo do conhecimento da Museologia, em especial no contexto da especialidade Informação em Arte, sem necessariamente ser feito por ou em um museu; entretanto museus dedicados a um determinado artista podem vir a produzi-los como foi o caso do CR da artista Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), publicado pela editora



suiça Skira, feito pela Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian, ambas de Portugal (FUNDAÇÃO ÁRPÁD SZENES-VIEIRA DA SILVA, 2020).

Na pesquisa para a dissertação vimos que a literatura sobre o assunto é praticamente inexistente no Brasil, e são escassos os Catálogos *Raisonnés* aqui produzidos.

Contamos apenas onze: Candido Portinari (1903-1962), ano de edição 2004; Iberê Camargo (1914-1994), ano de edição 2006; Tarsila do Amaral (1886-1973), ano de edição 2008; Vik Muniz (1961), ano de edição 2009; Alfredo Volpi (1896-1988), ano de edição 2015; Leonilson (1957-1993), ano de edição 2017 e Eliseu Visconti (1866-19440, ano de edição 2018, este último, o único *online*.

Mas, é preciso mencionar ainda os CRs de artistas estrangeiros que, ou produziram no Brasil, ou a partir de suas viagens ao Brasil e cujas produções foram reunidas também em CRs: Franz Post (1612-1680), ano de edição 2006; Albert Eckhout (c.1610-1665), ano de edição 2010; Arnaud Julien Pallière (1784-1862), ano de edição 2011; Johann Moritz Rugendas (1802-1858), ano de edição 2012.

A caminho estão o de Arthur Bispo do Rosário, cujo responsável é o próprio museu que guarda sua obra; o de Tunga, capitaneado pelo Instituto Tunga e o de Roberto Burle Marx, com duas iniciativas já em progresso, a do acervo do Sítio Roberto Burle Marx / Iphan e a do Instituto Burle Marx, recentemente criado, que guarda a coleção do escritório do paisagista e pintor.

Consideramos importante registrar a experiência do Projeto Portinari criado em 1979, no Rio de Janeiro. Pioneiro em levantamento da produção artística de um pintor, serviu de orientação para iniciativas similares desenvolvidas no campo das artes visuais brasileiras, como por exemplo, à Fundação Iberê Camargo e ao Projeto Leonilson quando da preparação dos respectivos CRs.

## **CAPÍTULO 1**

# **CONCEITOS APLICÁVEIS E EXEMPLIFICAÇÕES**

## 1. CONCEITOS APLICÁVEIS E EXEMPLIFICAÇÕES

Consideramos necessário alinhar alguns conceitos que orientaram este estudo que se desenvolve no âmbito da Informação em Arte, e ao longo do texto vamos tecendo comentários exemplificando relações em contextos diferenciados, especialmente as ocorrências que ilustram na prática os significados conceituais.

O primeiro aponta que, tradicionalmente, a escolha para a produção do Catálogo *Raisonné* de um artista vem de sua consagração no âmbito da História da Arte, portanto, apresenta relação com sua carreira.

Resulta da demanda ou da família do artista, ou dos estudiosos e do mercado de arte.

Entretanto no mundo digital de hoje, esta lógica vem mudando.

Como dissemos anteriormente, há artistas contemporâneos que administram sua obra e que já as reuniram em um CR.

Mas, continuemos nos conceitos que foram importantes em nossa investigação.

O segundo, especifica o Catálogo em questão propriamente dito e, conforme afirma Gerd Muehsam (1913-1979), bibliotecário do *Queens College* da Universidade de Nova York:

De todas as monografias e estudos sobre um determinado artista o Catálogo *Raisonné* ou o Catálogo da Obra (*Oeuvre*) são as mais importantes fontes de referência para estudar a obra daquele artista. O Catálogo *Raisonné* é uma lista sistemática, descritiva e crítica, ou um catálogo das obras conhecidas, documentadas, autênticas de um determinado artista ou das obras de uma determinada técnica por ele utilizada<sup>7</sup> (MUEHSAM, 1978, p. 12, tradução nossa).

---

<sup>7</sup> Texto original “Of all monographs and studies on a given artist a catalogue raisonné or an oeuvre catalog are the most important reference sources for studying a work by the artist. A catalogue raisonné

Vejamos duas considerações a fazer acerca do exposto na citação:

(a) O Catálogo *Raisonné* não é uma lista crítica.

O CR é sobretudo um documento objetivo e pragmático. Isto quer dizer que nele não há julgamento de valor, daquilo que é melhor ou pior, ou daquilo que é obra ou não. O CR não pode ter filtro estético. Por exemplo, um pequeno esboço, quando tirado da ordem de um determinado conjunto pode não representar nada, no entanto, inserido em uma sequência ganha sentido e lógica, podendo ser, às vezes, um pequeno rabisco que já anuncia algo que irá despontar mais adiante, portanto, fundamental para revelar o processo criativo do artista como um todo.

(b) O Catálogo *Raisonné* é um catálogo que não se restringe às obras ou a determinada técnica de um artista.

É um documento que oferece por meio dos dados reunidos um amplo conjunto organizado de informação especializada sobre a produção artística de um autor, sua linguagem e demais especificidades no tempo e no espaço. Especialmente, na atualidade, com os recursos digitais para a composição permitindo inserir e combinar na edição quantidade significativa de dados de imagem e texto, que são elementos básicos para atender a consultas.

É importante registrar que o fato de os CRs serem cada vez mais disponibilizados *online* não prejudica a estética com que são apresentados. Os projetos gráficos digitais têm a mesma qualidade do que é projetado para o impresso.

Produto da Documentação especializada na linguagem que leva à Informação em Arte, o CR reflete sob perspectiva conceitual e prática a entrega da obra completa autêntica de um artista ao universo da História da Arte.

Tarefa difícil, trabalho minucioso, complexo por envolver diferentes especialistas com suas avaliações técnicas, e que precisam atuar de forma articulada para atingir resultados eficientes.

Por isso, lembramos que há casos significativos sobre a importância do CR como

---

*is a systematic, descriptive, and critical listing or catalog of all known, or documented, authentic works by a particular artist – or of all his known works in one medium”.*

processo de Documentação e Informação no contexto artístico. Por exemplo, é possível que possam ser conhecidas, talvez, um universo de quinhentas obras de um determinado artista se tanto; e depois da identificação feita pelo processo de catalogação o resultado multiplicar por dez vezes o total inicial.<sup>8</sup>

Assim, a pesquisa pode iniciar com raríssimas fontes documentais e ao longo do tempo crescerem as etapas ligadas à coleta e ao processo de interpretação realizada pela Documentação.

O CR apresenta em sua definição uma diferença que é sua condição peculiar como um importante documento, fonte para pesquisa, isto é, permite ter a produção artística de um só autor com suas obras identificadas, interpretadas, autenticadas e, sobretudo, reunidas e em um só lugar, o que é raro.

Sob outro aspecto sua configuração alcança espaços que não fazem parte de acervos construídos em contexto do mercado de arte. São casos de excepcionalidade como a obra feita por internados em locais de confinamento social, a exemplo da produção de Arthur Bispo do Rosario que viveu internado em hospital psiquiátrico, no Rio de Janeiro, por décadas. E lá morreu.

Esses são exemplos de como é possível reconstruir e reunir o conjunto da obra de um artista, independentemente de sua especificidade.

Portinari, por exemplo, tem sua obra distribuída por diversos países; e Bispo do Rosario com produção espacialmente restrita, isto é, tudo ficou na Colônia Juliano Moreira (hospital psiquiátrico), a exceção de algumas pouquíssimas obras que ele ofereceu para pessoas muito próximas.

Outros aportes que explicam o CR e cabem aqui ser apresentados.

O CR faz parte do que entendemos por Sistemas de Arte, que é:

[...] reconhecível em sua dinâmica própria, tem sua história: subentende a laicização da cultura legitimada pelo enciclopedismo iluminista e, em consequência, a crescente autonomia da arte com relação à instituição

---

<sup>8</sup> Podemos exemplificar com nossa experiência profissional: isto ocorreu com o Projeto Portinari.

religiosa e política. Ao inventariar e a sistematizar todos saberes e práticas segundo o critério de razão laico a enciclopédia separa ciências e artes, cada uma delas entre si, e, em simultâneo, reconhece sua afinidade mais ampla enquanto expressões distintas da razão humana (GUIMARÃES, 2013, p. 2036).

O CR também está inserido no âmbito do conceito de Patrimônio, em particular no que é denominado Patrimônio Cultural, que são as criações do homem. São obras que ao serem avaliadas ganham valor simbólico, no sentido de bens culturais e seu atributo simbólico de acordo com o estudo de Pierre Bourdieu em a "Economia das trocas simbólicas", e tornam-se elementos da categoria de Patrimônio e, ainda, que após sua Musealização mudam de *status* passando então para a "tutela especializada dos museus para sua proteção e guarda: salvaguarda para Preservação" (LIMA, 2012, p.40).

#### O conceito de Patrimônio nas palavras de Rasse:

[...] recorre às origens do direito romano [...], ele designa os bens essencialmente materiais, mobiliários e imobiliários, transmitidos por sucessão aos seus filhos [...]. O princípio será retomado e aplicado às coleções dos museus a partir do século XIX com o crescimento da instituição museal [...]. Por que ele é o que cada época recebe, conserva, enriquece e transmite, o patrimônio constitui o elemento forte, estruturante da matriz memorial de uma coletividade que se alimenta não só de comemorações, mas também de lugares ou prédios simbólicos. Os museus por sua perenidade, sua visibilidade, seu lugar na cidade, sua massa física e simbólica, contribuem mais do qualquer outro elemento, para ancorar a memória coletiva, certificá-la e estabilizá-la, para alimentar a complexidade das formas de Inteligência coletiva que as sociedades têm de si próprias<sup>9</sup> (RASSE, 2017, p.100-103, tradução nossa).

---

<sup>9</sup> Texto original "[...] puise ses origines dans le droit romain [...], il désigne les biens essentiellement matériels, mobiliers et immobiliers, transmis par succession aux enfants [...]. Le principe sera repris et appliqué aux collections des musées à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle avec l'essor de l'institution muséale [...]. Parce qu'il est ce que chaque époque reçoit, conserve, enrichit et lègue, le patrimoine constitue l'élément fort, structurant de la matrice mémorielle d'une collectivité que se nourrit autant de commémorations que de lieux ou de bâtiments symboliques. Les musées, para leur permanence, leur visibilité, leur place dans la cité, leur masse physique et symbolique, contribuent plus que tout autre, à ancrer la mémoire collective, à la certifier et à la stabiliser, à nourrir la complexité des formes d'intelligence collective que les sociétés ont d'elles-mêmes ».

Já a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO, 2015, p.1) define Patrimônio como:

Patrimônio é o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio cultural e natural é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade.

Outro conceito que cabe incluir aqui é o de Documentação que segundo Pereira Filho, historiador do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, IPHAN:

[...] remete à noção de conjunto de documentos, bem como se refere às ações de coleta, processamento técnico e disseminação de informações. Em linhas gerais, o termo documentação pode ser compreendido como prática *com e/ou sobre* algum documento ou conjunto documental. Importa destacar a característica de evidenciar vários tipos de registros, garantindo a permanência da informação ao longo dos diferentes contextos históricos. Muito além de agregar as múltiplas expressões do conhecimento humano, a documentação assume a função de representar ideias e objetos que nos informam sobre algo (PEREIRA FILHO, 2015, grifo do autor).

Ainda citando Pereira Filho:

Articulada à atividade de pesquisa, a documentação se mostra um bem cultural imprescindível para as ações preservacionistas do patrimônio. Ambas se nutrem reciprocamente, na medida em que podem trazer à tona registros do passado e do presente, suscitando questionamentos, reflexões, olhares, percepções e problematizações sobre os nossos diversificados acervos. Ações estas que são fundamentais para a constante produção do conhecimento interdisciplinar a partir das múltiplas (re)apropriações desse bem bastante emblemático das nossas memória e história: a documentação (PEREIRA FILHO, 2015).

Este tema é também explicado pela museóloga, professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Diana Farjalla Correia Lima:

A última década do século passado foi marcada, em especial, pelo rápido desenvolvimento das tecnologias em sistemas de informação sob várias formas e modalidades de apresentação, facultando comunicação veiculada por rede eletrônica e com poder de ser exercida em escala planetária. Nos

bancos de dados museológicos a repercussão foi percebida, sobretudo, pela necessidade cada vez mais intensa de agregar à oferta informacional as questões plurais que os debates artísticos sob novas formas de apresentação suscitavam (LIMA, 2013, p.152).

Hoje, em virtude das novas tecnologias aplicadas aos campos da Museologia, Biblioteconomia, Arquivologia e Ciência da Informação, os CRs *online* passaram a ser uma realidade. Essas versões digitais são cada vez mais procuradas por permitirem aos profissionais da área (museólogos, curadores e estudiosos e demais interessados) acesso a dados que estão sempre sendo atualizados, e oferecendo, também, agilidade nas pesquisas.

No Brasil temos como exemplo de Catálogo *Raisonné online*, o de Eliseu Visconti, disponível desde 2017, no site oficial do artista (ELISEU VISCONTI, 2019), que apresenta cerca de mil e duzentas obras. A razão deste CR estar disponível apenas eletronicamente foi a falta de recursos financeiros para sua publicação em papel.

O CR ainda é um produto artístico que se insere na Informação em Arte disciplina que, segundo Lima (1996, p.6), cujo tema foi objeto de sua pesquisa no mestrado e doutorado; tem sua estrutura teórica e prática formalizada no conjunto das "formas interpretativas (leituras) que discutem a Arte, ou seja, o Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte. Nos quais são reconhecidos os múltiplos modos de apresentação dos Documentos da Arte e sobre Arte".

Explicita, que a referida Disciplina abrange:

[...] o discurso da arte (criação/produção artística/interpretação do artista) elaborado pelo artista e presente na obra; e o discurso sobre arte (apreciação/as interpretações de terceiros) produzido pelos historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas dos demais campos do conhecimento e, também, pelo próprio artista (LIMA, 1996, p.6, grifo do autor).

E, assim, do mesmo modo, por serem os discursos equiparados pela autora a documentos no sistema de arte, envolve:

[...] o conhecimento tanto dos dados contidos no documento obra de arte, quanto os que estão presentes no documento de referência sobre a obra/artista/área artística, sendo possível aplicar-se para a obra de arte o caráter de Documento de Arte e, para os documentos utilizados como fontes



de consulta para averiguações acerca do fenômeno social/artístico, a categoria de Documento sobre Arte (LIMA, 1996, p. 61, grifo do autor).

A professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro, cientista da informação, contribui para a definição de Informação em Arte, afirmando ser esta:

[...] o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir da análise e interpretação. Nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação, objeto de estudo e trabalho pertinente a museólogos, em museus de Arte. (...) Informação em Arte também diz respeito a estudos dos documentos sobre Arte, isto é os bibliográficos, primários e secundários, desde o livro, artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais” (PINHEIRO, 2008, p.10).

Portanto, como já comentamos é um espaço de Disciplina que conjuga as bases conceituais e práticas da Museologia, Ciência da Informação e História da Arte.

Nesse contexto, os CRs são relevantes instrumentos para o estudo e a salvaguarda da obra de um artista. Sua estrutura leva em conta os indicadores de instituições que produzem modelos e são referências internacionais para inventários museológicos, a exemplo de duas fontes que se destacam:

(a) O Comitê para Documentação do Conselho Internacional de Museus, ICOM: *International Committee for Documentation, CIDOC*, com seu *International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories*. O documento *online* já apresenta versão em português: Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação (CIDOC, 2014).

(b) A outra fonte para consulta é produção da Fundação J. Paul Getty, *J. Paul Getty Trust (Getty Museums)* e foi elaborada com finalidade de norma para inventários de arte tendo a documentação o papel de salvaguarda para identificação e para comparação em caso de obras roubadas, considerando o contexto do combate ao tráfico ilícito de bens culturais. É o projeto e modelo *Object ID*, com livro impresso em 1997 e *online: Introduction to Object ID: Guidelines for Making Records that Describe Art, Antiques, and Antiquities* (GETTY, 2000).

Os Catálogos da tipologia que estamos tratando são documentos que permitem sua inserção no âmbito da Informação em Arte e de seus repositórios, além de serem um registro que reflete o Patrimônio Cultural em ambiente artístico de um país.

## **CAPÍTULO 2**

### **OBJETIVOS**

## 2. OBJETIVOS

Nossa pesquisa selecionou oito CRs entre os quais fizemos uma leitura interpretativa ao longo do estudo.

A escolha foi baseada nos CRs que se apresentaram como fontes de consulta com possibilidades de investigação amplas para a análise.

Assim estabelecemos como nosso Objetivo Geral:

Identificar e analisar em 8 Catálogos *Raisonnés* – impressos ou eletrônicos – de quatro artistas visuais brasileiros e quatro estrangeiros itens de registro para identificação da produção na forma dos discursos da arte/documento da arte, ou obra; e discurso sobre arte/documento sobre arte, ou contexto; visando determinar os indicadores representativos das características intrínsecas e extrínsecas que orientam balizar a autenticidade das peças.

Os objetivos específicos são os seguintes:

(a) identificar nos oito Catálogos *Raisonnés* de artistas visuais no Brasil e no exterior os itens de registro de imagem e texto que ilustram as particularidades morfológicas, linguagens artísticas, cena histórica;

(b) identificar e selecionar Discursos/Documentos da Arte e sobre Arte dos artistas objeto da pesquisa em repositórios (bases de dados) especializados e dedicados ao tema: museus, bibliotecas, arquivos, instituições culturais;

(c) aplicar para referencial de consulta e para análise dos itens de registro descritivos das particularidades das obras as indicações técnico-conceituais para Documentação do *Guidelines* (CIDOC, ICOM) e *OBJECT ID* (J. Paul Getty Trust);

(d) analisar e comparar o material coletado nos CRs: indicadores de dados intrínsecos, físicos; e dados extrínsecos, contextuais;

(e) apontar os itens que representam os dados de características intrínsecas e extrínsecas para o perfil da informação de autenticidade das peças.

## **CAPÍTULO 3**

### **METODOLOGIA**

### 3. METODOLOGIA

A pesquisa foi realizada segundo a perspectiva metodológica de um Estudo de Caso.

Tem como objeto de investigação um documento que é um modelo para caracterizar a produção artística de Artes Visuais, o Catálogo *Raisonné*, que reproduz a imagem das obras e apresenta explicações textuais relacionadas ao contexto da produção e da vida do autor pesquisado.

O CR é considerado uma fonte de consulta para dados especializados, sobretudo, para a questão de autenticação para obras de arte, um dos itens cujo rigor dos dados é um dos pontos preponderantes na informação a ser difundida.

Foi realizado um levantamento bibliográfico de imagens e textos principalmente em fontes primárias, como as edições de Catálogos impressos e *online* da produção dos artistas e, também, outros documentos tratando das obras produzidas e das vidas dos artistas.

Os Catálogos que levantamos e analisamos são os de 8 artistas, sendo quatro estrangeiros e quatro brasileiros:

- 1) Vincent van Gogh (1928 e1980);
- 2) Jackson Pollock (1978 e adendo1995);
- 3) Chaim Soutine (1993);
- 4) Piranesi (2000-2011);
- 5) Candido Portinari (2004);
- 6) Iberê Camargo (2006);
- 7) Tarsila do Amaral (2008);
- 8) José Leonilson (2017).

Os repositórios de obras de arte *online* específicos dos artistas dos Catálogos, ou de coleções museológicas de instituições de arte especializadas nas suas linguagens também foram consultados para elucidação de dados como: Museu Nacional de Belas Artes, MNBA/Ibram, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; Museu de Arte de São Paulo, MASP, São Paulo e Museus Castro Maya e Chácara do Céu /Ibram, Rio de Janeiro.

Os modelos de inventários que são especialidade conceitual e técnica do processo da Documentação Museológica, portanto, para a elaboração da Informação em Arte que é usada para museus, e que permitiram identificar indicadores para a análise dos CRs, do mesmo modo, foram consultados.

Temos assim: o *International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories*, do CIDOC ICOM e o *Introduction to Object ID: Guidelines for Making Records that Describe Art, Antiques, and Antiquities*, Fundação J. Paul Getty, J. Paul Getty Trust (Getty Museums), documentos de modelos conceituais e práticos que serviram para esclarecermos pontos sobre os dados que não podem deixar de constar em um processo de identificação técnica de uma obra de arte.

Os elementos identificados e analisados foram os itens de registro relativos aos dados intrínsecos e extrínsecos das obras, portanto, representando itens físicos e contextuais das obras que representam, conforme já citado por Lima, os Discursos/Documentos da Arte e sobre Arte de artistas brasileiros e estrangeiros, conforme Quadro que elaboramos e que está apresentado no tópico 6.

## **CAPÍTULO 4**

### **EXEMPLOS DE PECULIARIDADES E RELAÇÕES QUE O CR PODE APRESENTAR**



#### 4. EXEMPLOS DE PECULIARIDADES E RELAÇÕES QUE O CR PODE APRESENTAR

Nesse tópico serão apresentados três itens que abordam algumas das peculiaridades e relações que podem ser encontradas para termos a Obra de Referência de artistas, o Catálogo *Raisonné* em modelo adaptado com as necessárias informações especializadas.

- 1) A razão de ser de um Catálogo *Raisonné*;
- 2) Os interessados em Catálogos *Raisonnés*;
- 3) O que pode ser considerado como conteúdo primordial do Catálogo *Raisonné*.

##### 1) A razão de ser de um Catálogo *Raisonné*

Um Catálogo *Raisonné*, via de regra, até o final dos anos 1990 era produzido após um tempo decorrido da morte do artista, em função de sua importância no campo da História da Arte.

No entanto, com a revolução digital iniciada na segunda metade do século XX começaram a surgir CRs de artistas vivos, demonstrando que há um olhar para a salvaguarda e proteção da produção artística, até pelos próprios artistas administrando a divulgação de sua obra através de *sites*, mas, também da produção de CRs, como é o caso de Vik Muniz.

Assim, o que era um dos grandes *statements*<sup>10</sup>, isto é, um dos princípios que caracterizava a elaboração do CR, ou seja, ser produzido a partir da morte do artista, hoje, já não é uma determinação necessariamente a ser seguida.

Outra ação que na atualidade já é feita pelos artistas contemporâneos é a comercialização de seus trabalhos com atestado de autenticidade, de forma a garantir a origem do que está sendo negociado. Podemos citar por exemplo: Nelson Leirner.

Portanto, o CR, de acordo com as fontes consultadas para a presente dissertação, surgiu para resolver questões de diferentes naturezas, que podem ser assim apresentadas:

---

<sup>10</sup> Tradução de afirmações.

(a) a dispersão da obra de um artista que, com o passar dos anos, se espalhou por coleções públicas e privadas; nacionais ou internacionais.

A dispersão é resultante de vendas, presentes, doações, heranças, comodatos, entre outros motivos e que são identificados durante o processo de produção do CR através do estudo da ação da Documentação sobre o artista. Por exemplo, obras desaparecidas das quais existem apenas registros documentais, em fotos, artigos de periódicos, livros, filmes, etc.; às vezes registros de obras destruídas por incêndios, roubadas ou desaparecidas durante guerras; ainda as recortadas pelo próprio artista ou por ele alteradas e o que são, hoje, apenas “pentimentos”<sup>11</sup>;

E a história do braço da escultura “Laocoonte e Seus Filhos” é uma bela metáfora do que é o trabalho de um Catálogo *Raisonné*. O relato a seguir é uma edição do vídeo gravado pelo museólogo Eurípedes Junior, curador da seção de esculturas do MNBA (CRUZ JR, 2020). Todo visitante que chega ao Museu Nacional de Belas Artes - MNBA, Ibram irá apreciar as dezenas de cópias em gesso feitas a partir de esculturas clássicas do período greco-romano. São cópias adquiridas no século XIX pela então Escola Imperial de Belas Artes com o objetivo de servir de modelo para o estudo do corpo humano, e para a disseminação de um ideal de beleza. Dentre estas cópias destaca-se “Laocoonte e Seus Filhos”, esculpida provavelmente poucas décadas antes de Cristo. A estátua mostra Laocoonte e seus dois filhos, sendo estrangulados por duas serpentes marinhas. Ela representa um episódio da Guerra de Troia relatada na *Eneida* de Virgílio. Laocoonte, um sacerdote de Apolo, teria irritado o deus, que, por vingança enviou as serpentes para matar seus filhos. Laocoonte morre, na tentativa de salvá-los.

O historiador Plínio relata que a escultura se encontrava no palácio do Imperador Tito, mas, após esta menção de Plínio, a estátua desaparece pelos 1400 anos seguintes. Em 1506, um agricultor romano encontrou a estátua durante trabalhos em sua vinha e logo comunicou o fato a Giuliano de Sangallo, arquiteto do papa Júlio II. Sangallo correu ao local da descoberta de imediato trazendo consigo o escultor Michelangelo. A redescoberta da escultura causou sensação. A grande visitação que a obra passou a receber de curiosos, admiradores e artistas foi um dos motivos que levaram à constituição dos Museus do

---

<sup>11</sup> Lilian Hellman (1906-1984) na epígrafe de suas memórias “*Pentimento*, um álbum de retratos” de 1973, p. 2, comenta “À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama *pentimento*, porque o pintor se arrependeu, mudou de ideia” (grifo do autor).

Vaticano. Apesar de ser considerada já então uma obra impressionante, era uma estátua incompleta pois faltava o braço direito da figura do próprio Laocoonte. A comunidade artística romana ficou polarizada entre duas opiniões: Michelangelo sugeriu que o braço estivesse dobrado sobre o ombro do personagem, enquanto a maioria defendia que, pelo contrário, o braço estaria distendido numa posição mais heroica, completando a linha de ação diagonal que se estende pela obra. Júlio II organizou então uma competição informal onde os escultores pudessem propor a sua solução para o problema. Rafael Sanzio, como júri do concurso, acabou por escolher uma proposta que representava o braço esticado, e a estátua foi completada desta forma. A cópia que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes apresenta esta versão. Entretanto, em 1957, o verdadeiro braço foi descoberto num antiquário italiano e, como Michelangelo previra, estava de fato dobrado sobre o ombro (CRUZ JR, 2020).

A construção de um Catálogo *Raisonné* obedece a essa lógica. As partes vão sendo encontradas, decide-se uma ordem para organizar as obras ou a posição do braço de uma escultura. Podem ser as corretas, ou não, mas, as decisões são tomadas de forma a dar a melhor leitura ao conjunto. Tudo em prol da reconstrução ou reconstituição de uma obra.

(b) a salvaguarda das obras no sentido amplo da palavra<sup>12</sup>, isto é, no que diz respeito à sua autenticidade, resultado de longa pesquisa que vai desde a avaliação do perito, passando por análises físico-químicas, até os estudos técnicos e históricos sobre as obras em questão, tornando possível obter-se um elenco de obras autênticas, fazendo do CR, conseqüentemente, uma fonte fidedigna do conjunto estudado, mas também, de fonte de proteção do patrimônio.

Nesse sentido o CR é uma Obra de Referência que auxilia nas questões ligadas diretamente ao roubo, lavagem de dinheiro, falsificações e à luta contra o tráfico ilícito de obras de arte;

(c) o CR se constitui em fonte de consulta relevante e abrangente para pesquisa de museus, instituições de patrimônio, instituições culturais (exemplos: bibliotecas, arquivos), e auxílio para museólogos, historiadores da arte, curadores, gestores de acervos, pesquisadores,

---

<sup>12</sup> No sentido restrito da palavra, seria salvaguarda física, relativo diretamente ao estado de conservação e segurança da obra.

críticos, galeristas, *marchands*, casas de leilões em suas diferentes atividades técnico-conceituais.

A documentação apresentada no CR é, portanto, um instrumento de validação dos dados de uma obra.

## 2) Os interessados em Catálogos *Raisonnés*

Os Catálogos *Raisonnés* surgiram da demanda de vários tipos de interessados:

(a) a família do artista como os herdeiros de Portinari, Leonilson, Tarsila, Pollock, entre outros, que pretendem com o CR chegar o mais próximo possível do que é a Obra Completa daquele autor, ao mesmo tempo que querem garantir sua autenticidade.

(b) os estudiosos (pesquisadores, críticos, curadores, professores, estudantes, etc.) que mergulham no universo de um determinado artista podendo chegar bem próximo da totalidade da sua produção e de onde tentam extrair a sua lógica de criação. Mas, esses estudiosos precisam antes lidar com questões de autenticidade das obras, assim como estudar sua documentação que inclui: participação em exposições, reprodução ou menção em livros, periódicos, catálogos, dissertações, etc.

Interessante mencionar que, às vezes, por dificuldades financeiras que os estudiosos enfrentam para a produção de um CR impresso, eles se juntam a editoras que fornecem os meios para o *design*, produção gráfica e impressão do CR, viabilizando assim sua produção, como o CR de Monet, editado pela *Wildenstein*; o de Iberê Camargo, pela Cosac Naify.

Mas, essa lógica também está mudando em razão das possibilidades que uma edição digital fornece e, principalmente, porque uma das partes mais dispendiosas em um projeto de CR é a sua impressão.

O CR de Pablo Picasso (1881-1973), de autoria de Christian Zervos, por exemplo, publicado pelo *Cahiers des Arts*, teve seu primeiro volume da primeira edição em 1932, e o último em 1978. A edição era só em francês e com imagens em preto e branco, Picasso comentava que era melhor um bom registro em preto e branco do que um colorido ruim. A segunda edição, de 2014, que foi autorizada pelos herdeiros, é praticamente um *fac-símile* da

primeira e, desta vez, além da versão em francês (trezentas cópias), houve uma versão em inglês (mil e duzentas cópias).

São trinta e três volumes. Apresenta dezesseis mil verbetes, pesa cento e trinta quilos e custa hoje US\$ 19.000. Em leilões, há coleções da primeira edição que chegaram a ser arrematadas por U\$200.000. E vale lembrar que na segunda edição foram incluídas apenas trinta novas obras e somente alguns registros fotográficos substituídos por outros de melhor qualidade (ABEBOOKS.COM, 2019). Este é exemplo único e extremo, mas, de um modo geral, estamos nos referindo a CRs que possuem de dois a dez volumes.



FIGURA 10: As duas edições do Catálogo *Raisonné* de Pablo Picasso, de autoria de Christian Zervos (FONTE: <https://www.artnews.com/art-news/market/zervos-picasso-catalogue> )

Sobre a impressão de CRs há uma história que, podemos dizer, inovou no mundo editorial.

É acontecimento relacionado a editora alemã *Taschen*, criada em 1980, cujo sucesso veio da estratégia de vender livros de arte de boa qualidade a preços acessíveis, demonstrando assim ao mercado de livros de arte que para aumentar o acesso para o público, teria que baratear o custo final do livro, algo que ia contra o que o mercado acreditava na

época.

Qual foi então sua estratégia? a *Taschen* desenvolveu algumas *templates*-padrão<sup>13</sup> nas quais primeiramente eram posicionadas as imagens do livro, fazendo-se então uma primeira impressão apenas com as ilustrações; depois imprimia-se o texto tantas vezes quanto fossem os idiomas escolhidos. Por tal procedimento foram produzidas grandes tiragens, barateando significativamente o custo final das edições.

Seguindo esse mesmo raciocínio, a *Taschen* identificou que o segmento dos CRs era ainda bastante promissor devido ao aumento da demanda no mercado de arte. Então, a editora decidiu desenvolver algumas outras *templates*-padrão especialmente para CRs, o que veio baratear muito o custo da produção e conseqüentemente seu preço de venda. Por isso, os CRs de Piranesi, Soutine e Monet, editados pela *Taschen*, custam entre €50 e €800 (TASCHEN, 2019).

(c) o mercado de arte, precisa dos CRs para verificação de autenticidade e procedência das obras que estão circulando no mercado. Um exemplo que podemos dar é o de duas famílias francesas, *Wildenstein* e *Durand-Ruel*, que eram editores e, do mesmo modo, atuavam como galeristas. Ambas foram prolíferas nas duas áreas: há gerações que estão no mercado de arte e na editoria de CRs.

(d) como já mencionamos, em consequência da era digital, os artistas contemporâneos vêm, eles próprios, administrando a divulgação e salvaguarda de suas próprias obras através de *sites*, emissão de Atestados de Autenticidade e, também da produção de CR, como o já citado artista Vik Muniz.

### **3) O que pode ser considerado o conteúdo primordial do Catálogo *Raisonné***

Como tivemos ocasião de explicar, o Catálogo *Raisonné* tem como objetivo reunir, organizadamente, em um só documento o conjunto das obras de um determinado artista que se encontram geograficamente dispersas, sendo sua documentação muito importante para a legitimação e sua adequada história, contextualizando-a.

---

<sup>13</sup> Modelo de documento ou guia que apresenta visualmente um formato-padrão a ser seguido por uma publicação e as instruções para o preenchimento de seus conteúdos, definindo tamanho de página, mancha, tipo e tamanho de fonte, margens, colunas, cabeços, etc.

No entanto, para que isso aconteça, as obras precisam ser identificadas na massa documental, e isso se dá das mais diversas maneiras: citações e/ou reproduções em livros, recortes de periódicos, cartas, fotografias, filmes, catálogos de exposições, recibos de compra e venda, etc.

Estamos nos referindo a um trabalho multidisciplinar que é fruto da interação entre diferentes áreas de conhecimento, tais como: Museologia, História da Arte, Ciência da Informação, Biblioteconomia, Arquivologia, História, entre outras disciplinas (LIMA, 2000).

Portanto, estamos no âmbito da Informação em Arte que, como explica Lima, é um espaço especial no qual vários profissionais atuam com seus conhecimentos e linguagens em uma forma de novos entendimentos colaborativos e compartilhados:

Tratando-se dos traços que configuram o desenho da organização de um espaço do conhecimento em consonância com o modelo do processo interativo de trocas recíprocas entre dois ou mais campos / disciplinas, desenvolvido nas questões e labutas exercidas pelas equipes mistas (o mesmo que comunidades híbridas) irmanadas sob a mesma inspiração e objetivo, permite-se identificar, com respeito à Informação em Arte, condições e fatos que emolduram para representar o exemplo conceitual do fenômeno do *conhecimento fronteiriço* quando, então, ocorre “uma espécie de fecundação”<sup>14</sup>, a *fertilização cruzada* originando nova disciplina científica, de acordo com o comportamento que apresentam as disciplinas representativas da construção denominada *interdisciplinariedade estrutural* (LIMA, 2013, p. 153, grifo do autor).

E na construção dos Catálogos *Raisonnés* o destaque é para o processo de Documentação no modelo da catalogação que se desenvolve na Documentação Museológica, na qual o museólogo terá a tarefa de levantar, localizar, inventariar e catalogar as obras, mas, também estamos no contexto dos Sistemas de Documentação e Recuperação de Informação, SIR, (FERREZ, 1994, p.65) através do trabalho conjunto de museólogos, documentalistas e demais especialistas que se debruçam sobre a massa documental relativa a um determinado artista.

Há ainda um ponto que merece atenção. Diz respeito a autenticação das obras, um dos itens importantes da produção de um CR. Essa validação é geralmente cancelada por

---

<sup>14</sup> JAPIASSU, H. 1976. Op. Cit. P. 81

um grupo de especialistas, frequentemente reunidos em um Comitê formado por historiadores, peritos, conservadores e pelos próprios museólogos que participaram da catalogação das obras, cuja intimidade com o conjunto da produção auxilia na análise dos casos que estão sendo estudados.

O Comitê identifica normalmente três conjuntos de casos: as obras autênticas, as obras falsas e os casos para estudo. Os dois primeiros não precisam ser explicados, mas, o terceiro diz respeito a obras que o Comitê não chegou a um consenso, não encontrando suficientes indícios para as incluir em alguma das duas outras categorias, porém, podendo a qualquer momento saírem desse limbo se surgir alguma documentação comprobatória de sua autenticidade, por exemplo.

Não há uma regra em um CR para publicar ou não o que não é autêntico. Temos o ocorrido com o CR de Jackson Pollock, publicado em 1978, pela Universidade de Yale, EUA, com a participação direta da viúva e do principal *marchand* de obras do artista, que registrou mil e noventa obras autênticas, incluindo em seu quarto e último volume, os casos para estudo, e uma seleção das obras falsas. Segundo os organizadores, para ajudar o mercado de arte a identificar casos semelhantes. Mas, essa decisão não é comum. A maioria dos CRs não publica as obras falsas.

Há outro caso, o do CR de van Gogh de autoria de de la Faille, primeira edição de 1928 (Les Éditions G. van Oest, Paris & Bruxelles) que apresentava mil, setecentas e trinta e duas obras, em quatro volumes, em idioma francês, organizadas por técnica - pinturas e desenhos (*The Complete van Gogh*, 1980, p.5).

Em 1930, foi publicado pela Éditions G. van Oest, Paris & Bruxelles, o livro *Les faux Van Gogh / Os falsos van Gogh*, relacionando trinta pinturas que haviam sido autenticadas por de la Faille e incluídas na primeira edição do CR, mas que foram consideradas falsas após um escândalo de fraude com o *marchand* Otto Wacker (FELICHENFELDT, 1989).

Conforme afirma a documentalista Helena Ferrez (1994, p.66), em consonância com Peter van Mensch (1987), podemos dizer que as obras de arte são portadoras de informações intrínsecas e extrínsecas. “As informações intrínsecas são as deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas propriedades físicas”: (1) título, data, dimensões, técnica/suporte, assinatura e inscrições. “As informações extrínsecas (...), são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só muito recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos encarregados de administrar coleções museológicas”, de teor “documental e contextual”,



incluem: (2) procedência (proprietário atual e anteriores); (3) descrição, análises, comentários e documentação; (4) referências bibliográficas (livros e periódicos, etc.); (5) listagem de exposições e outros tipos de registros da obra.

Aos termos de que compõem o conjunto de informações extrínsecas e intrínsecas que são produzidas sobre cada obra dá-se o nome de verbete e, da mesma maneira como um dicionário, o CR se apresenta sob a forma de verbetes.

1253 (000-6700)

**Boba**  
[bɔbɔ]

1940  
Pintura a óleo sobre tela  
Faiting – oil/canvas  
Rio de Janeiro, RJ  
180 x 80 cm (aproximadamente)

*Assinada e datada no canto inferior esquerdo: "PORTINARI 1940"  
Signed and dated at bottom left corner: "PORTINARI 1940"*

**COLEÇÃO / COLLECTION**  
Nogueira's Museum and Arts, Niterói, Espírito

**OBSEVAÇÃO / REMARK**  
Tela não visível  
Work not visible

**EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS**

- 1951. Portinari at Brazil: Museum of Modern Art, New York, vols. 377-378 (2)
- 1951. Exposição de Pintura Brasileira-Portinari. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, vols. 33-40
- 1960. Exhibition of Modern Brazilian Painting: cat., Itaú Acadêmia de Art, London, 307-323 (1)
- Centre Museum, Newark, 307-323 (2)
- National Gallery of Art, Washington, DC, 307-323 (3)
- Avignon Art Gallery, Avignon, 307-323 (4)
- Stowe Museum and Art Gallery, Bristol, 307-323 (5)
- Museum of Art, Manchester, 307-323 (6)
- International Art Gallery, Whitehouse, 307-323 (8)

**REFERÊNCIAS / REFERENCES**  
*Artigos de Periódicos / Articles from Periodicals*

- 1980. H.C. Gassen, *Brasilian Journal*, Avon, 30-39 (520)
- 1980. H.C. Gassen, *Shanghai Review*, Manassah, 30-39 (222)
- 1980. H.C. Gassen, *Washington*, Westbury, 30-39 (225)



100-000-4100

1254 (000-6700)

**Moça**  
Young Woman

1940  
Pintura a óleo sobre tela  
Painting – oil/canvas  
Rio de Janeiro, RJ  
40,5 x 30,2 cm

*Assinada e datada no canto inferior esquerdo: "PORTINARI 1940"  
Signed and dated at bottom left corner: "PORTINARI 1940"*

**COLEÇÃO / COLLECTION**  
Coleção Institucional / Collection Institutional

**OBSEVAÇÕES / REMARKS**  
Tela não visível  
Work not visible

**EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS**

- 1944. Galeria de Arte, Rio de Janeiro, vol. 39 (125)
- 1944. Galeria de Arte, Rio de Janeiro, vol. 39 (126)
- 1945. Galeria, Galeria, Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, 30-39 (322)
- 1962. La Nueva Escuela Brasileña, 30-39 (302)
- 1962. La Nueva Escuela Brasileña, 30-39 (303)

**Documentos de Eventos / Event Documents**

- 1960. Portinari at Brazil: New York, vol. 377 (1)
- 1960. Exhibition of Modern Brazilian Painting, London, vol. 307-323 (4)

**Fotografias Históricas / Historical Photographs**

- 1960. Exposição Portinari no MAM, New York, 307-323 (1)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (2)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (3)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (4)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (5)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (6)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (7)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (8)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (9)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (10)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (11)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (12)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (13)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (14)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (15)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (16)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (17)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (18)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (19)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (20)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (21)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (22)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (23)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (24)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (25)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (26)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (27)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (28)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (29)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (30)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (31)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (32)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (33)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (34)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (35)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (36)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (37)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (38)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (39)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (40)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (41)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (42)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (43)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (44)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (45)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (46)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (47)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (48)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (49)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (50)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (51)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (52)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (53)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (54)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (55)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (56)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (57)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (58)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (59)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (60)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (61)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (62)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (63)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (64)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (65)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (66)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (67)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (68)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (69)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (70)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (71)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (72)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (73)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (74)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (75)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (76)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (77)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (78)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (79)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (80)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (81)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (82)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (83)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (84)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (85)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (86)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (87)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (88)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (89)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (90)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (91)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (92)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (93)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (94)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (95)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (96)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (97)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (98)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (99)
- 1960. Veneza, São Paulo, Exposição Portinari no MAM, Rio de Janeiro, 307-323 (100)

1940

Figura 11: Verboete 1253, da obra “Boba”, em página-padrão do CR de Candido Portinari

Verbetes prontos, o CR precisa necessariamente obedecer a um critério de ordenação, e geralmente segue a lógica dos dicionários, podendo a sua organização ser por temas, por técnica ou cronológica, como já dito anteriormente.

Após definir-se o critério de ordenação do CR, os verbetes são numerados sequencialmente e sempre que possível, acompanhados de uma ou mais imagens reproduzindo a obra. Essa numeração passará a identificá-la e será referenciada em estudos e escritos, remetendo-a assim a informação ao CR. Desta forma, reconstruímos uma ordem que pode não refletir a original, mas, que consideramos permitir uma leitura com clareza do conjunto estudado.

A ordenação que surge naturalmente com o avançar da produção do CR é como a restauração de um objeto quebrado.

Não existe um padrão para o verbete de um CR, mas, pelas ocorrências observadas há um consenso não explicitado, uma tradição, que considera como dados principais os intrínsecos: autor, título, data, técnica/suporte, inscrições (frente e verso) e assinatura, e sempre que houver documentos que tragam outros dados contextuais, então, será acompanhado dos extrínsecos.

Importante registrar que, para além de toda a organização dos dados dos CRs, na versão *online*, o uso de terminologia controlada atua na recuperação da informação para pesquisas com numeroso detalhamento, indo mais adiante do que a mera indicação limitada por tema, técnica ou data.

Como explica Ferrez:

Definidos os campos de informação, a entrada de dados, além de clara, precisa e normalizada, deve ter terminologia controlada. O controle da terminologia, na medida em que assegura sua consistência, impede que informações relevantes sejam perdidas porque vários termos foram usados para designar uma mesma coisa. Ele se dá através de vocabulários controlados que variam desde simples listas autorizadas de termos até instrumentos mais sofisticados como os “tesauros” (1994, p.71, grifo do autor).

Concluindo este tópico queremos reforçar a importância da Documentação na construção de Catálogo *Raisonné*. Ela muitas vezes será a chave para autenticar uma obra.

Por exemplo, o registro em uma exposição pode ser um elemento fundamental para datar uma obra, ou verificar a mesma produção em um estágio anterior.

Explicamos a questão abordando Portinari, que muitas vezes repintava suas telas, modificando o tipo de tratamento pictórico, mas, não alterava a composição. Um exemplo é a famosa “Festa de São João”, hoje pertencente ao Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), de Buenos Aires que teve 4 estágios. A obra representada na figura 11 é de 1936, primeiro estágio, foi exposta, reproduzida em jornais e revistas. Na figura 12, reproduzida a partir de um periódico, já se observam modificações no tratamento das figuras e das roupas. Na figura 13, de 1937, composição ainda bastante dura, mas, algumas figuras foram apagadas. Na figura 14, de 1939, Portinari a retrabalhou as figuras, suavizando os contornos das figuras tornando a composição mais dinâmica, lírica, e com uma iluminação quase cenográfica. A composição é a mesma, à exceção dos alguns personagens que desapareceram no segundo estágio, mas, o artista mudou, tomando outro partido estético. As quatro obras figuram no CR, cada uma com um N° de CR, cada uma localizada no ano de sua produção, havendo uma remissão delas entre si.



FIGURA 12: Candido Portinari, “Festa de São João”, (1936), óleo/tela, (CR-591).

FONTE: <http://www.portinari.org.br>

FIGURA 13: Candido Portinari, “Festa de São João”, (1936), óleo/tela, (CR-592).

FONTE: <http://www.portinari.org.br>

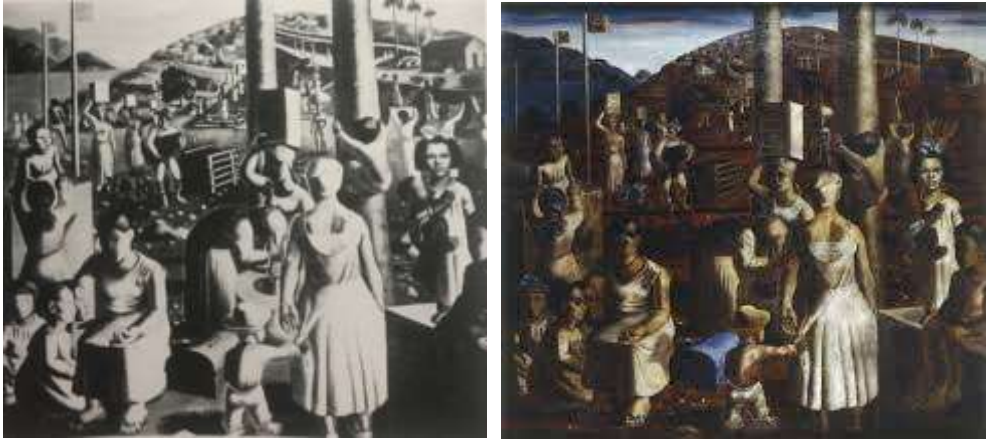


FIGURA 14: Candido Portinari, “Festa de São João”,(1937), óleo/tela, (CR-664).

FONTE: <http://www.portinari.org.br>

FIGURA 15: Candido Portinari, “Festa de São João”, 1936-1939, óleo/tela, (CR-1003), Coleção Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires. FONTE:

<http://www.portinari.org.br>

Este é um exemplo de como a documentação sobre as obras enriquece esse tipo de Obra de Referência, auxiliando na montagem do quebra-cabeça que enfrentamos quando produzimos um Catálogo *Raisonné*.

## **CAPÍTULO 5**

### **CATÁLOGOS *RAISONNÉS* SELECCIONADOS E ANALISADOS**

## 5. CATÁLOGOS *RAISONNÉS* SELECIONADOS E ANALISADOS

Foram analisadas oito experiências entre estrangeiras e nacionais de forma a obtermos um espectro abrangente de exemplos.

O critério de seleção dos CRs estudados dos artistas foi, em primeiro lugar, incluir dois catálogos de artistas estrangeiros que nortearam o trabalho do Projeto Portinari: o de van Gogh e o de Jackson Pollock.

Ambos, publicados respectivamente, em 1980 e 1978, mesma época, em que o Projeto Portinari foi criado (1979). Eram publicações modernas, feitas com qualidade, resultado de longos anos de pesquisa.

O CR de Soutine foi escolhido por ser trilingue, possuir ordenação temática o que faz dele um exemplo interessante, uma vez que o artista se dedicou a apenas três temas: Paisagens, Naturezas mortas e Retratos, além de ser um exemplo de CR acessível financeiramente.

O do Piranesi foi por ser o único que não apresenta dados técnicos (apenas o título), diferenciando-se dos demais. Ao final do segundo e último volume há uma lista de correspondência entre os três CRs do artista onde são apresentados então, os títulos e as dimensões em milímetros das gravuras, uma publicação bastante diferenciada das demais.

O de Portinari por ter sido a razão de ser desta pesquisa porque foi uma atividade de mais de duas décadas e que nos deu experiência e conhecimento para tratar do tema CR. Foi um trabalho pioneiro, mas, o assunto, como tivemos oportunidade de verificar ao longo dos 2 anos da nossa pesquisa para a dissertação, ainda com pouca inserção na área acadêmica. Cremos que o nosso resultado, a dissertação editada na sua forma final apresentada no site do PPG-PMUS possa ser um gerador de novas propostas.

O de Iberê por ter sido um CR cuja produção foi acompanhada de perto pelo Projeto Portinari.

Os CRs de Tarsila e o de Leonilson foram o resultado de muitos anos de trabalho, tendo o Projeto Portinari também servido de inspiração para as soluções técnicas dos dois Catálogos. Inclusive a museóloga Pierina Camargo que trabalhou mais de vinte anos no Projeto Leonilson trabalhou concomitantemente no Projeto Portinari.

Dos 8 CRs escolhidos, 5 resultaram da vontade dos herdeiros (Jackson Pollock, Candido Portinari, Iberê Camargo, Tarsila do Amaral e Leonilson) em produzi-lo.

À exceção do catálogo de Piranesi, os demais CRs apresentam uma extensa documentação coletada.

Apresentamos a seguir as experiências: 4 internacionais e 4 brasileiras.

Esclarecemos que os textos sobre a vida dos artistas são recortes originais ou textos que adaptamos das fontes consultadas.

## **5.1 Registros de artistas estrangeiros analisados:**

### 5.1.1 Vincent van Gogh (1853-1890)

Vincent van Gogh, pintor holandês nasceu em 1853, sendo um dos artistas mais influentes e valorizados dos últimos tempos, embora seu reconhecimento tenha se dado apenas depois de sua morte. Manteve sempre uma relação muito próxima com seu irmão Théo, trabalhava numa famosa casa de venda de obras de artes. Conviveu com os impressionistas Edgar Degas, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac e Paul Gauguin, recebendo grande influência desses artistas. Em 1888, vai morar em Arles, no sul da França. Na mesma época seu amigo Gauguin resolve se juntar a ele, mas, a relação dos dois é desastrosa e van Gogh, durante uma discussão, ameaça o amigo com uma navalha. Gauguin parte de volta para Paris, e van Gogh arrependido da agressão ao amigo, corta a própria orelha num ato de violência que gera sua primeira de muitas internações em sanatórios. Ao deixar a clínica, volta para Paris, mas, as crises continuam. Em 27 de julho de 1890, van Gogh sai para um passeio no campo, carregando consigo um revólver para atirar nas galhas, mas acaba dando num tiro no próprio peito, vindo a falecer dois dias depois. Com a morte do irmão, Théo cai em profunda depressão e morre seis meses depois. Van Gogh manteve correspondência muito ativa com seus irmãos e amigos, o que trouxe grande riqueza ao conjunto da obra do artista.

São dois os principais Catálogos *Raisonnés* sobre a obra de Vincent van Gogh:

- A) *L'Oeuvre de Vincent van Gogh, Catalogue Raisonné*, de autoria de J.-B. de la Faille.

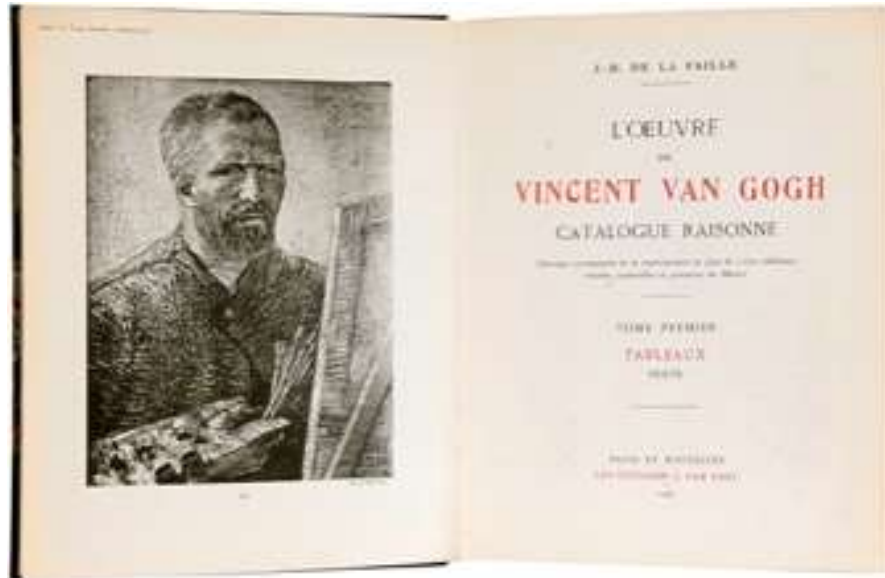


FIGURA16: Folha de rosto do 1º Catálogo *Raisonné* de van Gogh, de de la Faille.

FONTE: Foto da autora

#### Características do CR:

- Responsável: J.-B. de la Faille<sup>15</sup>
- 1ª edição: 1928
- Editor: Les Éditions G. van Oest, Paris & Bruxelles
- Quantidade de obras: 1.732 obras
- Nº de volumes: 4
- Idioma: francês
- Ordenação por técnica (pinturas e desenhos).

<sup>15</sup> J. B. de la Faille, holandês, apesar de formado em Direito, tornou-se um grande especialista na obra de van Gogh, tendo dedicado praticamente toda a sua vida ao estudo da obra do pintor. Morre em 1959, trabalhando na 3ª edição do CR de van Gogh. <<http://www.vggallery.com/photos/faille.htm>>



Em 1930, é publicado pela Éditions G. van Oest, Paris & Bruxelles, o livro *Les faux Van Gogh / Os falsos van Gogh*, relacionando 30 pinturas que haviam sido autenticadas por de la Faille e incluídas na 1ª edição do CR, e que foram posteriormente consideradas falsas após um escândalo de fraude com o *marchand* Otto Wacker.

- 2ª edição; 1937; Hyperion, Paris; edição revista, catálogo só de pinturas (versões em inglês, francês e alemão).

- 3ª edição; 1970.

B) *The Complete van Gogh – paintings, drawings, sketches*, de Jan Hulsker<sup>16</sup>,



FIGURAS 17: Capa e página-padrão do Catálogo *Raisonné*, de van Gogh.

FONTE: Foto da autora

#### Características do CR:

- Responsável: Jan Hulsker
- Ano de publicação: 1980
- Nº de páginas: 498

<sup>16</sup> Jan Hulsker, holandês, nasceu em 1907, formado em Letras e História da Arte, participou da 3ª edição do CR de van Gogh com de la Faille. Foi o responsável pela criação da Fundação Vincent van Gogh e do Museu Van Gogh. A partir de 1980 foi morar no Canadá onde morreu em 2002.

- Nº de obras: 2.125
- Nº de volumes: 1
- Idioma: inglês
- Obras reproduzidas em preto e branco e um caderno imagens a cores.
- Ordenação cronológica - tendo como fio condutor a correspondência que o artista trocou com seus irmãos e amigos, alterando significativamente a ordenação das obras, como pode ser comprovado na listagem de correspondência entre a numeração dos CRs, ao final da publicação de Hulsker.

### 5.1.2 Jackson Pollock (1912-1956)



FIGURA 18: Capa e folha de rosto do Catálogo *Raisonné* de Jackson Pollock.

FONTE: Foto da autora



FIGURA 19: Página-padrão do Catálogo *Raisonné* de Jackson Pollock.

FONTE: Foto da autora

Jackson Pollock pintor norte-americano, nasceu em 1912, é uma referência no movimento do expressionismo abstrato. Tornou-se conhecido por seu estilo único de pintura por gotejamento. Foi o grande artista de sua geração. Famoso em vida, apesar de ter personalidade introspectiva, morreu aos 44 anos em um acidente de automóvel. Pollock, ao fazer seu testamento em 1951, anexa uma carta dirigida à sua mulher, a artista plástica, Lee Krasner, e aos executores de seu testamento, recomendando que evitassem vender seu acervo. Como isso não foi possível, a alternativa encontrada por sua viúva foi a produção do Catálogo *Raisonné*, como forma de cumprir a vontade de seu marido, uma vez que esse tipo de publicação tem o “tradicional sentido de preservar o conjunto visual da obra de um artista,

e proteger sua integridade das falsificações e interpretações errôneas” (O’CONNOR, 1978, p. vii).

Após anos de negociações – de 1957 a 1972 – com as galerias responsáveis pela venda das obras do artista, com o Museu de Arte Moderna de Nova York, com pesquisadores e estudiosos da obra do artista, Lee Krasner conseguiu finalmente que a Universidade de Yale assumisse a produção do CR que foi publicado em 1978. Em 1995, é publicado um adendo apresentando obras localizadas após 1978.

#### Características do CR:

- Responsável: Francis Valentine, O’Connor e Eugene Victor Thaw, além de Lee Krasner, viúva do artista que foi a grande mentora do projeto
  
- Ano de publicação: 1978
  
- Nº de páginas.165
  
- Nº de obras: 1.090
  
- Nº de volumes: 4 + 1 adendo (1995)
  
- Idioma: inglês
  
- Ordenação por técnica e cronológica
  
- Reproduções em preto e branco e poucas imagens a cores
  
- OBS.: O catálogo inclui, além das obras autênticas, obras que foram consideradas “casos para estudo” e falsas atribuições.

### 5.1.3 Chaim Soutine (1893 – 1943)



FIGURA 20: Folha de rosto do Catálogo *Raisonné* de Chaim Soutine.

FONTE: Foto da autora



FIGURA 21: Página-padrão do Catálogo *Raisonné* de Chaim Soutine.

FONTE: Foto da autora

Chaim Soutine nasceu na Lituânia em 1893. Formando-se nas Belas Artes, vai viver em Paris, onde continua seus estudos, apesar das dificuldades financeiras. Conhece Modigliani, de quem se torna amigo. Em 1923, o colecionador americano Albert Barnes adquire um grande número de obras suas, melhorando, assim, a condição de vida do pintor. Em 1927, faz sua primeira exposição, evento que o introduz no mercado das artes. Em 1937 algumas de suas obras são incluídas na Exposição de Artistas Independentes, honra raramente concedida na França a um pintor estrangeiro. Soutine fica muito abalado com a eclosão da 2ª Guerra Mundial: com medo de ser denunciado por ser judeu, vai morar em Tours onde vem a falecer, após um ataque de úlcera. Está enterrado em Paris no Cemitério de Montparnasse. Artista expressionista, bastante influenciado por Rembrandt, El Greco e Cézanne, pintava de forma delirante, suas pinturas apresentam muita força cromática e textura pastosa.

#### Características do CR:

- Responsável: grupo de especialistas (Maurice Tuchman, Esti Dunow e Klaus Perls)
- Editora: Taschen (Alemanha)
- Ano de publicação: 1993
- Nº de páginas: 780
- Nº de obras: 497
- Nº de volumes: 2
- Idioma: inglês/ francês/ alemão
- Ordenação por tema – paisagem, natureza-morta e retrato
- Reproduções a cores.

#### 5.1.4 Piranesi (1720-1780)

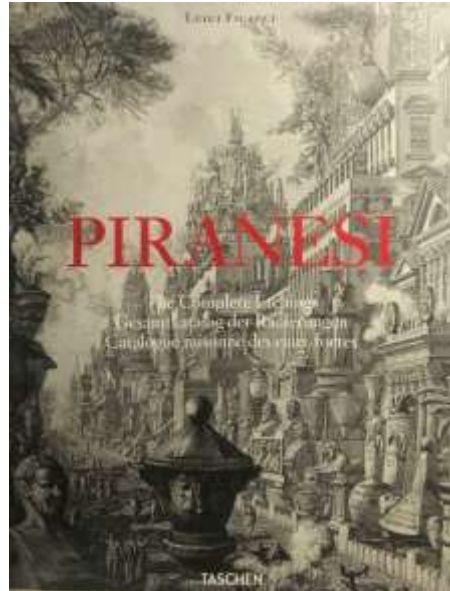


FIGURA 22: Capa do Catálogo *Raisonné* de Piranesi. FONTE: Foto da autora



FIGURA 23: Página-padrão do Catálogo *Raisonné* de Piranesi.

FONTE Foto da autora

Giovanni Battista Piranesi nasceu na República de Veneza, em 1720. Era arquiteto, gravurista, desenhista, arqueólogo e também engenheiro hidráulico. Com quinze anos foi para o Sul da Itália estudar arte greco-romana, escrevendo alguns trabalhos de muito valor sobre o assunto. Vai morar em Roma onde tem contato com as ruínas romanas e começa a fazer pinturas e desenhos representando sobretudo o interior de palácios e prisões. Suas obras foram e são até hoje muito reproduzidas, tendo influenciado bastante a literatura da Idade Moderna.

Características do CR:

- Responsável: Luigi Ficacci<sup>17</sup>
- Editora: Taschen
- Ano de publicação: 2000-2001
- Nº de páginas: 792
- Nº de obras: 1.028
- Nº de volumes: 2
- Idiomas: inglês/ francês/ alemão
- Ordenação - por temas (somente águas-fortes)

Esta publicação apesar de ser nomeada (está explícito no subtítulo da publicação) como um Catálogo *Raisonné* é na realidade um Catálogo da Obra ou *Oeuvre*, uma vez que nos verbetes não há registro de documentação relacionada ao contexto ou informações extrínsecas.

---

<sup>17</sup> Luigi Ficacci, estudou História da Arte com Giulio Carlo Argan. É curador do *Istituto Nazionale per la Grafica*, em Roma e leciona em diversas universidades italianas. É especialista em séculos XVII e XVIII e também em Arte Contemporânea.



## 5.2 Registros analisados de artistas brasileiros:

Apresentamos agora as quatro experiências brasileiras.

### 5.2.1 Candido Portinari (1903-1962)



FIGURA 24: Conjunto do Catálogo *Raisoné* de Candido Portinari.

FONTE: Foto da autora



FIGURA 25: Página-padrão do Catálogo *Raisoné* de Candido Portinari.

FONTE: Foto da autora

Candido Portinari nasceu em Brodowski, interior do Estado de São Paulo em 1903. Foi para o Rio de Janeiro estudar no início dos anos 1920. Ganha em 1928, o Prêmio de Viagem para a Europa, da Escola Nacional de Belas Artes. Permanece em Paris estudando por quase três anos. De volta ao Brasil, constrói sua carreira de pintor que reúne mais de 5.000 obras, produzidas com grande domínio técnico. Em 1935, pinta a famosa tela *Café*, já anunciando sua opção pelos temas sociais. Foi um dos maiores nomes do Modernismo Brasileiro, pintou o Brasil: sua gente, sua natureza, sua vida, tristezas e alegrias. Produziu grandes murais como “A Primeira Missa no Brasil”, “Tiradentes”, “Descobrimiento do Brasil”, “Série Retirantes”, “Guerra e Paz”. Morre em 1962, intoxicado pelas tintas que usava.

O Projeto Portinari foi a primeira experiência brasileira nesse tipo de estudo. Criado em 1979, por João Candido Portinari, filho único do pintor, com o objetivo de reunir as informações sobre a obra e vida do artista, apresenta uma massa documental que hoje conta com mais de 20.000 itens.

- ✓ Material bibliográfico – mais de 15.000 itens entre catálogos de exposições, recortes de periódicos e livros;
- ✓ Arquivo pessoal – mais de 5.000 cartas, além de manuscritos do artista;
- ✓ Arquivo fotográfico – mais de 1.000 registros históricos;
- ✓ Programa de História Oral – entrevistas realizadas com um elenco de cerca de cinquenta pessoas dos mais diferentes perfis - família, amigos e contemporâneos do artista, tais como: Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Arinos, Roberto Burle Marx, Enrico Bianco, Olga Portinari Leão, Maria Portinari, entre tantos outros.

Em 2004, foi publicado o Catálogo *Raisonné* de Candido Portinari, o primeiro da América Latina, reunindo 4.919 obras, resultado de um trabalho minucioso de levantamento, localização e documentação da obra do artista. Até o ano de 2019, foram localizadas mais 110 obras, algumas cujo paradeiro era ignorado e outras completamente desconhecidas.

Desde a sua criação, o Projeto Portinari definiu um princípio importante: o Projeto seria um lugar aonde se reuniria toda informação possível a respeito da obra e vida do artista, não sendo obrigado a se ter o original, não importando, portanto, aonde a obra ou o documento se encontrava fisicamente, definindo assim o espectro de abrangência do arquivo que estava se formando. A partir dessa ideia, foram feitas as adaptações necessárias na

metodologia conhecida para a catalogação de obras de arte, com o intuito de registrar todas, mesmo aquelas das quais haviam poucos indícios de sua existência e/ou paradeiro. O mesmo foi feito com relação à massa documental que seria tratada pelo Projeto Portinari.

Características do CR:

- Responsável: Christina Gabaglia Penna e João Candido Portinari
- Editor: Projeto Portinari
- Ano de publicação: 2004
- Nº de páginas: 2.560
- Nº de obras: 4.919
- Nº de volumes: 5
- Idioma: português / inglês
- Ordenação: cronológica

## 5.2.2 Iberê Camargo (1914-1994)

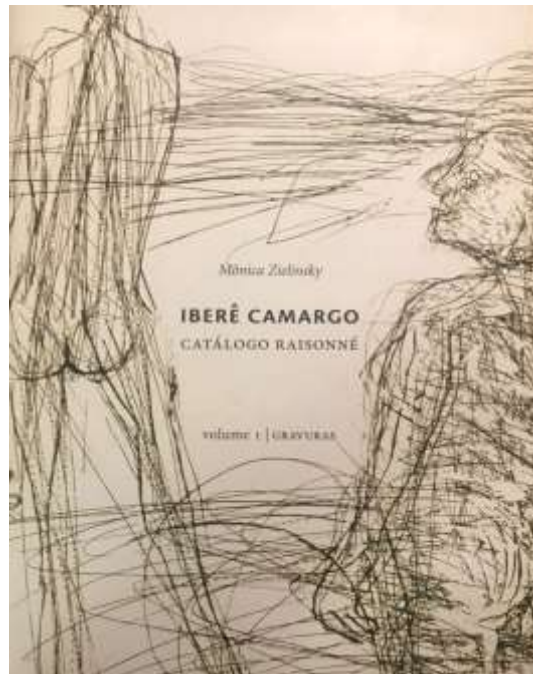


FIGURA 26: Capa do Catálogo *Raisonné* de Iberê Camargo.

FONTE: Foto da autora



FIGURA 27: Página-padrão do Catálogo *Raisonné* de Iberê Camargo.

FONTE: Foto da autora

Iberê Camargo nasceu em Restinga Seca, no Rio Grande do Sul, em 1914. Começa seus estudos de artes no Rio Grande do Sul. Em 1942, vem para o Rio de Janeiro indo estudar na Escola Nacional de Belas Artes, mas, abandona a Escola, decepcionado com o academicismo vigente. Portinari sugere que ele siga o curso livre de Alberto da Veiga Guignard. Em 1953, funda o Curso de gravura em metal no Instituto Municipal de Belas Artes, atividade que irá depois desenvolver também em Porto Alegre. Em 1948, vai para a Europa onde passa dois anos estudando com De Chirico e André Lhote. Dono de uma estética muito particular, Iberê sempre produziu com muita independência. Em 1980, durante uma briga, no Rio de Janeiro, Iberê atirou com seu revólver em um engenheiro de 32 anos, que veio a falecer. Preso em flagrante, ficou 28 dias no Batalhão de Choque da Polícia Militar. Alegando legítima defesa, foi absolvido em 1981. Após confirmada a absolvição em 1982, muito abalado com os acontecimentos, muda-se para Porto Alegre onde viverá até sua morte em 1994.

#### Características do CR:

- Responsável: Monica Zielinsky / Fundação Iberê Camargo
- Editora CosacNaify
- Ano de publicação: 2006
- Nº de páginas: 504
- Nº de obras: 329
- Nº de volumes: 1 (gravuras)
- Idioma: português
- Ordenação cronológica.

### 5.2.3 Tarsila do Amaral (1886-1973)



FIGURA 28: Capa do Catálogo *Raisoné* de Tarsila do Amaral.

FONTE: Foto da autora



FIGURA 29: Página-padrão do Catálogo *Raisoné* de Tarsila do Amaral.

FONTE: Foto da autora

Tarsila do Amaral nasceu em Capivari, Estado de São Paulo, em 1886, de família muito rica de fazendeiros. Foi a artista-símbolo do modernismo brasileiro. Estudou em São Paulo e em Barcelona. Em 1906, casa-se com o médico André Teixeira Pinto, mas, ele se opõe ao desenvolvimento artístico de Tarsila, e exigindo sua dedicação exclusiva à vida doméstica, o que leva a separação do casal. A anulação definitiva do casamento foi concretizada anos depois. Com ele Tarsila teve sua única filha, Dulce. Em 1917 começa a estudar pintura. Anita Malfatti a apresenta aos modernistas Mario de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade com quem se une. O casal vai viver em Portugal, Espanha e Paris. É nessa época que Tarsila conhece Picasso e Fernand Léger, que irá influenciá-la. Em 1924, de volta ao Brasil, faz viagem pelo país com um grupo de Modernistas e o escritor francês Blaise Cendrars o que irá inspirar sua fase "Pau-Brasil". É de 1928 o famoso quadro *Abaporu*, obra que inspirou o Movimento Antropofágico. Em 1929, Oswald se separa de Tarsila, pois havia se apaixonado por Patrícia Galvão. Tarsila sofre muito com a separação, mas também com a perda de sua fazenda, consequência da Crise de 1929. Em 1930, é contratada como conservadora na Pinacoteca do Estado, dando início à organização do catálogo da coleção do primeiro museu de arte paulista. Com a queda de Júlio Prestes, Tarsila é exonerada. Em 1931, casa-se com o psiquiatra Osório Cesar, que a ajudará a se adaptar às diferentes formas de pensamento político e social e com quem irá à União Soviética. Vem desse período a sua sensibilidade pela classe operária. Em 1933, a artista inicia uma fase de temática mais social, da qual são exemplos as telas *Operários* e *Segunda Classe*. Ela se separa de Osório Cesar e se junta ao escritor Luís Martins, com quem viveu até os anos 1950. A partir de 1940, Tarsila retoma estilos de fases anteriores. Em 1965, já separada de Luís Martins, é submetida a uma cirurgia de coluna que a deixa paraplégica. Em 1966, morre sua filha Dulce o que a aproxima do espiritismo. Morre em 1973, de causa natural.

#### Características do CR:

- Responsável: Maria Eugênia Saturni e Regina Teixeira de Barros
- Editora: Base 7 e Pinacoteca do Estado
- Ano de publicação: 2008
- Nº de páginas: 950
- Nº de obras: 1.436

- Nº de volumes: 3
- Idioma: português / inglês
- Ordenação por técnica



### 5.2.4 Leonilson (1957-1993)



FIGURA 30: Capa do Catálogo *Raisonné* de José Leonilson.

FONTE: Foto da autora



FIGURA 31: Página-padrão do Catálogo *Raisonné* de José Leonilson

FONTE: Foto da autora

José Leonilson Bezerra Dias nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1957. Pintor, desenhista, escultor. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Em 1961, muda-se com a família para São Paulo. Entre 1977 e 1980, cursa educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), onde é aluno de Nelson Leirner. Tem aulas de aquarela na escola de artes Aster, que frequenta de 1978 a 1981. Nesse último ano, em Madri, realiza sua primeira individual na galeria Casa do Brasil e viaja para outras cidades da Europa. Em Milão tem contato com Antônio Dias que o apresenta ao crítico de arte ligado à transvanguarda italiana Achille Bonito Oliva. Retorna ao Brasil em 1982. Cada peça realizada pelo artista é construída como uma carta para um diário íntimo. Em 1989, começa a fazer uso de costuras e bordados, que passam a ser recorrentes em sua produção. Em 1991, descobre ser portador do vírus da Aids e a condição de doente repercute de forma dominante em sua obra. Seu último trabalho, uma instalação concebida para a Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993, ano em que morre, tem um sentido espiritual e alude à fragilidade da vida. Ainda em 1994, familiares e amigos fundam o Projeto Leonilson com o objetivo de organizar os arquivos do artista e de pesquisar, catalogar e divulgar suas obras.

Características do CR:

Responsáveis: Ana Lenice Dias e Gabriela Dias Clemente

Editor: Projeto Leonilson

Ano de publicação: 2017

Nº de páginas: 1104

Nº de obras:1436

Nº de volumes: 3

Idioma: português / inglês

Ordenação: técnica e cronológica.

## **CAPÍTULO 6**

# **RESULTADOS DA ANÁLISE COMPARATIVA DOS ITENS DE REGISTRO DOS CATÁLOGOS *RAISONNÉS***

## 6. RESULTADOS DA ANÁLISE COMPARATIVA DOS ITENS DE REGISTRO DOS CATÁLOGOS *RAISONNÉS*

Quadro das principais características dos Catálogos *Raisonnés*

AUTOR	VIDA	ANO DE PUBLICAÇÃO	Nº DE OBRAS	TIPO DE ORDENAÇÃO	DADOS INTRÍNECOS	DADOS EXTRÍNECOS	AUTENTICIDADE	DEMAIS CONTEÚDOS	OBS:
<b>Estrangeiros</b>									
Jackson Pollock	1912-1957	adendo de 1978	1090	Cronológico	Título; data; dimensões (cm e polegadas); técnica/suporte; assinatura; inscrições	NºCR; coleção; procedência; observações; exposições; referências	Apresenta casos para estudo; obras falsas e falsas atribuições	Biografia ilustrada	
Vincent Van Gogh	1853-1890	1980	2125	Cronológico, feito a partir das cartas trocadas com amigos e com seu irmão Théo	Título; técnica/suporte; dimensões (cm e polegadas)	NºCR; coleção	Apresenta apenas obras autênticas	Publicação das cartas correem ao longo do catálogo, servindo de fio condutor	Não há referências, nem exposições. Ao final há uma listagem da correspondência entre as numerações dos 2 CRs.
Chaim Soutine	1893 - 1943	1993	190 paisagens + 120 naturezas mortas + 187 retratos = 497 obras	Temas: Paisagem (190), natureza morta (120) e retratos (187)	Título (3 idiomas); data; dimensões (cm e polegadas) técnica/suporte; assinatura; inscrições	NºCR; Procedência (do mais recente ao mais antigo; leilões, exposições; referências	Apresenta apenas obras autênticas	Textos intercalados; notas biográficas; bibliografia selecionada; listagem de exposições	
Piranesi	1720-1778	2000-2011	1028	Temas	Título nos 3 idiomas	NºCR; Não há	Apresenta apenas obras autênticas	Textos intercalados. Pequenas notas biográficas; bibliografia selecionada	Ao final, listagem da correspondência entre as numerações dos 3 CRs.
<b>Brasileiros</b>									
Candido Portinari	1903 - 1963	2004	4919	Cronológico + cadernos de esboços.	Título (port/ing); data; técnica/suporte (port/ing); local de execução da obra; dimensões; assinatura; inscrições	NºCR; Nº PP; coleção;; observações; exposições, por códigos; referências por códigos	Apresenta apenas obras autênticas	Biografia ilustrada; bibliografia; CD	Ao final relação de correspondência entre o Nº PP e Nº CR.
Iberê Camargo	1914-1999	2006	329	Somente CR de gravuras	Título; data; dimensões; técnica/suporte; assinatura; impressão, edição, inscrições	NºCR; NºFIC; coleções públicas; exposições; referências	Apresenta apenas obras autênticas	Textos; biografia ilustrada; glossário; bibliografia	Ao final do CR, página com as diferentes assinaturas do artista, identificadas por décadas. Há uma apresentação dos desenhos e pinturas que pertencem ao Museu, com os dados intrínsecos.
Tarsila do Amaral	1886 - 1973	2008	1436 +	Técnica (pinturas, aquarelas e guaches, ilustrações, esculturas, gravuras, desenhos e cadernos de anotações	Título (port/ing); data; técnica/suporte (port/ing); dimensões	NºCR; coleção; inscrições; assinatura; exposições; referência	Apresenta apenas obras autênticas	Cronologia ilustrada; lista de exposições; bibliografia; índice de obras por tombo; casos para estudo; CD	Dados intrínsecos e extrínsecos misturados.
José Leonilson	1957 - 1995	2017	3177	Técnica + cronológico	Título; (port/ing); técnica/suporte (port/ing); dimensões	NºCR; coleção; exposições; referências, notas de pesquisa	Apresenta apenas obras autênticas	Cronologia ilustrada; lista de exposições; bibliografia; índice de obras por tombo; casos para estudo; CD	Dados intrínsecos e extrínsecos misturados. Inscrições vem depois da coleção.

O que se verifica a partir da análise do Quadro é que, com relação às informações intrínsecas, os verbetes das obras têm em comum:

- Título
- Técnica e suporte
- Dimensões (à exceção de Piranesi).

Das informações extrínsecas, os verbetes apresentam em comum:

- N<sup>o</sup> CR (número da obra no *Catálogo Raisonné*), sendo que no CR de Piranesi o N<sup>o</sup> CR está apresentado em uma listagem ao final do CR, ao invés de constar dos verbetes como é usual;

- Coleção.

Os CRs apresentam sempre além dos verbetes:

- Cronologia ou biografia do artista;
- Bibliografia selecionada;
- Textos situando o artista no universo da História da Arte
- Alguns apresentam lista de exposições.

Devemos ainda reforçar a importância da questão que envolve a autenticidade das obras, item fundamental no tema da produção artística tratado na dissertação, e que na produção de um CR é sempre o item mais espinhoso, por estamos lidando diretamente com o patrimônio dos proprietários das obras e, também, com o mercado de arte.

Por essa razão, consideramos interessante e ousado o CR do Pollock apresentar um capítulo dedicado aos casos para estudo e às falsificações, com análise de exemplos e imagens.

É um ato que se baseia em critério de honestidade e que auxilia o mercado de arte e os colecionadores a se informarem com exatidão sobre o objeto, de modo a evitar possíveis negociações enganosas.

Os demais sete CRs adotaram o princípio de apresentar apenas aquilo que é efetivamente autêntico, como ocorre também no Catálogo *Raisonné online* de Eliseu Visconti.

Esclarecemos que os dados para verificação de autenticidade de obras de arte variam muito de artista para artista.

No caso de Portinari, por exemplo, uma quantidade numerosa de desenhos foi autenticada no verso do suporte por Maria Portinari, viúva do artista, que inscrevia uma pequena declaração confirmando a autenticidade da obra. Há também um certo número de trabalhos cujo atestado de autenticidade está em foto, com declaração, no verso, também de Maria Portinari, e reconhecimento de firma em cartório. Essas obras, por exemplo, nunca foram questionadas.

O que a pesquisa veio apontar, agora, reafirma no contexto conceitual das interpretações por meio da investigação acadêmica feita para a dissertação a questão tradicionalmente apontada no ambiente prático da produção dos artistas das Artes Visuais: a importância que se credita à autenticidade das obras de arte.

E, embora, possa haver, excepcionalmente pequenas variações de um artista para outro artista, podemos afirmar pelos resultados que encontramos nos nossos estudos, os dados que servem como indicadores para a verificação do objeto autêntico que há como considerar:

1) nos dados intrínsecos componentes do caráter físico da obra.

--A-- Assinatura.

A assinatura e demais inscrições (frente e verso) que estão presentes no objeto artístico são dados importantes que orientam a análise de autenticidade das obras pelos especialistas. Um artista pode assinar sempre da mesma maneira ou assinar de modo diferente ao longo do tempo, mas há pontos comuns mesmo nas assinaturas diferentes que

se correlacionam com anos e datas, ou locais, indicativos que corroboram a natureza autêntica.

Observamos que no caso do CR de Iberê Camargo, há no final do 2º volume duas páginas com as diferentes assinaturas e rubricas do artista distribuídas por décadas; outros CRs adotam o mesmo partido, procedimento que ajuda ao mercado e aos colecionadores a interpretarem corretamente as assinaturas dos artistas.

#### —B— Técnica

Outro elemento importante na análise de autenticidade da obra de um artista, porque há autores que se marcam ao longo da sua trajetória manipulando uma determinada técnica ou até mais de uma, mas as características do uso feito firma-se como registro autoral. E sempre é possível recorrer ao ferramental disponível nos laboratórios de conservação para dirimir dúvidas e concluir laudos.

2) nos dados extrínsecos que complementam documentalmente o caráter contextual da obra.

#### —A— Procedência

Outro indicador importante, mas nem sempre presente nos CRs é a procedência da obra, isto é, a quem pertenceu no caminho que a obra percorreu desde a sua criação. E quanto mais o tempo passa, mais difícil fica recuperar a trajetória no âmbito do denominado histórico de propriedade.

#### —B— Documentação

Outro indicador importante é a documentação que pode existir sobre as obras: fotografias, catálogos de exposições e livros, correspondência; artigos de periódicos entre outras fontes. Esclarece dúvidas como: identificação de retratados; ou procedência de obras; contextualiza e data obras: cartas que mencionam onde determinadas obras foram executadas; obras datadas por catálogos ou listagens para exposições; reprodução em documentos fidedignos a exemplo de: fotografias registrando salas de exposições; reproduções em artigos de periódicos; comentários em cartas.

É no percurso da produção dos Catálogos *Raisonnés* que os profissionais envolvidos podem se dar conta, ao longo da experiência do trabalho, de quais são os indicadores importantes no caso do artista estudado.



## **CAPÍTULO 7**

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa sobre o conteúdo expresso pelos Catálogos *Raisonnés* os destacando na interpretação de referências especializadas sobre os Discurso da Arte/Documento da Arte, ou obra; e Discurso sobre Arte/Documento sobre Arte, contexto e documentos relacionados, permitiu verificar que os CRs são um instrumento que se utiliza de temas destacando a Memória das Artes, o Patrimônio Artístico, a Documentação em geral e, em especial, a modalidade Documentação Museológica no contexto da Informação em Arte, confirmando quão aprofundado é esse gênero de publicação e, portanto, legitimando seu lugar no âmbito das Obras de Referência, portanto, obras de consulta adequadas e necessárias.

A pesquisa identificou e analisou oito Catálogos *Raisonnés* sendo quatro de artistas visuais brasileiros e quatro de estrangeiros. E determinou entre os itens que representam a produção artística os indicadores representativos das características intrínsecas e extrínsecas que devem constar como elementos descritivos que orientem o perfil de obra autêntica em um Catálogo *Raisonné*.

Uma das primeiras constatações feitas foi a de que todo CR exige um trabalho de longa duração, e pode levar mais de vinte anos para serem concluídos (van Gogh, Portinari e Leonilson).

Outra constatação apontada pela nossa pesquisa veio esclarecer e confirmar o que era percebido pela experiência, ou seja, os indicadores para verificação de autenticidade das obras são, o que se pode nomear, de 'calcanhar de Aquiles' pela cuidadosa atenção no trabalho de identificação que requer o reconhecimento. O CR pressupõe a apresentação do conjunto de obras autênticas, validando o conjunto de obras nele apresentadas. É preocupação que está presente em qualquer grupo que se dedique a um CR.

Sem a verificação de autenticidade das obras podemos dizer que não há como produzir um CR.

Neste quesito é preciso lidar muitas vezes com o submundo das artes, isto é, com quem produz as falsificações, com quem as insere no circuito do mercado e que, muitas vezes, contestam as decisões dos Comitês de Autenticidade, grupos de especialistas de obras dos artistas estudados.

Eles são fundamentais neste processo, porque são conhecidos casos de artistas que nem sempre assinaram suas obras (Portinari) e, por tal motivo, pode haver assinaturas falsas em obras autênticas (Visconti).

A terceira verificação refere-se à Documentação que é um item fundamental na produção dos CRs.

Os Comitês de Autenticidade, por exemplo, precisam fazer uso de diversos documentos sobre as obras para identificar na massa documental determinada fonte que legitime as obras.

As obras bem documentadas trazem segurança aos responsáveis pelo trabalho dos CRs.

Vale relatarmos um episódio ocorrido no Projeto Portinari e do qual fomos testemunha: em uma reunião do Comitê foi apresentada uma obra e imediatamente contestada por dois dos participantes. Então, mostramos uma fotografia da obra na parede da sala da residência de um colecionador. À frente do quadro estavam Portinari, Mario de Andrade e Manuel Bandeira. A obra era uma paisagem da Praça de Brodowski onde havia um calhambeque e um dos integrantes do Comitê disse: "Imagina, Portinari jamais pintaria um calhambeque na Praça de Brodowski", mas, a fotografia comprovou a autenticidade da obra.

E há mais um aspecto da Documentação que a verificação da pesquisa aponta como importante para estudos acerca da produção artística, porque é processo que, embora encontre dificuldades, permite reunir o conjunto das obras de um artista informado e visualizado com suas características ao longo da sua trajetória. Uma fonte para pesquisas.

Consideramos, no caso brasileiro que, por somente apresentar um número reduzido de Catálogos *Raisonnés*, ou seja, onze, além de produzir exposições, livros, filmes, é preciso em forma combinada aprofundar, detalhar e registrar nossa produção artística de modo técnico-conceitual, conforme o modelo dos Catálogos estudados.

Acreditamos que, assim, irão surgir novas visões, facetas desconhecidas, produções improváveis.

E com o apoio que um Catálogo *Raisonné* oferece é possível detectar falsificações, em razão de ter disponível um estudo minucioso que o processo do CR permite para consultas.

Isto, ampliará e fortalecerá o nível de preservação, salvaguarda e autenticação do conjunto que representa a produção de um artista documentada em um Catálogo *Raisonné*.

Recompor a Obra Completa de um artista através de um Catálogo *Raisonné* é um ato de amor e respeito para com o artista e para com o Patrimônio Cultural, mas, também, uma maneira de saciar as angústias individuais: museólogos, curadores, historiadores e familiares, todos querem ter em mãos um CR para a garantia da qualidade e certeza de seus trabalhos.

Assim, o Catálogo *Raisonné*, uma Obra de Referência, é o Documento da Arte e sobre Arte que se apresenta como completa, fidedigna e necessária edição do Discurso da Arte e sobre Arte de um artista das Artes Visuais.

## REFERÊNCIAS

## REFERÊNCIAS

ABEBOOKS.COM. Sítio. Disponível em <<https://www.abebooks.com/book-search/title/pablo-picasso-oeuvres-catalogue-raisonne/author/zervos-christian/>>. Acesso em set. 2019.

ACADEMIA BRASILEIRA DE DIREITO. **Patrimônio Cultural: A “Reencarnação” de um povo - da preservação à geração de riqueza**. Goiânia: 2015. Disponível em <<https://abdir.jusbrasil.com.br/noticias/218107417/patrimonio-cultural-a-reencarnacao-de-um-povo>>. Acesso em jul. 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 709p.

BEHRMAN, S. N. **Duveen – O marchand das vaidades**. São Paulo: BEI Comunicação, 2002. 308p.

THE BRITISH MUSEUM. Sítio. Disponível em <<https://www.britishmuseum.org/collection/term>>. Acesso em jun. 2019.

CIDOC. Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC / Comitê Internacional de Documentação (CIDOC). Conselho Internacional de Museus (ICOM); tradução Roteiro Editoração e Documentação; revisão técnica Marilúcia Bottallo. – São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. 77p. Disponível em <<http://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf>>. Acesso em out. 2020.

COLLEGE ART ASSOCIATION. Sítio. Disponível em <<https://www.catalogueraisonne.org/>>. Acesso em ago. 2020.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. 131p.

COLI, Jorge. **O que é um Catalogue Raisonné e para que serve**. Amável Leitor: Arte e Cultura. São Paulo. 2016,26/06. Disponível em <<https://amavelleitor.blogspot.com> › 2018/06 › o-que-e-um-catalogue-raisonne-e>. Acesso em out. 2019.

CRUZ JR, E. Gomes. **Toda obra tem uma história: Laocoonte e seus filhos**". Museu Nacional de Belas Artes, Vídeo. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em Youtube MNBA Rio. Acesso em out. 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100p.

DIAS, Ana Lenice; CLEMENTE, Gabriela Dias (org.). **Leonilson: catálogo raisonné | catalogue raisonné**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017. 3 vol.

DUDLEY, Dorothy H; WILKINSON, Irma Bezold et al. **Museum registration methods**. 5 ed. Washington D.C.: *American Associations Museums*, 2011. 530p.

DURAND-RUEL & CIE. Sítio. Disponível em: <<http://www.durand-ruel.fr>> Acesso em set. 2020.

ELISEU VISCONTI. Sítio. Disponível em <<https://eliseuvisconti.com.br/>>. Acesso em fev. 2019.

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES /USP. Blog da Biblioteca da ECA/USP. Disponível em <<https://bibliotecadaeca.wordpress.com>>

Acesso em out. 2019.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010. 408p.

FELICHENFELDT, Walter. **The Fakes Controversy - Van Gogh fakes: the Wacker affair, with an illustrated catalogue of the forgeries**. (Simiolus, Vol. 19, No. 4, 1989). <<http://www.vggallery.com>>

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática**. In: Estudos de Museologia/Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. 83p.

FISHER, Ernst. **A necessidade de arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. 254p.

FUNDAÇÃO ÁRPAD SZENES VIEIRA DA SILVA. Sítio. Disponível em <<http://fasvs.pt/>>. Acesso em set. 2020.

GASQUE, K. C. G. D.; AZEVEDO, I. C. M. **O uso de obras de referência no letramento de estudantes da educação básica**. DataGramZero, v. 16, n. 1, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/8121>>. Acesso em set. 2020.

GERCHMAN, Clara. **Gestão de acervo artístico privado no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2015. 72p.

GOMES, Daniela Matera do Monte Lins. **Um artista desvenda o labirinto: a fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada à sua produção**. 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins, MAST. Rio de Janeiro: PPG-PMUS UNIRIO/MAST. 2012. Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima.

GUIMARÃES, Patrícia Dias. **Sistemas de arte e o lugar da história**. In: 22º Encontro Nacional da Anpap, Belém, 2013. p. 2033-2041.

HELLMAN, Lilian. **Pentimento - um álbum de retratos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 320p.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Madri: Punto Omega, 1969. 420p.

HAUSER & WIRTH INSTITUTE. Sítio. Disponível em <[www.hauserwirthinstitute.org](http://www.hauserwirthinstitute.org)>. Acesso em set. 2019.

HULSKER, Jan. **The Complete van Gogh – paintings, drawings, sketches**. Oxford: Phaidon, 1980. 498p.

THE INSTITUTE FOR ARTISTS' ESTATE. Sítio. Disponível em <[www.artists-estates](http://www.artists-estates)>. Acesso em set. 2019.

INTERNATIONAL FOUNDATION FOR ART RESEARCH. Sítio. Disponível em <<https://www.ifar.org/>>. Acesso em set. 2020.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.



221p.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 2 ed. Revista. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. 265p.

JONES, Stephen Richard. **Introducción a la Historia del Arte**. Editorial Gustavo Gili, S.A.,1985. 112p.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Minhas galerias e meus pintores**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1989. 160p.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **XVIII<sup>e</sup> Siècle – les grands auteurs français du Programme**. Paris: Bordas, 1967. 416p.

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.

E também em edição eletrônica: PORTAL DO LIVRO ABERTO EM CT&I Disponível em: <<http://livroaberto.ibict.br/handle/1/784>>. Acesso em out. 2020.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, Museologia, e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber**. Dissertação. IBICT/DEP-UFRJ/ECO. 2003. 358 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ. 2003. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Disponível em: < [http://teses.ufrj.br/ECO\\_D/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf](http://teses.ufrj.br/ECO_D/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf) >. Acesso em out. 2020.

LAGO, Pedro Correia do. **Pedro Corrêa do Lago explica processo de reunir e autenticar obras**, In:

<<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/12/19/noticia-e-mais,175333/pedro-correa-do-lago-explica-processo-de-reunir-e-autenticar-obras.shtml>>. Acesso em out. 2019.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70. 2011. 143p.

MUEHSAM, Gerd. **Guide to basic information sources in the visual arts**. Oxford: Jeffrey Norton Publishers, 1978. 266p.

O'CONNOR, Francis Valentine; THAW, Eugene Victor. **Jackson Pollock – A catalogue raisonné of paintings, drawings as other works**. New Haven, Londres: Yale University Press. 1978. 4 vol.

PEREIRA FILHO, Hilário Figueiredo. Documentação. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; SOUZA, Helena de M. Rosa; SOARES, Luis Carlos Vanderlei; INNECO, Ana Maria; CALAÇA, Claudia M. C.; ALMEIDA, Jorgina, F. de; BONFIM FILHO, Vilson Pereira; RAPOSO, Maria Teresa. **Proyecto Lygia Clark: experiencia brasileña en automatización de acervo de arte**. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE INFORMATICA EN LA CULTURA, 1994, Habana.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação**. In MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO vol. I nº 1. Rio de Janeiro: jul/dez de 2008. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em out. 2019.

PORTINARI, João Candido; PENNA, Christina Gabaglia (org.). **Candido Portinari – Catálogo Raisonné / Catalogue Raisonné**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004. 5 vol. II. Sítio. Disponível em <http://www.portinari.org.br>

501 grandes artistas / editor geral Stephen Farthing. Rio de Janeiro: Sextante, 2009. 640p.

RASSE, Paul. **Le musée réinventé – culture, patrimoine, médiation**. Paris: CNRS Éditions, 2017. 296p.

READ, Herbert. **Educação pela arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SATURNI, Maria Eugênia. **Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral / Catalogue Raisonné**. (org.). São Paulo: Base 7 Projetos Culturais; Pinacoteca do Estado, 2008. 3 vol.

SMITH, I. (dir.), 2006. **Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies**. London, Routledge, 4 vol.

TASCHEN. Sítio. Disponível em < <https://www.taschen.com>>. Acesso em set. 2019.

THORNES, Robin. **Introduction to Object ID: Guidelines for Making Records that Describe Art, Antiques, and Antiquities**. Los Angeles: *Getty Publications*, 1999. 72p. Disponível em <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892365722.html>>. Acesso em out. 2020.

TUCHMAN, Maurice; DUNOW, Esti; PERLS, Klaus. **Chaim Soutine (1893-1943) Catalogue Raisonné**. Colônia, Benedikt, 1993. 2 vol.

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial. In: CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

VOLLARD, Pierre. **Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 320p.

ZIELINSKY, Mônica; FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Iberê Camargo – catálogo raisonné: volume 1/ Gravuras**. São Paulo: CosacNaify, 2006. 504p.



As duas edições do Catálogo *Raisonné* de Pablo Picasso, de autoria de Christian Zervos (FONTE: <https://www.artnews.com/art-news/market/zervos-picasso-catalogue>).