

MUSEALIZAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO:

AS ESTÁTUAS DE SÃO JOÃO E SÃO MATEUS, DA IGREJA DA SANTA CRUZ DOS MILITARES AO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

por

Poliana Martins dos Santos,
Aluna do 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.

Orientador: Professora Doutora Helena Cunha
de Uzeda.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MUSEALIZAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO:

As Estátuas de São João e São Mateus, da Igreja da Santa Cruz dos Militares ao Museu Histórico Nacional

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. _____
Professora Dr^a. Helena Cunha de Uzeda

Prof. _____
Professor Dr. Ivan Coelho de Sá

Prof. _____
Professor Dr. Carlos Gonçalves Terra

Rio de Janeiro, fevereiro de 2020.

S237 Santos, Poliana Martins dos
Musealização e Resignificação: As estátuas de São João e São Mateus da Igreja da Santa Cruz dos Militares ao Museu Histórico Nacional / Poliana Martins dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2020.
128 f.

Orientadora: Helena Cunha de Uzeda.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2020.

1. Esculturas Mestre Valentim. 2. Musealização. 3. Resignificação. 4. Museu Histórico Nacional. I. Uzeda, Helena Cunha de, orient. II. Título.

Agradeço as forças místicas que me trouxeram até aqui!

Agradeço ao sol da minha vida, meu Le ou Leo, meu amor, por me acompanhar bravamente por todos esses 14 anos desde quando eu era apenas uma menina. Leo você está ao meu lado desde antes de terminarmos o 2º grau, passamos por ele nos formamos, fui fazer técnico e você a faculdade e assim fomos trilhando nosso caminho juntos, depois fui trabalhar no shopping e você estava lá me dando todo suporte, resolvi fazer faculdade e você meu amor foi o primeiro a me dar a mão e falar estou contigo, hoje anos depois estamos aqui terminando o mestrado, que mesmo na loucura, eu e você nos mantemos sãos, pois temos um ao outro, que orgulho que eu tenho do que estamos construindo! Você é a razão de hoje eu estar aqui, você me dá combustível para continuar e devorar todo o stress que o mestrado trás. Obrigado meu Amor por todo o apoio, palavras, colo, carinho e pelo incentivo de sempre querer o melhor para mim, que se torna o melhor para nós!

As minhas estrelas, que ainda não chegaram, já as amo mesmo sem conhecê-las, espero ser o exemplo que vocês precisam para se tornarem pessoas maravilhosas!

Aos meus pais, Seu Osvaldo e Dona Rosa, agradeço pela minha vida, pelos castigos e broncas necessárias ao longo desses 30 anos, vocês são muito importantes para mim, são meus exemplos como pessoas e pais. Obrigado por sempre insistirem mesmo quando eu já me dava por vencida ou perdia a paciência, espero que hoje vocês tenham orgulho de mim como tenho de vocês! Obrigado por vibrarem por cada vitória e conquista que eu tenho!

A minha irmã Darla sei que mesmo de longe torce por mim, e agradeço por isso sinto essa energia vinda de ti.

Ao meu irmão Osvaldinho, agradeço o afeto e as horas dedicadas a me ajudar! Só não agradeço pelas horas assistidas de Platoon, foram muitas não sei como a fita não gastou! A Danielle minha cunhada, obrigado por se tornar mais uma irmã para mim!

Dona Ronilda minha sogra, uma segunda mãe, me conheceu com 16 anos e me recebeu na família de braços abertos e com todo carinho. Obrigado por se orgulhar comigo a cada passo dado.

Aos meus cinco meninos (Miguel, Benjamin, Antônio Bento, João Vicente e Arthur) que essa tia possa servir de exemplo para vocês no futuro, amo cada um de vocês e estarei sempre aqui para dar colo e aconselhar se preciso.

Indo um pouco lá atrás na minha formação, gostaria de agradecer a minha Tia Martinha, que foi tão paciente e amorosa com a Poliana que estava aprendendo a ler a escrever, mas não possuía paciência alguma!

Aos professores que passaram por mim ou eu passei por vocês agradeço, pois cada um de vocês me deu uma nova perspectiva e deixou ensinamentos nessa Poliana de hoje!

A Professora Márcia Valéria Rosa, agradeço pelo empurrãozinho para estudar Arte Sacra durante a graduação e agora no mestrado. Obrigado pelas orientações e pelo estágio de Docência que ao seu lado foi muito mais dinâmico!

As minhas amigas da graduação Dominic, Jessica e Laís foi um sufoco, mas terminarmos e estamos aqui firmes e fortes. Obrigado por estarem aqui, mesmo quando estamos longe uma das outras!

As amigas que acompanharam o processo do mestrado Isaura, Joana, Jessica V. e Priscila, obrigado pelas horas de conversa, desabafos no WhatsApp, é meninas chegamos ao fim! Parabéns para nós!

Aos professores do mestrado agradeço pelo ano intenso de aprendizado.

As instituições (Museu Histórico Nacional, Igreja da Santa Cruz dos Militares, Escola de Belas Artes, entre outras) as quais fiz pesquisa agradeço pela receptividade e interesse em ajudar.

A Professora Helena Uzeda, gostaria de agradecer pelas horas de orientação, pelo apoio ao meu projeto e o incentivo na vida acadêmica.

Ao Professor Ivan Coelho de Sá, agradeço por aceitar me avaliar mais uma vez, assim como também por acompanhar meu trabalho e meu crescimento como Museóloga.

Ao Professor Carlos Terra, agradeço por ser meu membro externo e acompanhar minha dissertação desde a qualificação.

In memorian

A minha Avó Cotinha agradeço por tudo que você pode fazer por mim, pelas balas de coco, afinal eram horas para fazer, lembro até hoje de chegar ir pra cozinha e a Senhora de roupa de manga longa e calça comprida para não se queimar, mesmo que estivesse um calor de 40 graus, pelos biscoitos e pelo amor, sei que onde a Senhora estiver está me acompanhando! Saudades e obrigado pelas lembranças da minha infância!

*Ao Seu Maurílio, meu Avô, não passamos muito tempo juntos, mas mesmo assim pude em pouco tempo sentir seu afeto e amor, sim eu me lembro das balinhas de tamarindo que mesmo quando o senhor estava doente enchia minha mão delas!
Obrigado Vô!*

Aos meus Avós Dona Didi e seu Mário, uma saudade do que não vivi, afinal não chegamos a nos conhecer. Mas mesmo assim obrigado, porque sei que vocês olham por mim de onde quer que vocês estejam!

RESUMO

SANTOS, Poliana Martins dos. Musealização e Resignificação: Evangelistas São João e São Mateus, da Igreja da Santa Cruz dos Militares ao Museu Histórico Nacional. 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. 128p. Orientadora: Helena Cunha de Uzeda.

A dissertação pretende analisar as esculturas de São Mateus e São João Evangelista no que se refere à musealização e à resignificação durante os processos de transferência entre a Igreja da Santa Cruz dos Militares, Escola Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional, revelando a trajetória dessas obras. Essas esculturas foram realizadas por Mestre Valentim da Fonseca e Silva, entalhador, escultor e paisagista atuante no período colonial, para a Igreja da Santa Cruz dos Militares, no centro do Rio de Janeiro. Mestre Valentim produziu inúmeras obras pela cidade, sacras e profanas, entre o fim do século XVIII e início do século XIX. A pesquisa dá ênfase a essas esculturas de Mestre Valentim e a sua musealização, analisando o significado delas quando de sua criação, no início do século XIX, sua passagem pela Escola Nacional de Belas Artes e alguns momentos no contexto da história e das exposições do MHN.

Palavras-chave: Esculturas Mestre Valentim; Musealização; Resignificação; Museu Histórico Nacional.

ABSTRACT

SANTOS, Poliana Martins dos. Musealização e Ressignificação: Evangelistas São João e São Mateus, da Igreja da Santa Cruz dos Militares ao Museu Histórico Nacional. 2020. Dissertation (Master's) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2011. 128p. Supervisor: Helena Cunha de Uzeda.

The dissertation intends to analyze the sculptures of São Mateus and São João Evangelista in their process of musealization and reframing during the processes of transfer between the Church of Santa Cruz dos Militares, the National School of Fine Arts and the National Historical Museum, revealing the trajectory of these works. These sculptures were made by Mestre Valentim da Fonseca e Silva, carver, sculptor and landscape artist active in the colonial period, for the Church of Santa Cruz dos Militares, in downtown Rio de Janeiro. Mestre Valentim produced numerous works throughout the city, sacred and profane, between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. The research emphasizes these sculptures by Mestre Valentim and their musealization, analyzing their meaning when they were created, at the Escola Nacional de Belas Artes and in some moments of these works within the history and exhibitions of the MHN.

Key-words: Sculptures Mestre Valentim; Musealization; Resignification; Museu Histórico Nacional.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

ISCM - Igreja da Santa Cruz dos Militares

MHN - Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

SUMÁRIO

	Pág.
	01
INTRODUÇÃO	
Capítulo 1	11
São João Evangelista e São Mateus: as esculturas sacras para a fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares	
1.1 – A Irmandade da Santa Cruz dos Militares	14
1.2 - A Igreja da Santa Cruz dos Militares	15
1.3 – As obras de Mestre Valentim: São João Evangelista e São Mateus entre outras.	19
Capítulo 2	25
A trajetória das esculturas de São Mateus e São João Evangelista entre a Igreja da Santa Cruz dos Militares, a ENBA e o MHN.	
Capítulo 3	46
A Ressignificação e a Musealização das imagens de São Mateus e São João Evangelista	
3.1 O tetramorfo incompleto da fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares	54
3.2 – As imagens devocionais de São Mateus e São João Evangelista como objeto artístico na Escola Nacional de Belas Artes	59
3.3 - A musealização das esculturas de Mestre Valentim no Museu Histórico Nacional como representação da Identidade Nacional.	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS	86

INTRODUÇÃO

Desde meus seis anos de idade encantei-me pelo centro da cidade do Rio de Janeiro, onde ia regularmente assistir as missas realizadas na Paróquia São Basílio e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro em homenagem ao meu avô. Nessas idas frequentes, a paixão pela história do Rio começou ficando por alguns anos distantes na minha memória. Porém a cada visita que fazia ao centro da cidade aumentava minha vontade de entrar e observar algumas de suas igrejas. A arquitetura majestosa daqueles templos me levava a tempos passados de nossa história e aguçava também o gosto pela arte. Os anos se passaram e na escolha da área de conhecimento para minha graduação nada parecia se encaixar melhor do que o Curso de Museologia. Afinal, a admiração de infância tornou-se um desejo não apenas de compreender a história dessas igrejas, mas também de mostrar a importância de preservá-las juntamente com toda sua história.

Hoje, como museóloga e pesquisadora da arte sacra católica brasileira costumo observar a cidade através de um olhar mais atento e formal a esses testemunhos materiais que unem valor artístico, caráter simbólico e devoção religiosa. Ao realizar o curso sobre Igrejas Históricas do Rio de Janeiro, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Marcia Valéria Rosa, docente de História da Arte do Departamento de Processos Museológicos, da Escola de Museologia, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, despertei para as ligações históricas entre as igrejas e o seu acervo eclesiástico com a museologia.

Durante meu período de graduação, ao realizar um trabalho junto ao Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMUS - UNIRIO), coordenado pelo Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, tive o primeiro contato com duas esculturas de Mestre Valentim que constavam do livro "Introdução a Técnicas de Museu I", do cearense Gustavo Dodt Barroso (1888-1957), que viria a ser o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), criado em 1922. As obras de Valentim, artista do período colonial carioca, que fazem parte do acervo atual do MHN, pertenciam originalmente à Igreja da Santa Cruz dos Militares (ISCM), importante templo localizado na Rua Primeiro de Março, no centro do Rio de Janeiro. O fato de elas terem sido removidas da fachada da igreja e incorporadas ao acervo do MHN me fez pensar na razão dessa transferência.

Essa dissertação pretendeu, assim, revelar a trajetória dessas obras, acompanhar seu processo de musealização e a ressignificação pelas quais as imagens de São João Evangelista e de São Mateus iriam passar durante ao longo desse percurso. As esculturas após serem retiradas da fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares seriam encaminhadas à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sendo, em 1922, transferidas, de

forma definitiva, para o Museu Histórico Nacional, onde se encontram até os dias de hoje.

No decorrer da pesquisa serão abordados aspectos sobre a história da cidade do Rio de Janeiro, palco da peregrinação das obras por instituições, e sobre a história de Mestre Valentim da Fonseca e Silva, escultor, entalhador e urbanista, que produziu inúmeras obras, sacras e profanas, pela cidade do Rio, entre o fim do século XVIII e início do século XIX. Entre os trabalhos de Valentim estão as esculturas dos Evangelistas, que são o objeto dessa pesquisa, cujo objetivo é compreender os motivos por trás das transferências dessas obras e a ligação entre a Igreja da Santa Cruz dos Militares (ISCM), o Museu Nacional de Belas Artes (ENBA) e o Museu Histórico Nacional (MHN). Assim, passei a explorar as possibilidades de pesquisa sobre as duas esculturas, ambas em grandes dimensões e esculpidas em madeira. Em minhas buscas no MHN, onde as peças encontram-se agora, foram poucas as informações que consegui encontrar, o que aguçou ainda mais minha curiosidade sobre as razões de as esculturas terem sido levadas da Igreja para a Escola de Belas Artes – única informação encontrada nas documentações do museu. Essa primeira transferência parece ter sido motivada pelo intuito de preservação, com a permanência das imagens na ENBA por um breve período, sendo ambas, logo após integradas ao acervo do Museu.

Outra experiência importante para essa pesquisa foi meu estágio curricular no MHN, onde repassei algumas fichas antigas, preenchidas ainda à mão, para o sistema eletrônico, quando pude notar a falta de informações mais detalhadas sobre os objetos do acervo, demonstrando grandes lacunas em relação ao histórico das peças. Em todo museu, a documentação minuciosa dos objetos é de extrema relevância, devendo estar atualizada não apenas para que as pesquisas possam ser feitas, mas também para que possa se constituir em agente de preservação e conservação do acervo, contendo, além do histórico inerente ao objeto, o registro das intervenções nele realizadas.

Na procura por informações e documentações referentes às esculturas na Escola de Belas Artes não foi encontrada nenhuma indicação da passagem das obras pela instituição, sendo o único registro do fato uma carta escrita pelo Professor Gustavo Barroso solicitando a cessão de algumas obras que possuíssem significado para a construção do discurso de valorização da cultura brasileira, que seria a base da exposição a ser montada do Museu Histórico Nacional, no ano de 1922. Existem, ainda, em fichas antigas do Museu, referências sobre a chegada das esculturas ao MHN, vindas da ENBA.

Além dessas duas informações foi encontrado nas documentações arquivadas na

reserva técnica do Museu um relatório, que talvez tenha sido produzido pela Irmandade da Santa Cruz dos Militares, fazendo referência às esculturas, assim como sobre outras duas obras que iriam compor o conjunto dos quatro apóstolos para a fachada, afirmando, ainda, que as peças que estão no museu foram talhadas por Mestre Valentim.

Nessa peregrinação, as esculturas iam assumindo outros significados, por cada local onde passavam as obras se impregnavam de novos sentidos, que devem ser estudados e documentados para que possa haver uma melhor construção desse histórico e também da leitura que é feita atualmente pelo Museu desses objetos. As informações levantadas pela pesquisa realizada por este trabalho serão disponibilizadas ao MHN e à Igreja, considerando que tais informações são importantes para enriquecer os arquivos dessas instituições que não as possuem.

O projeto dessa pesquisa vincula-se à Linha 1 do PPG-PMUS: Museu e Museologia, na qual são tratadas as temáticas que abordam a Teoria do Objeto, a Teoria da Exposição, Museologia e Sistemas Simbólicos, conteúdos nos quais enquadra-se a análise das esculturas como objetos artísticos, de grande poder simbólico, cujas transferências para Escola Nacional de Belas Artes e depois para a exposição no Museu Histórico Nacional lhes introduziu novos significados e referências.

A viabilidade dessa pesquisa se apoia na minha formação como museóloga, curso que me despertou o interesse sobre arte sacra, especialmente ao frequentar as aulas de Museologia e Arte Brasileira I, ministrada pela Professora Doutora Marcia Valéria Rosa, da Escola de Museologia, quando estudamos as construções e obras produzidas pelo período colonial brasileiro.

Ainda durante o curso de graduação, devido a meu interesse pelas obras de arte sacra, busquei na disciplina de Preservação de Bens Culturais II, que trata da conservação de objetos em madeira, aprofundar meus conhecimentos sobre o assunto, aprendendo todo o processo de fatura desse material, como a forma correta de lixar a superfície de uma escultura, os tipos de colas utilizadas, a maneira de realizar as carnações e douramento das imagens, finalizando com o processo das pinturas finais das peças, assim como conhecer as misturas dos pigmentos que eram realizado nesse período.

Em 2017, pude participar do curso de Igrejas Históricas do Centro do Rio de Janeiro, curso oferecido pela Prof.^a Dr.^a Marcia Valéria Rosa, no qual o histórico sobre as igrejas e a arte contida nas mesmas foi aprofundado, para que os alunos voluntários pudessem realizar mediação de visitantes durante visitas guiadas à determinadas Igrejas cariocas, como parte

da atividade prática do projeto. No decorrer do primeiro ano de mestrado participei do curso sobre Arte Colonial Brasileira e Seus Antecedentes Portugueses: “Barroco e Rococó Religioso no Brasil”, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) e ministrado pela Prof.^a Dr.^a Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, reconhecida especialista no assunto. Nessas aulas pude aprofundar os conhecimentos adquiridos no curso de graduação sobre a arte do período colonial, assim como compreender de forma mais profunda sua importância patrimonial, museológica e histórica.

Todos esses conhecimentos adquiridos, de grande relevância para minha formação pessoal, auxiliaram o objetivo maior que era agregar mais informações e novas perspectivas a esse trabalho, reunindo dinâmicas de diversas áreas de conhecimento, que auxiliam a compreensão sobre o assunto central dessa pesquisa direcionada às esculturas dos apóstolos São João Evangelista e São Mateus, esculpidos por Mestre Valentim. Todo o processo de desenvolvimento desse trabalho foi reunido à dissertação, a partir de um olhar que foi construído através dos anos de graduação e, agora, do mestrado. Durante o primeiro ano do mestrado, as pesquisas realizadas, tanto no MHN quanto na ISCM, me possibilitaram encontrar alguns dados relevantes. O fato de haver realizado meu estágio curricular no laboratório de conservação daquele museu, me permitiu adquirir conhecimentos que facilitaram as análises que realizei em seu acervo. Para as pesquisas nos arquivos da igreja, foi importante o contato estabelecido com as pessoas responsáveis pela parte cultural do templo, o que viabilizou a realização das consultas nos registros da ISCM. Assim, foi possível pesquisar mediante agendamento prévio, havendo certa facilidade em relação à procura por informações, considerando que as responsáveis pelo arquivo se interessaram pelos resultados da pesquisa, por trabalharem diretamente com a documentação, sendo de grande ajuda nesse processo.

Em relação à parte documental da pesquisa pretendo continuar a busca por mais informações sobre as esculturas de Mestre Valentim, de maneira que possamos observar mais profundamente os acontecimentos históricos e culturais que orbitaram ao redor delas, levantando informações importantes para compreensão do papel histórico e artístico das referidas esculturas.

Os arquivos que fizeram parte desse processo até o momento são os pertencentes à própria Igreja da Santa Cruz dos Militares e ao MHN que poderiam realizar uma troca desses registros e encaminhar as pesquisas a outras instituições, como forma de enriquecer os dados sobre esse rico acervo da cidade do Rio de Janeiro tão pouco conhecido.

O trabalho foi pensado ao longo do ano de 2018, objetivando realizar um recorte definido que permitisse trazer elementos da área da teoria do Patrimônio e da Museologia, tornando o conteúdo mais rico no que diz respeito à importância que as obras de Mestre Valentim possuem para a história e para o patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

O fato de a autora possuir familiaridade com as instituições pelas quais as obras passaram ajudou na parte relativa ao levantamento de dados para a pesquisa. A questão central para produção deste trabalho era tentar compreender o porquê da retirada das obras da igreja da Santa Cruz dos Militares, sua ida para a Escola Nacional de Belas Artes e posterior transferência para o Museu Histórico Nacional. E, a partir dessa compreensão, explorar as diferenças de significados que esses objetos foram absorvendo com a “peregrinação” por estes locais e no decorrer de mais de 200 anos de história.

A documentação já levantada permite compreender melhor a história das peças, assim como a causa das transferências delas de um local para outro – algo que gerou, inicialmente, muitas dúvidas em relação à motivação de tais deslocamentos. O principal foco da dissertação é compreender os processos de musealização e de resignificação experimentados pelas esculturas de Mestre Valentim. Para essa investigação foi usada a metodologia qualitativa entrelaçada com a exploratória, fazendo assim uma metodologia mais completa como forma de atender às demandas necessárias ao trabalho.

Dos três capítulos que farão parte da dissertação, o primeiro tem como objetivo contextualizar o período em que as esculturas foram produzidas e para onde foram criadas, trazendo, nesse primeiro momento, a importância de Mestre Valentim na produção de obras durante o período colonial, muito relevantes para o Patrimônio carioca. Nesse capítulo foi importante o apoio de obras do Professor Nireu Cavalcanti, grande especialista sobre a história do Rio de Janeiro, contextualizando a história da cidade no período setecentista, assim como foram muito úteis as abordagens, no campo da história da arte, da Professora Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, da Professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, das instâncias ligadas ao patrimônio, como os arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e as Cartas Patrimoniais. Outro aspecto fundamental à pesquisa foi a compreensão sobre a importância do papel das igrejas e das irmandades leigas como instituições influentes para o processo de produção e difusão da arte do período colonial.

No segundo capítulo, serão analisadas especificamente as transferências dessas obras e as possíveis causas para essas mudanças terem ocorrido, na tentativa de

esclarecer o que estaria por trás dessa movimentação entre instituições. A pesquisa também debruçou-se sobre questões levantadas por teóricos da área da Preservação, da Conservação e da Restauração, como Max Dvorák, (1874-1921) que trabalha muito com a questão da conservação das igrejas, de Camillo Boito (1836-1914) e de Viollet Le Duc (1814-1879), para a compreensão da estruturação geral destes campos.

O terceiro capítulo foi construído utilizando o pensamento desenvolvido sobre o conceito de patrimônio de Françoise Choay, com o presente trabalho tendo como base os conceitos da museologia – texto organizado pelos teóricos André Desvallées e François Mairesse – para a realização de uma análise sobre as transformações dos significados das esculturas estudadas e a relevância de sua escolha como representante do patrimônio carioca e brasileiro em 1922, período voltado à construção de uma identidade nacional para o país. A pesquisa abordou, também, o processo de musealização das obras de arte sacra, através do pensamento da professora da Universidade Europeia de Lisboa, Maria Isabel Roque, que possui um relevante trabalho sobre o tema.

Analisar a musealização e ressignificação das esculturas São João Evangelista e São Mateus, realizadas por Mestre Valentim, acompanhando a trajetória das obras por três das mais relevantes instituições à época – a Igreja da Santa Cruz dos Militares, a Escola de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional – reproduzindo, de certa forma, a transposição do espaço religioso para o contexto laico, a exemplo do que ocorrera com a separação da Igreja com o Estado.

Outras instituições consultadas durante a pesquisa, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que possui um rico acervo sobre a cidade, foi importante para a formulação deste trabalho, especialmente, em relação aos registros sobre a criação do MHN; da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), depois renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) – local pelo qual passaram as esculturas antes de chegarem ao MHN; a Biblioteca Nacional (BN), que possui um extenso repositório, tanto bibliográfico quanto iconográfico, possuidora de muitas fotografias da cidade no período imperial e republicano. Foram importantes também pesquisas em outras igrejas, nas quais é possível encontrar obras de Mestre Valentim, o que se mostrou fundamental para visualização de características de sua obra: as Igrejas de Nossa Senhora do Carmo, na Praça XV, e de São Francisco de Paula, no Largo de São Francisco, havendo também obras públicas realizadas por Mestre Valentim, encontradas no centro do Rio de Janeiro, com destaque para o Passeio Público.

A definição dos métodos e técnicas que seriam utilizados na construção dessa dissertação foi fundamental para a obtenção dos resultados do trabalho. A sistematização do processo de pesquisa foi condição essencial para o cumprimento dos objetivos almejados que puderam ser, assim, mais facilmente alcançados, contribuindo para promover o conhecimento sobre os processos de patrimonialização e musealização dessas obras que ajudam a contar a história da cidade.

O rigor científico e a retribuição social da pesquisa devem ser o norte da construção do conhecimento, principalmente, em um cenário sociopolítico onde a pesquisa acadêmica, surpreendentemente, precisa justificar sua importância para a sociedade.

Dessa forma, no que se refere à metodologia, a proposta deste trabalho foi a de elaborar mapeamentos qualitativos, tendo como base a combinação de pesquisa bibliográfica e documental. Além de utilizar a metodologia qualitativa, a pesquisa também possui aspectos do estudo exploratório, já que se trata de um estudo de caso.

Analisando a proposta deste trabalho investigativo, a metodologia qualitativa se adequa melhor, pois a dissertação terá como base pesquisas em acervos nas instituições já citadas anteriormente, usando ainda o método exploratório por ser uma abordagem nunca antes utilizada em relação a essas esculturas. Torna-se, assim, um estudo de caso que analisa a trajetória simbólica de uma obra de arte sacra, o que será abordado durante a dissertação.

No capítulo 1 – São João Evangelista e São Mateus: as esculturas sacras para a fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares – busca-se introduzir um breve histórico da época colonial da cidade como forma de contextualizar o ambiente cultural em que as obras foram criadas, assim como destacar a figura de seu entalhador, Mestre Valentim da Fonseca e Silva, que teve grande influência na história da arte colonial no Rio de Janeiro. A pesquisa buscou trazer, a partir deste contexto, a grande contribuição das igrejas e de suas irmandades leigas para o desenvolvimento da arte desta época, graças ao financiamento garantido por ambas, sob a forma de encomendas de obras para ornamentação dos templos e veneração dos fiéis, com o objetivo que fossem as mais magníficas possíveis. A igreja no período colonial brasileiro se constituiu em mecenas privilegiado da arte, deixando uma contribuição riquíssima, um patrimônio que merece ser melhor analisado.

Este capítulo também inclui uma análise sobre o histórico da Igreja da Santa Cruz dos Militares para a qual tais esculturas foram criadas. Diferente da maioria das igrejas erigidas na época colonial, a ISCM não estava ligada a uma Ordem Primeira, sendo uma

igreja mantida por uma irmandade de ofício, no caso, uma instituição militar sediada no Rio de Janeiro, numa posição independente da Cúria do Rio de Janeiro. Essa parte da pesquisa direciona a dissertação para um olhar detalhado à Irmandade da Santa Cruz dos Militares, instituição que financiaria e resguardaria as obras dessa igreja por quase cem anos, tendo como referências arquitetônicas a Igreja de Gesù (1584), primeira igreja jesuíta construída em Roma, Itália.

O capítulo 2 – A trajetória das esculturas de São João Evangelista e São Mateus entre a Igreja da Santa Cruz dos Militares, a ENBA e o MHN – terá como fio condutor o período imediatamente posterior à República, época na qual as esculturas são retiradas da fachada da Igreja, cerca de cem anos após sua inauguração, ocorrida em 1811, sendo remanejadas para a Escola Nacional de Belas Artes. Essa transferência teve o intuito de que lá fosse realizado um restauro na estrutura das peças, que, naquele momento, apresentavam deterioração adiantada em sua madeira, devido sua exposição ao relento durante um século, apresentando ainda uma infestação por cupins.

Foi possível encontrar no MHN documentos referentes a essa primeira transferência para a ENBA, realizada pelos motivos listados acima, mas que estão explicitados nessa documentação. Naturalmente, além da necessidade de restauração também deve ter havido o intuito de estudar a técnica e a forma de entalhamento do Mestre Valentim pelos estudantes e professores da instituição do período entre 1915 a 1922, considerando que, à época, Mestre Valentim já era reconhecido por seu trabalho.

A segunda transferência das obras seria para o Museu Histórico Nacional no período de sua criação, em 1922, instalado num conjunto arquitetônico resultante de uma ampliação do antigo Arsenal de Guerra. Naquele momento, o Prof. Gustavo Barroso, designado para diretor da instituição, realizaria o recolhimento de obras em diversas instituições públicas com o objetivo de reunir um acervo representativo para o novo museu. Isso aconteceu, pois muitas repartições públicas ocupavam prédios que durante o período colonial e imperial haviam acumulado obras de grande relevância em suas dependências como elementos de decoração. O Diretor Barroso, além de enviar pedidos por meio de cartas a essas instituições, também realizou alguns recolhimentos de peças presencialmente, uma forma mais eficaz para identificar o que realmente era considerado como de grande importância para auxiliar na construção de uma identidade brasileira.

O capítulo 3 – A Ressignificação e Musealização das imagens de São Mateus e São João Evangelista – trata das ressignificações das duas obras representando os apóstolos de

mestre Valentim, acompanhando sua trajetória e estada nas três instituições: ISCM, ENBA, MHN, observando significados que estão extrínsecos e intrínsecos às esculturas, para além da análise de valores ligados à religiosidade ou à obra de arte. Naturalmente, conforme mostrado no histórico das obras ao longo dos capítulos anteriores, muitas questões surgiram, mostrando que as avaliações, normalmente feitas de forma superficial, não são suficientes para levantar discussões profícuas sobre o assunto. As duas esculturas de mestre Valentim hoje têm uma simbologia totalmente diferente das que possuíam quando do momento de sua criação, sendo que para uma análise de seu uso na esfera do sagrado será necessário observar suas iconografias, investigando assim suas interpretações naquele momento.

O trabalho tem a intenção de contribuir com o estudo dos objetos na formação de coleções e sua ressignificação, para uma valorização maior de obras e artistas do período colonial, momento tão relevante para a construção da identidade carioca e brasileira, mas que costuma ser negligenciado. Com isso, os testemunhos que ainda persistem no cenário da cidade ou abrigados sob a forma musealizada nos espaços dos museus permanecem desconectados dos demais patrimônios reconhecidos.

CAPÍTULO 1

SÃO JOÃO EVANGELISTA E SÃO MATEUS: AS ESCULTURAS SACRAS PARA A FACHADA DA IGREJA DA SANTA CRUZ DOS MILITARES

CAPÍTULO 1 - São João Evangelista e São Mateus: as esculturas sacras para a fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares

A cidade do Rio de Janeiro teve como marco inicial o Morro Cara de Cão, próximo ao atual bairro da Urca, primeiro contato dos portugueses com as terras cariocas. Entretanto, a colonização da cidade começou em um local mais estratégico da Baía de Guanabara, local em que a defesa da cidade seria mais fácil: o Morro do Castelo – onde foi colocado, em 1567, o marco de fundação da cidade. No alto do Morro seriam instalados também um forte, a primeira Catedral da cidade e a igreja dos jesuítas.

Descendo do alto do Castelo para a várzea, instalou-se, no outro extremo da antiga Rua Direita, atual Primeiro de Março, o mosteiro dos padres beneditinos, no alto do Morro de São Bento. Entre esses dois pontos de referência localizava-se, nos arredores da atual Praça XV de Novembro¹, um importante porto para o escoamento de ouro² vindo de Minas Gerais, que ficava próximo ao local onde hoje encontramos a Igreja da Santa Cruz dos Militares. Antes havia ali um pequeno forte para proteção mais pontual aos ricos carregamentos que escoavam por aquele porto.

Para a compreensão da escolha do Morro do Castelo como local de construção da cidade devemos observar que os portugueses usavam os preceitos romanos do arquiteto Vitruvius, quando trata do “sítio e a cidade” exemplificando que a área onde a urbe deve ser implantada deveria ser “um solo seco, consistente, varrido por ventos saudáveis, com boa água para a população. Os logradouros e edificações devem ser dispostas de modo a aproveitarem os benefícios da boa insolação” (CAVALCANTI, 2004, p.24).

Com o tempo a cidade, que possuía muitos charcos e lagoas, foi sendo aterrada ganhando novas dimensões, criando, desta forma, áreas mais habitáveis para a população. Em relação aos aterramentos das lagoas desse período, temos:

O aterramento das cinco principais lagoas existentes nas áreas – Boqueirão, Desterro, Pavuna, Santo Antônio e Sentinela – se fez ao longo

¹A Praça XV teve ao longo de sua história diversas denominações, tendo sido conhecida como Largo do Terreiro da Polé, Largo do Carmo, Praça do Carmo (em referência à Igreja de Nossa Senhora do Carmo localizada em frente à Praça), depois Terreiro do Paço e Largo do Paço (prédio que foi residência dos governadores e Vice-Reis na época colonial e, posteriormente, do Rei de Portugal, Dom João VI, e dos imperadores do Brasil).

²“O percurso do Caminho Novo começava em embarcações à vela, no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, no antigo Cais dos Mineiros, entre o sopé do morro de São Bento e a atual praça XV de Novembro, quase em frente a atual igreja da Candelária [...] Caminho Novo passou a ser utilizado regularmente por tropeiros, encurtando o tempo de viagem de 100 para 25 dias. Nesta época, o Caminho do Ouro de Paraty passou a ser conhecido como “Caminho Velho” (MELLO, 2013).

de duzentos anos a partir da fundação da cidade. Coube ao vice-rei d. Luís de Vasconcelos e Souza concluir o aterro da o aterro da última lagoa, a do Boqueirão, que já estava com sua área do espelho-d'água bastante reduzida em consequência das obras realizadas por seus antecessores. Graças a esse aterro, a cidade ganhou o seu primeiro jardim público, projetado por Mestre Valentim e inaugurado em 1783 (CAVALCANTI, 2004, p.30.).

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi criando novas dimensões. Criada a partir do modelo português de implementação urbana das colônias, a cidade tem sua estrutura e comportamentos influenciados pelos próprios portugueses e sua cultura, que incluía a estrutura da Igreja Católica. Através das ordens beneditina, franciscana, jesuítica e carmelita que têm grande presença nesse primeiro momento como forma de conversão dos indígenas e também no controle do povoamento da cidade, além dos portugueses que estavam chegando a essa nova terra.

A influência da colonização luso católica pode ser observada até os dias de hoje, quando analisamos a Rua Primeiro de Março e sua grande quantidade de igrejas de um mesmo período ou épocas próximas. Nesta faixa da cidade, que foi bem povoada no período colonial, existem muitas construções dos séculos XVIII e XIX que, em sua maioria, são representantes do Patrimônio Católico, como é o caso da Igreja da Santa Cruz dos Militares, local para onde as obras estudadas nessa pesquisa foram idealizadas.

No ano de 1764, o oficial da Marinha Inglesa, John Byron³ (1723-1786), passou pelo Rio de Janeiro e em um dos seus relatos descreve a cidade da seguinte forma: “O local onde [a cidade do Rio de Janeiro] foi construída é muito agradável, especialmente devido ao grande número de árvores que o rodeiam, árvores que conservam o seu verdor durante todo o ano.” (FRANÇA, 1999, p. 109).

O Morro do Castelo, espaço primitivo de implantação da cidade, no centro histórico do Rio de Janeiro, seria infelizmente totalmente destruído. Ali, encontravam-se a Catedral da cidade, a igreja dos jesuítas e o forte que se localizava em seu cume e que se perderam por completo com o desmonte do Morro do Castelo, em 1922. Dessa forma, a preservação dos demais patrimônios que ainda existem na área do sopé, do monte, mais especificamente na antiga Rua Direita, atual Primeiro de Março, é de extrema importância por guardarem através do cenário formado por suas arquiteturas, um rico arquivo de histórias e memórias da cidade em seu período inicial e por terem participado de todas suas transformações.

³ John Byron (1723-1786) oficial da marinha inglesa comandou a fragata “Dolphin”, avô de Lorde Byron.

1.1 – A Irmandade da Santa Cruz dos Militares

Antes de falar da Irmandade da Santa Cruz dos Militares, temos que pensar nas ordens religiosas⁴ que chegaram no início da construção da cidade. Como citado anteriormente, temos, já no início da colonização, a presença dos jesuítas, carmelitas, franciscanos, beneditinos e capuchinhos. Essas ordens possuíam papel de extrema relevância no apoio ao crescimento da cidade, sendo que as ordens jesuíta e beneditina por suas próprias características de voltarem-se ao estudo, possuindo colégios como parte de sua catequese para a difusão do cristianismo. As ordens carmelita, franciscana e capuchinha atuavam no plano de auxílio à população, fosse com hospitais, com amparo social ou mesmo de alimentação, todas elas eram ordens que davam apoio aos mais necessitados que chegavam ao Novo Mundo.

Com o crescimento da Colônia as Irmandades leigas começaram a surgir, criando capelas e outras igrejas, além de Ordem Primeira e Terceira que já se encontravam na cidade desde a sua fundação. As Irmandades leigas surgem através da fé das pessoas de classes mais abastadas que possuíam o mesmo ofício e que se reuniam e construíam suas capelas. Após algum tempo, essas capelas tornam-se igrejas em homenagem ao santo de devoção de determinado ofício. Não sendo ligadas à Catedral, essas irmandades possuíam códigos de conduta próprios, como as confrarias, funcionando como redes de apoio entre os pares.

Ao examinar os pontos comuns dos diversos compromissos das irmandades, detectei dez objetivos principais que norteavam sua existência: a) ampliar o espaço do indivíduo para além do círculo familiar; b) inseri-lo na sociedade pelo exercício de papéis definidos e públicos na hierarquia social, política, cultural e religiosa; c) desenvolver o espírito público incutindo o respeito às leis vigentes e ao monarca, bem como o orgulho pela origem lusitana; d) trabalhar em benefício da coletividade, principalmente pelos pobres; e) voltar-se para os valores da religião católica e buscar a salvação das almas dos membros da organização; f) congregar-se em torno da devoção do padroeiro da irmandade; g) ajudar os irmãos com dificuldades financeiras, de saúde e sobretudo na velhice desamparada; h) proteger as viúvas e os órfãos; i) assegurar o atendimento religioso aos enfermos e moribundos e rezar pela salvação das almas; j) enterrar os mortos (CAVALCANTI, 2004, p. 207 e 208).

Nessa explicação, Cavalcanti mostra em livro sobre o Rio de Janeiro setecentista, de modo mais detalhado, a forma como as irmandades agiam junto a sua comunidade, colocando-as como um suporte, auxiliando a todos que estavam incluídos na agremiação.

⁴ Ordens primeiras são masculinas, sendo elas Jesuíta, Beneditina, Carmelita e Franciscana. Ordens segundas são femininas e conventuais. As Ordens terceiras são ligadas as primeiras, entretanto são leigas (homens e mulheres) que querem viver de acordo com os preceitos católicos.

No Rio de Janeiro setecentista teremos Irmandades terceiros de pretos, pardos e brancos, que surgem de maneiras diversas, algumas já com capelas próprias, outras mantidas dentro das igrejas de Ordem Primeira e que permaneciam lá até que conseguissem um terreno para a construção de seu próprio templo.

No caso da Irmandade da Santa Cruz dos Militares temos o ofício das Armas, que fazia com que a comunidade se reunisse formando uma rede de apoio que ajudava às viúvas de militares e órfãos de militares, que morriam em serviço⁵. A irmandade propõe aos governantes que o local onde havia o forte, no então terreiro do Carmo, hoje na Praça XV se tornasse um cemitério com capela para o uso dos militares e como homenagens àqueles que haviam perdido a vida no local. Com o passar dos anos, nota-se a necessidade de um local maior para acomodar todos os irmãos, o que levaria à construção de uma igreja maior no local.

1.2 - A Igreja da Santa Cruz dos Militares

Construída sobre o antigo Forte da Santa Cruz (1605-1632), conhecido como Fortaleza de Nossa Senhora da Guia, conforme informa Barreto (1958), o ponto possuía uma localização estratégica para defesa do porto do Rio de Janeiro. A localização da ISCM, como a de algumas outras igrejas ficam estabelecidas perto dos portos ou morros, como citado a seguir “[...] a Militar de Santa Vera Cruz (dos oficiais e soldados da guarnição) e a de São Pedro Gonçalves (dos comerciantes e navegantes), estabeleceram-se intramuros, perto do porto ou nos topos dos morros” (FRIDMAM; MACEDO, 2013, p. 6). O forte onde se localiza a Igreja da Santa Cruz dos Militares foi bombardeado durante diversas tentativas de invasões de corsários franceses (início do século XVIII) à cidade durante o período colonial. Após a ruína do forte, a Irmandade da Santa Cruz dos Militares, que havia sido criada em 1623, solicitaria cinco anos depois, ao então governador Martin Correa de Sá (1575-1632), que o terreno onde se encontrava o antigo forte servisse como local de sepultamento para os militares para que ali fosse construída a primeira capela para a veneração da Santa Cruz.⁶

Assim, no ano de 1716, todo o terreno pertencente à igreja foi transferido por Carta de Sesmaria à Irmandade da Santa Cruz dos Militares, pelo Governador General Francisco

⁵ Informações retiradas dos livros de contas da Irmandade.

⁶Arquivo da Igreja da Santa Cruz dos Militares. Disponível em: <http://www.iscm.org.br/historia/linha-do-tempo/> Acesso em: 13/02/2019.

da Távora, recebendo, seis anos depois, do D. João V, a confirmação da posse das Sesmaria por Carta Régia. Naquele momento, a Irmandade passou a possuir legalmente todo o terreno que, então, chegava até costa da baía.

O mar, que antes quebrava suas ondas bem perto das atuais igrejas de São José e Santa Cruz – erigida no local antes ocupado pelo antigo Forte da Santa Cruz –, foi, com aterro, recuado (CAVALCANTI, 2004, p.31).

A ISCM tornou-se sede temporária da diocese, passando a funcionar também como Catedral da cidade de 1734 a 1737. Entre os anos de 1770 e 1780 inicia-se a construção da atual igreja (Figura 1), na então Rua Direita (Rua Primeiro de Março), com o objetivo de substituir a primitiva ermida, já muito deteriorada e que não comportava mais todos os irmãos. O projeto do novo templo é de autoria do brigadeiro José Custódio de Sá e Faria (?-1792), importante engenheiro militar português (OLIVEIRA, 2008). O frontispício, em estilo pombalino, descreve Oliveira, remete ao tipo de construção que estava sendo muito utilizado em Portugal naquele período. A fachada possui algumas semelhanças com a Igreja de Gesù, em Roma (Figura 2), apresentando:

Tanto a planta quanto o desenho da fachada têm estreita relação com as igrejas pombalinas construídas em Lisboa na mesma época [...] fachada do tipo italiano (sem torres) compõe-se de dois corpos retangulares superpostos, completados por um frontão triangular. Sendo estes de tamanho desigual, a ligação é feita por volutas de ângulo, similares às da igreja do Gesù de Roma (OLIVEIRA, 2008, p.25).

Sua fachada é simples, sem muitos elementos decorativos, na qual se destacam apenas quatro nichos projetados para receber esculturas, lembrando o período românico, representando os quatro Evangelistas, cada um representa um Evangelho do Novo Testamento (a palavra de Deus).

Figura 1 – Igreja da Santa Cruz dos Militares ISCM, na Rua Primeiro de Março, centro do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivos da Igreja da Santa Cruz dos Militares Disponível em: <http://www.iscm.org.br/igreja/a-igreja/> Acesso em: 02/03/2019.

Figura 2: Igreja de Gesù, em Roma.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Jesus Acesso em: 04/03/2019.

A história carioca e da Igreja da Santa Cruz dos Militares confundem-se desde os primórdios da Colônia, considerando que o próprio local onde a igreja foi construída, carrega parte da história da cidade. Ali fora instalado um dos primeiros fortes da cidade, que possuía extrema relevância por ser a defesa do principal porto, que existia junto ao Largo do Paço (Praça XV de Novembro), local de escoamento do ouro vindo da região das Minas Gerais. A igreja ressignificou esse local sem apagar a totalidade de sua história, que continuou a ressoar em seu nome, que faz referência ao antigo Forte da Santa Cruz dos Militares sobre o qual foi construída.

Os construtores da igreja, a ergueram em memória daqueles que perderam a vida naquele local defendendo a cidade das primeiras invasões francesas. Entretanto, o objetivo da construção da ISCM não fora essa memória, e sim o culto religioso católico, ainda que sua história, como a de tantas outras igrejas da cidade, guarde a memória do Rio de Janeiro em sua trajetória e documentações.

A Igreja da Santa Cruz dos Militares (ISCM) traz em seu rico arquivo histórico um pouco da atuação de seus provedores que, muitas vezes, eram figuras importantes, incluindo os membros da Família Real e Imperial brasileira: D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II e Gastão de Orleans (Conde d'Eu), que eram membros da Irmandade da Santa Cruz dos Militares, algo que está registrado em homenagens de reconhecimento em suas paredes.

Em relação à sua arquitetura externa, a ISCM possui uma torre na parte posterior da igreja, comum no estilo italiano (OLIVEIRA, 2008). A ISCM é o único local onde se pode ainda ver partes originais da fundação do antigo Forte da Santa Cruz, o que mantém a história da igreja ligada ao período anterior do espaço como fortaleza, e não apenas à Irmandade que a administra até os dias atuais.

A escolha do local para a construção da igreja, ocupando, a pedido dos próprios militares, o espaço do forte traz uma referência a todos que passaram por aquele lugar. Parte dessa história está preservada na arquitetura da construção, estando as fundações da igreja integradas ao antigo forte.

Isso faz da Igreja um patrimônio que foi preservado através do tempo, sendo não apenas um bem artístico, representado pela arquitetura e pelos elementos decorativos da igreja, mas também histórico por fazer parte do desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, camadas que se foram acumulando desde o período colonial. Assim, a trajetória do crescimento da cidade materializa-se por meio desses patrimônios musealizáveis, que reúnem história e representação artística. A Igreja da Santa Cruz dos Militares é patrimônio

da cidade do Rio de Janeiro, estando ao alcance do olhar de todos que tenham vontade de conhecer um pouco a história do Rio colonial através das igrejas históricas do centro da cidade. O templo estabelece, no centro do Rio de Janeiro, uma “significação cultural”⁷ no sentido histórico e estético para aquele espaço, como explicitado na Carta de Burra, de 1980.

Impressiona a rica documentação mantida pelo arquivo da Igreja, tendo a Irmandade um projeto para a criação de um museu com o objetivo de contar a história do templo, demonstrando, dessa forma, uma preocupação com a memória e o patrimônio institucional. Com esse pensamento, a Irmandade mantém seu legado musealizando seus objetos e em conjunto salvaguardando parte da história da cidade, como registrada em sua documentação, um local religioso que guarda grande parte da história da cidade.

As esculturas de São João Evangelista e São Mateus, obras produzidas entre o final do século XVIII e o início do XIX, especificamente para a Igreja da Santa Cruz dos Militares, localizada na Rua Primeiro de Março (Antiga Rua Direita), no centro da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A construção da Igreja ocorreu entre 1770 e 1780, próximo à atual Praça XV de Novembro e perto da Igreja Nossa Senhora do Monte do Carmo – Antiga Sé⁸ (1590) e da Igreja da Venerável e Arquiepiscopal Ordem da Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1770), ambas construídas no período colonial do Rio de Janeiro.

1.3 – As obras de Mestre Valentim: São João Evangelista e São Mateus entre outras.

A arte sacra de Mestre Valentim notabilizou-se pelo uso da tradição da escultura em madeira, pela monumentalidade da talha que realizou para as mais importantes igrejas cariocas laicas do período setecentista, ainda que também tenha executado magníficos lampadários [p.55] e alfaiassem metal. Corresponde à última fase características já regionais da capital do vice-reino, um amálgama de formas barrocas e rococós permeadas, já nos alvares do século XIX, por certo sentido de contenção e sobriedade do neoclassicismo (CARVALHO, 1999, p. 55)

Com essa descrição sobre a obra de Mestre Valentim feita pela Professora Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho podemos perceber como a obra do escultor é vasta, como percorre alguns dos estilos do período e como também atinge a arquitetura civil e a arquitetura religiosa.

⁷ Significação cultural designa o “valor estético, histórico, científico ou social de um bem para as gerações passadas, presentes e futuras.”

⁸ O termo Sé derivado de “sede” refere-se a uma catedral, templo cristão que se localiza na sede de um bispado.

A Igreja da Santa Cruz dos Militares tem uma arquitetura particular em relação às demais igrejas cariocas, sendo considerada no estilo pombalino português:

Tanto a planta quanto o desenho da fachada têm estreita relação com as igrejas pombalinas construídas em Lisboa na mesma época, em particular com as igrejas do Sacramento e de Nossa Senhora dos Martírios (OLIVEIRA, 2008, p. 24).

Seu interior apresenta ornamentação em estilo Rococó ricamente produzida por Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), artista que era frequentador da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Mulato e filho de “fidalgo português e crioula natural do Brasil” (PORTO-ALEGRE, 1856, p.370), Mestre Valentim realizou muitas obras na cidade tanto para instituições religiosas quanto para obras públicas, trabalhando diretamente para o Vice-Rei D. Luís de Vasconcellos (1742-1809), durante o período que este governou a colônia (de 1778 a 1790).

Destacam-se, entre as obras públicas produzidas por Mestre Valentim, o Chafariz da Praça XV Novembro (1789), que permanece como testemunho sobre o sistema de abastecimento de água do período colonial e imperial; e o Passeio Público (1779-1783), espaço verde ajardinado, instalado no local onde havia anteriormente a Lagoa do Boqueirão da Ajuda, que ficava próxima ao Aqueduto da Carioca, hoje Arcos da Lapa.

O traçado primitivo do jardim apresentava ruas retas que se cruzavam ortogonalmente, e outras formando diagonais. O jardim ostentava elementos decorativos projetados por Mestre Valentim e, que na maioria, ainda existem, como o Portão de entrada, as duas pirâmides que balizavam o eixo central da composição, e o Chafariz dos Amores (IPHAN, 2019).

O Passeio Público passaria por modificações⁹ no século XIX, mas o projeto original de Mestre Valentim mantém-se até hoje nos registros de sua construção. Do Passeio Público, ainda há duas esculturas de Valentim, feitas em ferro fundido, que atualmente estão no Jardim Botânico, Narciso e Eco.

Outra obra importante do artista foi à reedificação do prédio do recolhimento de Nossa Senhora do Parto, localizado próximo às ruas da Assembleia e São José, no centro da cidade, após sua destruição por um incêndio em 1789. O registro da entrega do projeto

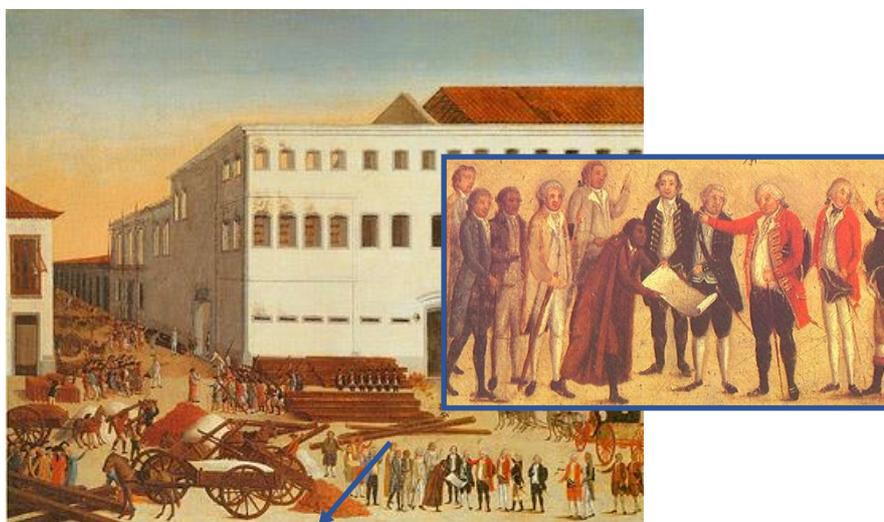
⁹ A reforma realizada por Auguste François Marie Glazou (1828-1906) começa em 1861 terminando no ano seguinte, Glazou troca o estilo francês adotado por Mestre Valentim durante o período colonial reformulando o Passeio Público para o modelo dos jardins ingleses. Com a mudança de traçado dos jardins são introduzidas novas espécies de flora, há modificação nos muros, a introdução de animais no jardim, assim como, de novas esculturas e por fim os pequenos pavilhões também são substituídos.

pelas mãos do próprio Mestre Valentim ao Vice-Rei aparece em uma pintura de autoria do pintor João Francisco Muzzi. (Itália 17?-1802) (figura 3). Essa documentação, algo raro no período colonial, testemunha a importância de Valentim da Fonseca e Silva e de sua capacidade profissional no âmbito da sociedade carioca daquela época.

Mestre Valentim teve atuação destacada durante o período da gestão do Vice-Rei, D. Luís de Vasconcelos, como Nireu Cavalcanti que relata ter sido uma espécie de padrinho para o Mestre. O Vice-Rei ficou neste cargo durante 12 anos, realizando melhoramentos por toda a cidade, contando para isso com a ajuda de Mestre Valentim para a construção de obras importantes para a cidade.

O período da colônia tem uma importância destacada na história, considerando sua relação com as melhorias realizadas na, ainda capital da colônia, por D. Luís de Vasconcelos. Durante seu governo, a cidade passou por uma boa urbanização, ainda que nos moldes possíveis para colônia. O Passeio Público é o primeiro exemplo na cidade do Rio de Janeiro de um jardim, constituindo-se, dessa forma, num marco do governo de D. Luís, tendo se tornado uma das obras públicas mais importantes da carreira de Mestre Valentim.

Figura 3: Quadro Reedificação do recolhimento de Nossa Senhora do Parto
João Francisco Muzzi.



Fonte: Itaú cultural. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61268/reedificacao-do-recolhimento-de-nossa-senhora-do-parto> Acesso em: 05/02/2019

Por conta de suas obras realizadas no período da Colônia, Valentim foi motivo de

estudo por Manuel de Araújo Porto Alegre¹⁰ (1806-1879), professor da Academia Imperial de Belas Artes. Como autor literário de inclinação romântica, Porto Alegre interessava-se pelo passado colonial, o que o levou a estudar e escrever sobre a obra de Mestre Valentim. Porto Alegre conseguiu, no período em que escreveu um artigo para a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – (IHGB), em 1856, entrevistar um dos discípulos diretos de Valentim, chamado Simeão José de Nazareth, que fornece informações relevantes sobre a vida e obra de seu Mestre.

Em sua biografia é levantada a hipótese de que Mestre Valentim tenha morado algum tempo em Portugal, essa suposição pode ser mais reforçada quando em testamento¹¹ há dois livros em latim e italiano, demonstrando que Mestre Valentim era versado em uma das línguas.

As obras religiosas de Mestre Valentim são muitas e, em pesquisas sobre sua atuação nos séculos XVIII e XIX, percebe-se que suas últimas criações foram para a Igreja da Santa Cruz dos Militares, entre as quais as esculturas que foram criadas para a fachada da igreja que são o objeto dessa pesquisa. Inicialmente, Valentim deveria esculpir os quatro Evangelistas, São Marcos, São Lucas, São João e São Mateus. Entretanto, possivelmente por conta de sua idade avançada, o artista só conseguiu esculpir os dois últimos citados. Estas esculturas são em cedro, madeira nobre, considerada uma das mais densas e com uma grande vida útil, o que fez dela uma boa opção para a confecção de obras a serem colocadas em uma área externa, sujeita às intempéries.

¹⁰ Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor, escritor.

¹¹ Anexo nº 1.

Figura 4 – Busto Mestre Valentim (1913, Passeio Público no Rio de Janeiro)



Foto: Por Felipe Restrepo Acosta - Obra do próprio, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=76553567> Acesso em: 02/02/2020.

Mestre Valentim (figura¹² 4) atuou como artista durante grande parte do período colonial, conseguindo muito reconhecimento nessa época, realizando obras até 1813, quando faleceu, já no período joanino, quando Dom João VI veio com a Corte para o Rio de Janeiro, sendo Rei de Portugal e do Brasil. Essas obras são símbolos da arte produzidos no Brasil colonial pelas mãos de um “mulato” brasileiro, filho de uma escrava liberta, que conseguiu deixar sua marca através do tempo.

Para saber mais sobre essas duas esculturas religiosas, acompanharemos sua trajetória a partir da Igreja, sua transferência para a Escola Nacional de Belas

¹² Busto de Mestre Valentim inaugurado em 1º de março de 1913, no centenário da morte do artista, executado por Joaquim Rodrigues Moreira Júnior, professor da ENBA e aluno de Rodolfo Bernardelli e João Zeferino da Costa.

Artes e, por fim, para o Museu Histórico Nacional, selecionadas como representantes da identidade nacional, onde se encontram até hoje.

CAPÍTULO 2

A TRAJETÓRIA DAS ESCULTURAS DE SÃO MATEUS E SÃO JOÃO EVANGELISTA ENTRE A IGREJA DA SANTA CRUZ DOS MILITARES, A ENBA E O MHN.

2 - A trajetória das esculturas de São Mateus e São João Evangelista entre a Igreja da Santa Cruz dos Militares, a ENBA e o MHN.

Em um período de comemorações de centenários de independência de diversos países da América Latina, que ocorreu nas duas primeiras décadas do século XX¹³, houve uma grande busca por reafirmação de identidades nacionais. No Brasil, os 100 anos de Independência de Portugal foram celebrados com a realização da Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro, então capital da República, única exposição internacional ocorrida na América do Sul. Essas exposições mundiais¹⁴ são eventos públicos que continuam a ser realizados em diversos países, consistindo em grande acontecimento para difusão das artes, modernidades e inovações mundiais. Na recém-criada República Brasileira, um pensamento central era a busca por uma identidade nacional, o prolongamento de um processo histórico que contaminou diferentes países sul-americanos que haviam superado sua condição de colônia europeia. O Brasil foi o único país da América Latina a sediar até hoje uma Exposição Internacional.

Assim, o Museu Histórico Nacional, como parte de uma Exposição Internacional e seguindo o modelo dos museus nacionais europeus, teria sido pensado para dar destaque à história, à produção econômica, aos produtos e à arte brasileira. A criação do MHN, ocorrendo no âmbito de um acontecimento do porte e alcance de uma Exposição Internacional, era uma oportunidade única para que o Brasil difundisse sua cultura internacionalmente, com o desejo de se ver inserido no contexto dos países civilizados¹⁵.

O Rio de Janeiro já sediara um evento semelhante, a Exposição Nacional, em 1908, foi realizada no estilo “cidade-mostruário” (ELKIN, 1997), onde ocorreu uma grande reformulação urbana no centro do Rio de Janeiro conduzida pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906), com o intuito de modernizar a cidade, sobre tudo a parte central. Com aquela reurbanização pôde-se observar grandes mudanças na paisagem, abrindo caminho para a

¹³Alguns países latino-americanos que realizaram comemorações de seus centenários de independências nacionais: Argentina, 1916; Chile, 1918; Colômbia, 1919; México, 1921; Panamá, 1921; Peru, 1922 e Brasil, 1922.

¹⁴A primeira das 59 exposições internacionais ocorridas até o momento, foi no Reino Unido, em 1851, e a próxima edição do evento está prevista para 2020 em Dubai, nos Emirados Árabes Unidos. A Exposição Internacional de 1922 foi a única sediada no Brasil.

¹⁵Antes desse evento internacional, já havia ocorrido na cidade do Rio de Janeiro outro grande evento, a Exposição Nacional Comemorativa do Centenário de Abertura dos Portos, em 1908, ocorrida no bairro da Urca, 19 anos após a queda do Império.

construção de prédios como a Escola Nacional de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal (1909) e a Biblioteca Nacional (1910). Pode-se observar o reflexo que a remodelação da atual Avenida Rio Branco e arredores nas décadas de 1910 e 1920. Conforme essas obras avançavam, parte do Rio de Janeiro colonial ia desaparecendo, dando lugar a uma cidade de estética francesa.

Aos poucos, vestígios do passado iam desaparecendo, provocando uma crise de identidade naqueles que não encontravam um sentido no “novo” que substituíra o “velho”. A ausência, aliada ao sentimento de perda, angustiava Barroso, que não poupava palavras para condenar essas atitudes “modernas” em relação ao que restava do antigo (MAGALHÃES, 2004, p. 25).

Pelo fato de o Brasil sediar a Exposição Internacional (1922) no mesmo ano em que também se comemorava o centenário de Independência do país, houve uma pequena mudança do nome do evento para Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Com isso, o Brasil almejava aumentar sua visibilidade como país em ascensão, com grande parte do evento voltando-se para a exibição dos produtos das grandes indústrias do país, mostrando um Brasil “evoluído” e “moderno”.

Para a criação do MHN era necessário reunir um acervo condizente com o propósito do que se pensava, à época, ser uma verdadeira representação nacional. Para a exposição que abriria o MHN dentro da Exposição Internacional, houve a coleta de objetos e produtos nas regiões mais habitadas do Brasil, que foram trazidos para a capital da República.

As pesquisas por acervo realizadas nessas cidades obedeciam a critérios de representação histórica, cobrindo desde o período colonial até o momento de abertura da exposição, tentando construir, a partir desses testemunhos materiais, uma identidade verdadeiramente nacional.

Se a reurbanização da primeira década do século XIX, com a abertura da Avenida Central, teve a Exposição Nacional em 1908, a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência iria coincidir com o arrasamento do Morro do Castelo, em 1922, para dar lugar a uma grande avenida. Começando assim, destruição do primeiro núcleo colonial da cidade. Mesmo querendo valorizar as raízes coloniais como valor nacional, a exposição de 1922 seria instalada sobre o terreno que resultou do arrasamento do mais antigo conjunto colonial carioca, ou seja, contraditoriamente, o apagamento de suas origens históricas. Da mesma forma, a antiga Casa do Trem, parte do MHN, um prédio autêntico do período colonial, foi adaptado para funcionar como Pavilhão das Pequenas

Indústrias da Exposição Internacional, recebendo acréscimos neocoloniais.

A Exposição Internacional ocupou a área do Passeio Público passando pela Ponta do Calabouço, onde fica o MHN, estendendo-se até o antigo Mercado Municipal, que ficava na Praça XV de Novembro, com alguns pavilhões construídos na Praça Mauá¹⁶.

O Relatório dos Trabalhos traz uma lista de 80 edificações que foram utilizadas para a Exposição, tanto as construídas especialmente para o evento quanto aquelas que surgiram de reformas e adaptações. Apesar de a Exposição do Centenário ter sido um cenário privilegiado para o neocolonial, notabilizando-se por várias construções que seguiram essa tendência, o ecletismo tradicional ainda tinha forte presença e caracterizou muitos outros prédios do conjunto (LEVY, 2014, p. 39).

Nesse momento, havia no país duas correntes que influenciavam o pensamento político e cultural: os “tradicionalistas” e os que desejam “inovações”. O pensamento da primeira corrente “tradicionalista” dividia-se, por sua vez, entre monarquistas – que queriam manter suas tradições, apoiadas nas antigas práticas dos colonizadores portugueses e na Igreja Católica – e os republicanos, que enxergavam o ano da Proclamação da República como uma ruptura com o passado português – alinhados, dessa forma, ao pensamento de uma federação para o país, pensamento que seria muito forte, a partir do século XIX, na América do Norte.

O grupo das “inovações” que desejava a modernização queria romper com um passado que considerava arcaico, voltando-se, paradoxalmente, para o passado, identificando nele uma forma de encontrar uma possível genuína brasilidade. A miscigenação era colocada como um aspecto positivo e representativo da identidade brasileira. Nesse grupo, que pretende romper com as tradições, também havia uma divisão: o “Movimento Verde-Amarelo”, que buscava desligar-se das influências externas, buscando um nacionalismo autêntico, e o “Movimento Antropofagia” que, ao contrário, propunha a absorção e a metabolização das influências exógenas como forma de agregar mais referências à formatação de uma cultura nacional.

Essas correntes políticas e culturais iriam catalisar os acontecimentos naquele ano de 1922: em São Paulo, ocorreria a Semana de Arte Moderna de 22, idealizada pelos defensores da modernização; enquanto no Rio de Janeiro aconteceria a Exposição

¹⁶“Do velho Passeio Público, o lindo e histórico jardim, até a ponta do Calabouço e daí demandando, após leve e graciosa curva, a esplanada do Mercado, estende-se a exposição por mais de dois mil e quinhentos metros, que o visitante percorre entre deslumbrantes monumentos arquitetônicos.” (LIVRO DE OURO, 1923, p. 303).

Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, um evento com um viés mais conservador. No Rio, junto às comemorações do Centenário, a idealização da construção de uma unidade nacional parecia se concretizar com a criação de um novo museu, diferente do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, primeira instituição científica do país, que estava ligado à ideia dos antigos gabinetes de curiosidades e ao período imperial. O Museu Histórico Nacional teria, assim, a característica de ser um local onde a população compreenderia sobre a história do desenvolvimento de seu país e de suas raízes culturais. Esse museu seria utilizado, a partir de então, como um instrumento pedagógico para perpetuar a memória de uma identidade nacional.

Os “museus nacionais” tiveram a sua origem no final do séc. XVIII, na França; portanto, no contexto de formação do Estado moderno. As grandes coleções reais, burguesas e eclesiásticas, de caráter científico, histórico e artístico foram, então, colocadas à disposição do público (SANTOS, 1996, p.22).

O jornalista Gustavo Barroso¹⁷ (1888-1959) publicaria artigos como “Museu Militar” (1911) e “O culto da saudade” (1912) na edição vespertina do Jornal do Comércio, publicação da qual era editor. Nesses artigos, ele fazia apelos para que houvesse a criação de um museu, demonstrando, entretanto, que seu principal objetivo era a proteção dos bens nacionais que representassem a memória e a história da nação. Ele percebia que partes do patrimônio estavam sendo vendidas, sendo que alguns desses bens já haviam inclusive se deteriorado, entre os quais diversos prédios e monumentos. Barroso dá exemplos, no artigo “O culto da saudade”, de países europeus que organizaram suas relíquias de seu passado histórico em museus, de forma que todos pudessem compartilhar esse patrimônio. Barroso publicaria um artigo defendendo a criação de Museu Histórico Brasileiro, na Revista Ilustração Brasileira, em dezembro de 1920 (SÁ, 2019, p. 15). Assim, Barroso, que propusera a criação de um museu para preservar a história da pátria, cultuando os heróis e os acontecimentos passados do país, “assume a direção e implanta o Museu Histórico Nacional – MHN. Paralelamente ao trabalho de gestão desenvolve atividades de processamento técnico de coleções” (SÁ, 2019, p.15). Esse museu foi constituído em 2 de agosto de 1922, através de um Decreto¹⁸, (Anexo nº 2), onde ficava registrado o objetivo de preservação da memória histórica:

¹⁷ Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso, natural do Ceará, formou-se pela faculdade de Direito do Rio de Janeiro, foi redator do Jornal do Ceará e do Jornal do Comércio, deputado federal pelo Ceará, fundador e diretor do Museu Histórico Nacional.

¹⁸ Decreto Nº 15.596 de 2 de agosto de 1922. Cria o Museu histórico Nacional.

Art. 1º - O Museu Historico Nacional, dependente do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, terá por fim recôlher, classificar e expor ao publico objectos de importancia historica, principalmente os que forem relativos ao Brasil, e concorrer por meio de cursos, conferencias, commemorações e publicações para o conhecimento da historia patria e o culto das nossas tradições (BRASIL, 1922).

Para a população, o museu poderia significar um reconhecimento de sua história, um “aprendizado de civilidade”, tendo como principal objetivo a formatação de uma identidade nacional e de um sentimento de patriotismo que se desejava semear em meio à população, típico de um período de nacionalismos extremados. Para os visitantes estrangeiros, o museu representaria um símbolo do quanto a nação respeitava seu passado, assim como uma demonstração de força de um país que já passara por muitas fases, mas que se mantinha unido, sentindo-se representado pelo patrimônio material e símbolos que estavam expostos no museu.

Analisando, rapidamente, os objetos escolhidos por Gustavo Barroso para compor o acervo do MHN fica evidente que estes possuíam a linha narrativa necessária para a reconstrução da história e da formatação de uma identidade, enquadrada no que, à época, respondia melhor ao conceito de “nacional”, do ponto de vista cultural e artístico. Para a reunião desses testemunhos culturais foi realizada a musealização dos objetos recolhidos, selecionados com a finalidade de preservar a história que – naquele momento e na visão de Barroso – eram entendidas como essenciais para as gerações futuras.

Com a intenção de construir uma narrativa para a história brasileira através dos objetos que seriam musealizados, com a escolha e retirada de vários artefatos dos seus contextos originais. No ano de 1922, para a abertura do MHN, muitas instituições foram contactadas para que doassem parte de seus acervos para o novo museu que estava sendo criado, como ocorreria com o Arquivo Nacional e a Biblioteca Nacional, por exemplo, que tiveram alguns de seus objetos transferidos para o MHN. Nem sempre eram objetos de grande valor, mas vistos como semióforos, cujo sentido ligava-se à nacionalidade.

Objetos conservados e valorizados não pelo seu valor de uso, e sim pelo seu significado. De um outro lado estão os semióforos, objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar (POMIAN, 1984, P. 71).

A Escola Nacional de Belas Artes, será uma das instituições que irá transferir obras para o novo museu e seriam exatamente as esculturas de São Mateus e São João Evangelista de Mestre Valentim que seriam transferidas para a guarda do MHN. Barroso,

criador do Museu e que ficara encarregado de reunião de acervo, solicitou à ENBA a doação de obras de arte que possuísem importância para a narrativa que se dedicaria a contar a história da cultura do Brasil.

A Igreja da Santa Cruz dos Militares, antigo local de guarda das esculturas, também receberia esse tipo de pedido de doação de obras para o MHN pela grande importância que o templo possuía desde o período colonial. Na igreja, além de obras de arte sacra, havia muitas flâmulas e bandeiras militares, tendo algumas sido enviadas ao museu como parte de uma representação política da história do país.

Com o deslocamento das obras de Valentim, da ENBA para o espaço do novo museu, ou seja, com o processo de musealização das peças foi possível para a pesquisa certificar-se das procedências das duas esculturas. Consta nas documentações consultadas, num primeiro momento, o nome da Escola Nacional de Belas Artes, como origem das peças. Também foram encontrados, nos arquivos do MHN, documentos com informações sobre a saída das obras da Igreja ISCM e sua ida para a ENBA, onde permaneceriam apenas por um curto período.

As pesquisas sobre a trajetória das esculturas começam no período em que elas foram retiradas da ISCM, buscando explicações sobre as razões de terem sido removidas dos nichos da fachada onde se encontravam havia mais de um século. Com as informações obtidas, o trabalho tentou trazer à luz hipóteses sobre os motivos da remoção delas do local e também quais medidas poderiam ter sido tomadas para que ambas pudessem ter permanecido em seus locais de origem.

No arquivo da ISCM, a pesquisa foi realizada nos Livros de Despesas da igreja, principal registro de compras existente do período colonial. Nos Livros Caixa ou de Relatório foram relacionadas todas as despesas da irmandade, os recebimentos de doação e pagamentos para a irmandade, acontecimentos importantes da igreja, missas importantes, reuniões e demais pagamentos efetuados durante todo o período de construção do templo.

Nesses livros foram identificados os pagamentos realizados a Mestre Valentim, o que ocorreu no decorrer da obra da igreja, de 1794 a 1810. Alguns dos pagamentos aparecem com o nome “Mestre Valentim” e alguns outros apenas como “Mestre”, indicando os pagamentos pelos serviços realizados. O último serviço registrado em nome de Mestre

Valentim nos Livros Caixa ou de Relatório é relativo à confecção do tapa-vento¹⁹ da igreja, no ano de 1810. Durante este período Mestre Valentim não trabalhou só na ISCM, realizando trabalhos também na Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, localizada no Largo de São Francisco no Centro do Rio de Janeiro, o que demonstrava que seu trabalho estava intenso naquele momento.

As esculturas de Mestre Valentim foram feitas para decorar o frontispício da ISCM, esculpidas em madeira, material nada adequado para ser colocado numa fachada exposta às intempéries, onde ficariam dispostos nos nichos superiores por mais de cem anos. Deve-se lembrar que, nos anos de construção da igreja, havia certa dificuldade na compra de mármore e o transporte também era difícil e caro nos tempos da Colônia.

Analisando as informações colhidas nos arquivos e em fotos da época da retirada das obras da fachada da igreja foram levantadas algumas questões sobre as peças no ambiente da ISCM e indagações relativas ao material das esculturas, sua conservação e hipóteses sobre os motivos de retirada e de transferência delas da igreja para a ENBA e, depois, da ENBA para o MHN.

Na imagem da igreja, uma foto de cerca de 1910 (Figura 4), é possível observar a falta de proteção nos nichos da fachada, local onde ficavam as duas esculturas dos apóstolos. Ambas feitas em cedro, madeira considerada mais densa e com uma longa vida útil, que era muito utilizada na época da construção da ISCM, tanto na estruturação interna – como vigas de sustentação da construção – quanto nos altares e na parte externa, como foi o caso das esculturas. Pela durabilidade do cedro, Mestre Valentim fez seus trabalhos especialmente com essa madeira²⁰. Mesmo assim, a colocação de esculturas de cedro, como a dos evangelistas numa exposição acentuada ao sol e à chuva, completamente desprotegidas na fachada durante mais de cem anos, ou seja, sem nenhuma proteção de vidro como seria recomendado, mostrou-se uma decisão temerária.

¹⁹Tapa-vento – guarda-vento, para-vento, biombo ou contravento é um anteparo, geralmente de madeira, que se coloca diante de portas, principalmente de igrejas, para proteger o interior dos olhares indiscretos e do vento. (CUNHA, 2019, p. 349).

²⁰ Documentação de atribuição da escultura de São Paulo apóstolo, realizado pela Professora Dr.^a Anna Maria Monteiro de Carvalho.

Figura 4 - ISCM, na Rua Primeiro de Março, centro do Rio de Janeiro.



Fonte: Arquivos da Igreja da Santa Cruz dos Militares Disponível em: <http://www.iscm.org.br/igreja/a-igreja/> Acesso em: 25/10/2019.

No início do século XIX, não havia tantas informações sobre os processos de conservação de madeira, já bem desenvolvidos nos dias de hoje, sendo possível que, à época, não se considerasse que as obras viessem a sofrer grande degradação pela ação do tempo ou que uma deterioração demoraria muito mais do que os cem anos. Entretanto, a exposição dessas obras de madeira, um material sensível e orgânico, às intempéries por um período tão longo, acabaria trazendo sérios problemas para sua integridade e preservação.

Em relação à retirada das obras e o estado que se encontravam quando houve sua remoção da fachada, a pesquisa considerou o pensamento de teóricos ligados ao campo da preservação de bens patrimoniais, buscando compreender a decisão de manter as obras naquela situação, desconsiderando as medidas que poderiam ser tomadas para evitar tal desgaste. Levando em consideração o pensamento de Ruskin, que defendia a preservação das heranças das épocas passadas, as esculturas poderiam ser deixadas na fachada como

testemunhas do tempo, sem que houvesse intervenção nenhuma. Em seu texto *A Lâmpada da Memória*, Ruskin declara que “[...] a maior glória de um edifício não está em suas pedras, nem em seu ouro. Sua glória está em sua idade [...] que sentimos nas paredes que foram lavadas por muito tempo pela passagem das ondas da humanidade (RUSKIN, 1849, p. 186-187, tradução nossa²¹).

Mas se as pedras resistem, manter as esculturas em cedro ao ar livre como prova da passagem de tempo seria mais difícil, ter-se-ia que utilizar as ideias de Viollet-le-Duc, realizando intervenções na arquitetura da fachada da igreja, porém “[...] devemos respeitar escrupulosamente todos os traços que podem servir para constatar as adjunções, as modificações das disposições primitivas” (VIOLLET-LE-DUC, 2007, p.52).

Camilo Boito reforça a importância de manter as obras no seu lugar de origem, porém de um modo que garantisse sua preservação, a intervenção na fachada deveria ser discreta, “[...] não se pode chamar de restauração a qualquer operação que, não se intrometendo de fato naquilo que é arte na obra antiga ou velha, busca apenas sua conservação material”, (BOITO, 1884, p. 46) respeitando e valorizando o objeto sobre o qual se trabalha.

Em relação às obras de Valentim, algumas medidas poderiam ser tomadas nos dias de hoje, como a colocação de vidros com filtro para proteção contra os raios ultravioleta para vedar os nichos, por exemplo, e tratamento preventivo contra possíveis infestações por cupins, essas medidas deixariam as obras protegidas da maioria dos agentes de degradação, mas, no início do século XX, esses cuidados não estavam ao alcance e tampouco eram considerados. Mesmo cuidados regulares como higienização e exames para acompanhar o estado da obra não chegavam a ser adotados.

Se os pensamentos de Ruskin e de Violet-le-Duc podem ser contrários, Boito já mostra um equilíbrio entre esses pensamentos, que vão da não intervenção à interferência direta nas obras, preferindo realizar procedimentos menos severos, mas que não permitam que o bem se perca com o tempo, entretanto esses procedimentos devem ser evidenciados de alguma forma não sendo agressiva a leitura da obra.

A questão que se coloca, então, é o porquê foi usado um material tão vulnerável como madeira, já que Mestre Valentim realizava trabalhos em materiais mais resistentes. No senso comum desse período, a Igreja Católica não via com bons olhos imagens religiosas

²¹ “[...] *the greatest glory of a building is not its stones, nor in its gold. Its glory is in its Age [...] which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity*”.

realizadas em ferro, que eram tidas como algo profano. Esse pensamento pode ser um dos motivos que levaram as esculturas a serem realizadas em madeira.

Na linha do tempo encontrada no site da Irmandade têm-se informações sobre o fato de que, em 1811, ano de Sagração da Igreja da Santa Cruz dos Militares, Dom João VI (1767-1826), então, ainda Príncipe Regente, participou da solenidade. Anos mais tarde, em 1828, Dom Pedro I (1798-1834) nomeia a ISCM como templo Imperial e, no ano de 1840, Dom Pedro II (1825-1891) daria à igreja o título de Irmandade Imperial da Santa Cruz dos Militares. A ISCM usufruiria de grande prestígio durante os períodos do Reinado, Império e República nas esferas militares e sociais do país. No ano de 1922, durante as comemorações do Centenário da Independência, a ISCM promoveu a conferência “O catolicismo na história do Exército e da Armada Brasileira”²², que contou com a presença do Presidente Epitácio Pessoa, políticos e membros importantes da sociedade. Esses fatos revelam o papel de destaque do templo na vida da cidade.

Nas documentações da ISCM, assim como as da Igreja de Nossa Senhora do Carmo²³, ainda do período colonial, observa-se que ambas passavam por obras no período em que D. João VI chega do Rio de Janeiro com a família Real. Desta forma, a primeira missa seria assistida pelos membros da Corte na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito²⁴ dos Pretos, localizada na atual Rua Uruguaiana. Na pesquisa realizada no arquivo da Igreja da Santa Cruz dos Militares, foram encontrados, no livro de relatórios do período de 1911 a 1915, relatos sobre o estado de conservação da igreja feitos no dia 26 de abril de 1913, trazendo a informação de que, devido às infestações de cupim na igreja, algumas imagens haviam sido transferidas para a catedral. Posteriormente, no mesmo livro, há registros do primeiro restauro realizado no prédio da igreja, que ocorre entre janeiro de 1914 e maio de 1915.

O historiador da arte Max Dvorák (1874-1921) em seu livro “Catecismo da preservação de monumentos”, lançado em 1916, logo após as obras serem transferidas para a ENBA, demonstra que, no início do século XX, já havia na Europa uma preocupação em preservar as obras de arte dos templos.

²² Site da ISCM: <http://www.iscm.org.br/historia/linha-do-tempo/> Acesso:31/10/2019.

²³ A Igreja de Nossa Senhora do Carmo seria escolhida por D. João VI para servir como Capela Real e durante o Império, Capela Imperial, título que acumularia com o papel de Catedral Metropolitana (Sé), que manteria até 1976.

²⁴ A [sede episcopal](#) (Sé) no período colonial passou a funcionar na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito em 1737, a contragosto daquela irmandade. Em 1808, com a vinda da Corte para o Rio de Janeiro, a Igreja perderia a condição de Sé para a [Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo](#) (IPHAN).

[...] geralmente se destroem os bens da igreja para substituí-los por horríveis mercadorias industrializadas. Geralmente o caso se passa da seguinte forma, começa-se a recolher dinheiro para o 'embelezamento' da igreja; logo que se conseguem algumas cem coroas, solicitam-se orçamentos a partir dos quais são escolhidos altares, pinturas, confessionários e órgãos, os quais são encomendados sem que se procure um conhecedor de arte. Em virtude disso, antigos ornamentos são destruídos ou vendidos, belas obras de arte antiga passam a decorar os salões de algum milionário e a igreja, em nome de um suposto embelezamento e da substituição dos antigos objetos de arte, recebe coisas absolutamente sem valor (DVORÁK, 2008, p. 81).

Na passagem acima há alguns pontos a serem ressaltados, que estão relacionados ao restauro ocorrido na ISCM e também às mudanças que seriam realizadas nela ao longo dos anos, quando ocorre a venda de obras da igreja, com substituições de peças e repinturas. Ocorreria também um incêndio na ISCM, em 1923, poucos anos após a restauração, quando o altar-mor foi praticamente perdido, tendo sido reconstruído de modo a lembrar o de Mestre Valentim.

A composição do coroamento assemelha-se às demais que o mestre executou: fragmento de frontão em curva encimado por imensas figuras de arcanjos prosternados, de onde apontam modilhões em volutas acentuadas e fecho em perfil à chinesa. Figurados segundo as leis do naturalismo óptico, os arcanjos apresentam as mesmas características estilísticas da grafia plástica valentiniana para figuras antropomorfas (CARVALHO, 1999, p.93.)

Esses episódios de mudanças, que não são relativas a acidentes, acabam acontecendo por falta de sentido de valorização de patrimônio ou, simplesmente, porque se deseja modernizar a igreja. Dessa forma, pode haver grande descaracterização, não sendo respeitado o estilo artístico do período em que a construção foi realizada.

Nesse primeiro momento, pensando nas esculturas de Mestre Valentim, deve-se considerar que elas foram direcionadas a um local de relevância no cenário da cidade, testemunhando a importância de Mestre Valentim como artista nesse período. O plano de restauro da igreja nomeado "Plano Geral de Restauração e Reconstrução da Igreja da Santa Cruz" foi elaborado pelo Major Alfredo Vidal, sendo executado entre janeiro de 1914 e maio de 1915. Nesse projeto foram realizadas trocas de emadeiramento da estrutura, de pisos e do vidro do coro, que receberia um vitral. Nessa época de reformas as esculturas de São Mateus e São João Evangelista seriam retiradas da fachada e transferidas para a Escola Nacional de Belas Artes.

O registro das datas desse período de restauro pelo qual o prédio passou ajuda a

identificar um intervalo mais preciso do momento em que as esculturas foram retiradas da fachada. Podemos levantar a possibilidade de que elas tenham saído da igreja em 1914, sendo as últimas peças do acervo a serem avaliadas, no que diz respeito ao estágio de deterioração, por estarem na parte exterior da igreja. Em documento encontrado no MHN há o relato de que as imagens de São Mateus e de São João Evangelista estavam sofrendo com a infestação por cupim e, por terem sido realizadas pelo célebre Mestre Valentim, haviam sido retiradas da fachada e enviadas à Escola Nacional de Belas Artes.

As obras realizadas por Mestre Valentim na ISCM foram todas em madeira. Além das imagens dos evangelistas instaladas no frontispício, o artista realizaria o tapa-vento, a talha da Capela-mor e também um outro apóstolo, São Paulo, que se encontrava no interior da ISCM foi vendido, em 1923, em um leilão²⁵. Todas essas obras foram produzidas em madeira, porém, Mestre Valentim não trabalharia apenas com esse material, sendo conhecido por algumas obras realizadas em ferro, estas de muito maior durabilidade. Esse fato é importante, pois indica que trabalhar com madeira foi mesmo uma escolha.

As estruturas de Eco e Narciso (Figuras 5 e 6), foram produzidas em ferro forjado, na década de 1760, quando Valentim construiu o Passeio Público, o primeiro jardim do Brasil no contexto urbano, que ainda possui o portão original, em estilo rococó feito também em ferro. Essas obras não foram as únicas em ferro fundido produzidas pelo escultor, havendo ainda as cinco marrecas em ferro confeccionadas para o Chafariz das Marrecas, que se localizava na Rua dos Barbonos, atual Evaristo da Veiga uma escultura do menino, em mármore. Para o Passeio Público foi feita a Fonte dos Jacarés e peças em bronze, feitas também para o Passeio Público, todas fundidas por Mestre Valentim na Casa do Trem.

Percebe-se, assim, que Mestre Valentim poderia ter optado por trabalhar com metal para produzir as esculturas dos evangelistas. Além de possuir conhecimento para utilizar o ferro, ele tinha acesso às antigas forjas existentes na Casa do Trem, construção que hoje é parte do conjunto do Museu Histórico Nacional. Era local de depósito e reaparelhamento de armamentos, munições e outro elementos bélicos para utilização nas fortalezas da cidade, que possuía forjas para fundição de metais. Ali foi fabricado a primeira peça em bronze do Brasil, produzido exatamente por Mestre Valentim.

²⁵ Documentação do arquivo da Igreja da Santa Cruz dos Militares em dossiê de autenticidade de obra realizado pela Prof.^a Dr.^a Anna Maria Fausto.

Figura 5 – Eco, Mestre Valentim (c. 1760)



Fonte: Wikipedia. Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JBRJ -
 _Memorial_Mestre_Valentim -
 _Ninfa_Eco_01.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JBRJ_-_Memorial_Mestre_Valentim_-_Ninfa_Eco_01.jpg) Acesso em: 31/10/2019.

Figura 6 – Narciso, Mestre Valentim (c. 1760)



Fonte: Wikipedia Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JBRJ -
 _Memorial_Mestre_Valentim -
 _Narciso_01.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JBRJ_-_Memorial_Mestre_Valentim_-_Narciso_01.jpg) Acesso em: 31/10/2019.

Pode-se perceber que Mestre Valentim possuía um grande número de obras distribuídas pela cidade nos mais diversos tipos de materiais, o que alimenta a dúvida sobre a razão de o artista realizar esculturas em madeira para os nichos da fachada da igreja, sob risco de se deteriorarem, sabendo que poderia fazê-las em metal, como as demais que produziu para locais ao ar livre. O período de construção da igreja, entre 1770 e 1780, é posterior à produção das peças de metal forjadas por Valentim na Casas do Trem, o que justificaria o uso do metal para obras da fachada.

Passando para às documentações da ENBA – que se encontram no Museu Dom João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ – buscou-se alguma documentação referente às esculturas estudadas, como registros sobre a entrada na instituição e a posterior saída de ambas para MHN. Nos arquivos do Museu foram encontradas

documentações comprovando a passagem dessas peças pela ENBA.

As pesquisas foram realizadas nas Atas de Reunião da ENBA, que estão sob a guarda do Museu Dom João VI, onde todas as decisões sobre assuntos relativos à Escola eram definidas e registradas. Decidiu-se ampliar o período de corte temporal, visando tentar encontrar maiores informações, já que nos anos de referências prováveis nada fora encontrado. Inicialmente, havia sido delimitado o período entre 1910 e 1922, intervalo escolhido pelo fato de se poder achar fotos de 1910 nas quais é possível ver a fachada da igreja ainda com as imagens, enquanto a documentação registra a entrada das obras no MHN no ano 1922. Dessa forma, seria possível achar registros sobre as obras ou alguma comunicação entre as instituições por onde passaram as esculturas. Entretanto, nada, diretamente referente às obras, foi encontrado nos arquivos da ENBA. Seria somente através de um documento encontrado no MHN que foi possível saber que as esculturas foram encaminhadas para o Museu por haverem sido realizadas por Mestre Valentim, demonstrando o reconhecimento do artista colonial e do valor de sua produção como patrimônio.

Tentando encontrar evidências sobre a razão das transferências dessas obras, a pesquisa considerou a participação nesse processo do escultor Rodolfo Bernardelli²⁶ (1852-1931), diretor da ENBA entre 1889 e 1915, tendo sido no final de seu mandato que as esculturas chegariam à ENBA. O fato de os pais de Bernardelli haverem sido, a convite de Dom Pedro II, preceptores da Princesa Isabel (1846-1921) e da Princesa Leopoldina (1847-1871) permitiria levantar, a partir dessa ligação de Bernardelli com a Família Real, a hipótese de tenha havido intervenção do diretor para que a ENBA recebesse essas esculturas, que estavam se degradando na fachada da igreja, que era um dos templos utilizados pela monarquia brasileira. Ou mesmo que a própria Família Real tenha solicitado diretamente a Bernardelli a recuperação das imagens.

Durante as pesquisas na ENBA, verificou-se a existência da atividade de conservadores e restauradores na instituição, tendo tais informações sido encontradas nos estatutos da Escola, que coincidem com os anos em que Bernardelli foi diretor e, também, com os anos prováveis de ida das obras de Mestre Valentim para a ENBA.

Durante a gestão de Bernardelli como diretor, entre 1865 a 1926, foram feitos quatro

²⁶José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry nasceu em Guadalajara, no México, formando-se no Brasil e se naturalizando brasileiro em 1874. Considerado um dos maiores escultores brasileiros Bernardelli deixou grande produção, como monumentos e bustos de personalidades.

estatutos, sendo o último incluído como parte da administração de João Batista da Costa²⁷ (1865-1926), que dirigiria a ENBA de 1915 e 1926. No ano de 1890, havia sido redigido o primeiro estatuto da Escola após a instauração da República no Brasil. Nele consta o registro no quadro de funcionários de dois conservadores, demonstrando, assim, uma preocupação com a conservação do acervo pertencente à própria escola, que vinha apresentando crescimento desde o período de sua implementação, então, como Academia Imperial de Belas Artes.

Em 1911, ainda no período de Bernardelli à frente da instituição, o terceiro estatuto da ENBA apresentava uma nova função em seu quadro de funcionários, a de conservador-restaurador. O início da atuação desses profissionais na ENBA aconteceu poucos anos antes da ida das esculturas para a instituição, conforme atesta o Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes, aprovado por Decreto nº 8.964 de 14 de setembro de 1911 (Anexo 3). Na parte referente à parte administrativa da Escola, há a introdução de dois restauradores:

Art. 51. Além do secretário, do bibliothecario, do thesoureiro e do porteiro, haverá para serviço, tres amanuenses, dous bedeis, dous inspectores de alumnos, dous conservadores-restauradores, sendo um para pintura e gravura e outro esculptura, tendo cada qual um ajudante, oito guardas de galerias, tres conservadores de gabinete e 10 serventes. (Atas do Poder Executivo, 1911. p. 617 e 618)

Tal fato sugere que, naquele momento, a ENBA seria a única instituição que teria condições de realizar algum tipo de intervenção restauradora naquelas obras. Quando o referido estatuto cita a presença de dois conservadores-restauradores, há a observação de que um deles iria se ocupar dos trabalhos de pintura e gravura, ficando o segundo responsável pelas obras de escultura, contando ambos com ajudantes.

No documento, o artigo 52, voltado especialmente aos conservadores-restauradores, tem-se uma indicação que a eles competiria a conservação e a catalogação de obras existentes em galerias e museus, assim como a execução de serviços de restauração determinados pelo diretor da instituição. Essas informações podem levar a inferir que a transferência das obras da ISCM para a ENBA tenha tido a participação direta do diretor da instituição, já que era ele quem decidia sobre os restauros que seriam realizados pela Escola.

²⁷ João Batista da Costa, nasceu em Itaguaí, Rio de Janeiro, ingressando na AIBA em 1885. Aluno de Zeferino da Costa e de Rodolfo Amoedo, o artista conquistou o prêmio de viagem, em 1894, com o quadro Em Repouso. Em 1898, depois de sua estadia em Paris para estudos através do prêmio, volta ao Rio de Janeiro e, no ano de 1906, retorna para ENBA como professor, tornando-se em 1915 diretor da instituição onde trabalha até seu falecimento em 1926.

§ 1 Competirá ao conservador-restaurador, além de conservação e catalogação das obras existentes nas galerias e museus, executar serviços de restauração determinados pelo diretor, a quem são imediatamente subordinados. (ATAS, 1911, p. 618).

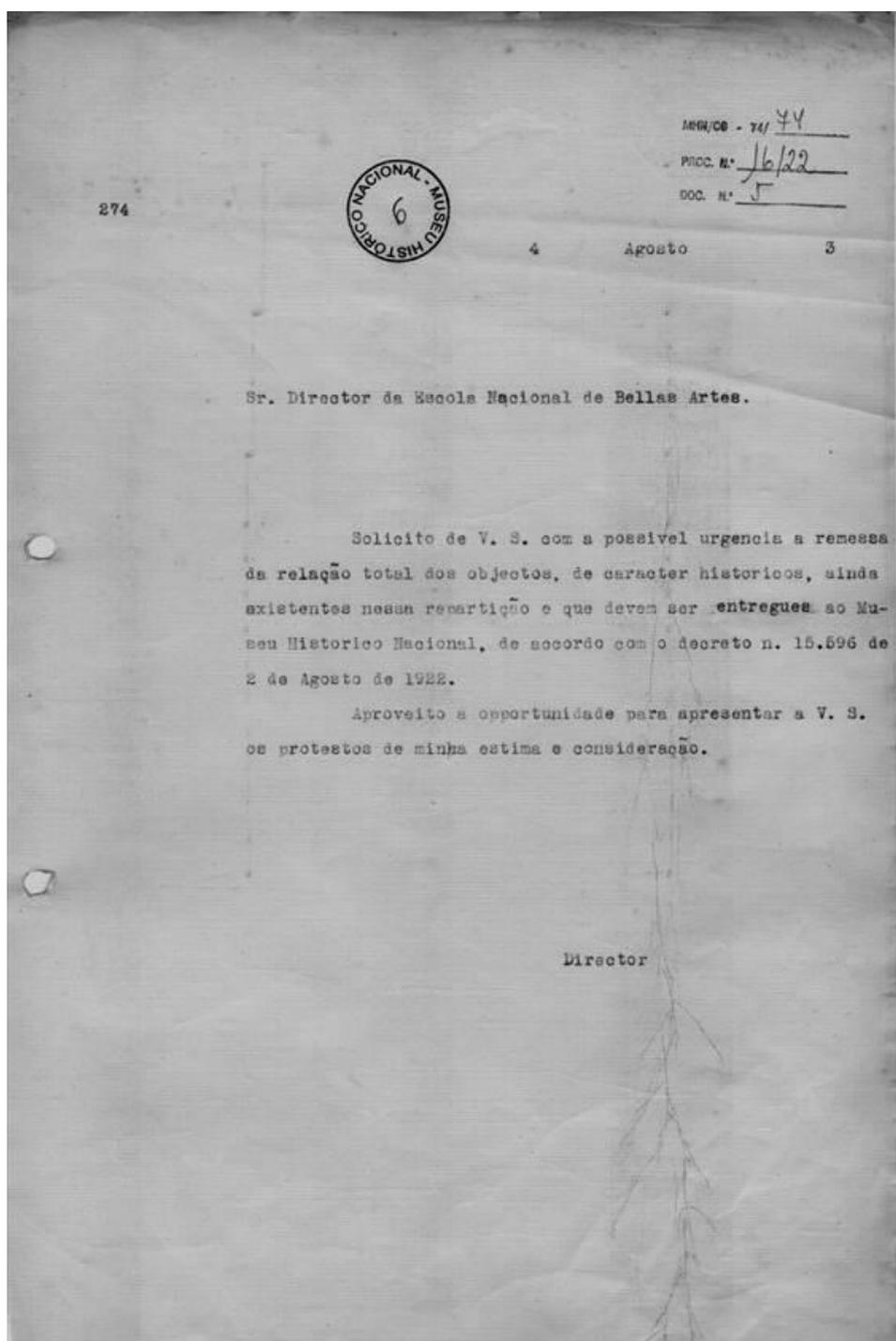
O interesse nessas esculturas, que motivou sua transferência para uma instituição tão conceituada quanto a ENBA, deve-se ao fato de serem obras de Mestre Valentim que, naquele momento, já era tido como importante artista do período colonial. Tal reconhecimento vinha da própria ENBA, como atesta uma biografia²⁸ sobre Mestre Valentim realizada por Manuel de Araújo Porto Alegre, diretor da Escola em um período anterior ao de Bernardelli (1889-1915).

Em 1922, no âmbito das festividades do Centenário da Independência do Brasil, teria início a organização do Museu Histórico Nacional, imbuído do ideal de construção de uma identidade para a nação, tendo Gustavo Barroso ficado encarregado, pelo então Presidente da República Epitácio Pessoa (1865-1942), de reunir o acervo para a criação do museu e de sua primeira exposição. Iniciava-se, assim, uma procura em instituições e locais históricos por objetos que pudessem representar a memória do povo brasileiro, considerando que o Rio de Janeiro, como capital da jovem República, pretendia, à época, sintetizar a imagem nacional.

Barroso, além de se dedicar pessoalmente à coleta de acervo, visitar os locais para realizar uma escolha pessoal dos objetos que, em sua concepção, fariam parte dessa representação. O futuro diretor do MHN, também solicitaria, através de cartas dirigidas a outras instituições, a cessão de objetos históricos e artísticos, como é possível observar no documento abaixo, no qual consta o pedido de Barroso à ENBA para que a instituição disponibilizasse objetos representativos da história do país para compor o acervo do novo museu.

²⁸ Revista Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo XIX, nº 019, ano 1856, Rio de Janeiro. P. 369 a 375.

Figura 7 – Pedido de Acervo a ENBA feito por Gustavo Barroso



Fonte : DocPro MHN

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%20I%20-%201940&pesq=>

Acesso: 18/06/2019.

Não apenas neste documento, mas também em outros datados de 1922, aparecem pedidos de Barroso pela cessão de obras a algumas instituições. No documento enviado a ENBA, pode-se observar a solicitação feita de diretor para diretor, tendo Barroso se pautado no Decreto de criação do Museu, explicitando que:

Art. 1º O Museu Historico Nacional, dependente do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, terá por fim recôlher, classificar e expor ao publico objectos de importancia historica, principalmente os que forem relativos ao Brasil, e concorrer por meio de cursos, conferencias, commemorações e publicações para o conhecimento da historia patria e o culto das nossas tradições (DECRETO nº 15.196).

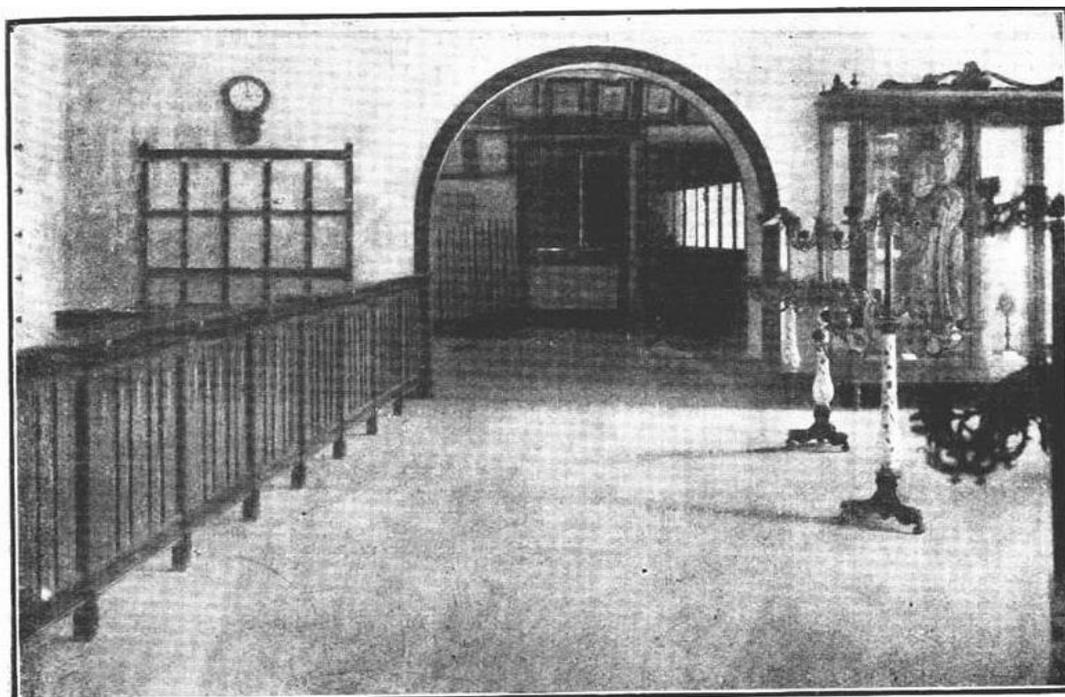
No Decreto citado, o museu demonstra o objetivo de coleta e construção de um acervo, que se baseasse na memória histórica do país como forma de representar a identidade do povo brasileiro. Isso era algo que parecia impossível devido ao tamanho do território brasileiro e sua grande diversidade cultural. Esse tipo de solicitação foi feito a várias instituições, até mesmo à própria ISCM, onde algumas relíquias de guerra ficavam guardadas.

Entre as documentações sob a guarda do MHN foram encontradas também as respostas enviadas pelas instituições em relação a tais solicitações para doação de peças para o MHN. Nessas respostas é possível encontrar uma relação de peças enviadas ao Museu, o que permite fazer um levantamento de quais peças podem ter feito parte da primeira exposição do MHN e sobre o perfil dos objetos recolhidos, selecionados por serem representativos da identidade nacional. A questão do que foi exposto nesse primeiro momento no Museu é interessante, considerando que, no período inicial, a instituição possuía poucas salas, não dispoñdo de todo o espaço físico com o qual o museu conta atualmente, o que tornava o espaço dedicado à exposição do acervo bem menor.

Pensar na segunda transferência das esculturas, dessa vez da ENBA para o MHN, um ambiente musealizado no qual passariam a funcionar como semióforos, isto é, conservados não por seu valor de uso, mas pelo seu significado, percebe-se que foram valorizadas não como obras sacras, mas como representantes da identidade brasileira. As esculturas de São Mateus e São João Evangelista passaram por essa segunda transferência, sendo retiradas de sua segunda forma de uso, como obra de arte que interessavam para estudo, depois de passar por restauro na ENBA. Incorporava-se a elas outros valores, estes sintonizados ao pensamento de Barroso, que as incluiu num conjunto de peças representativas da trajetória histórica do país e da religiosidade do período colonial.

Na tentativa de encontrar alguma imagem dessas esculturas em fotos da exposição inaugural do MHN, para observar como estavam dispostas e que outras obras as acompanhavam na mesma sala, encontrou-se uma fotografia (figura 8) que constava do primeiro catálogo da primeira exposição do Museu “Catálogo geral 1º secção Archeologia e História”, inaugurada em 12 de outubro de 1922, espaço que, anteriormente, funcionara como portaria de entrada do MHN e a “Ala dos candelabros”. Essa ala era dedicada ao período colonial e grande parte dos objetos que faziam parte do acervo era composta por arte sacra, como candelabros, custódias²⁹, turíbulo³⁰, entre os quais, figuravam as imagens de São Mateus e de São João Evangelista, além de dois móveis pertencentes a D. João VI. Na foto é possível ver, do lado direito ao fundo, uma das esculturas, juntamente com uma custódia, ambas expostas no interior de uma vitrine, aparentemente, protegida por vidro.

Figura 8 – Foto Ala dos candelabros – MHN



Fonte: DocPro MHN <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=24858>

[Acesso: 24/10/2019.](#)

²⁹Custódia ou Ostensório – objeto que expõe a hóstia consagrada (o corpo de Cristo) no altar ou em procissão.

³⁰Turíbulo ou Incensório – objeto de metal usado para queimar o incenso em algumas cerimônias religiosas, incluindo as católicas.

Diferente do modo pelo qual as estátuas ficaram expostas por mais de um século na fachada da Igreja, onde cumpriram a dupla função de elemento decorativo e de representação sacra dos apóstolos durante aproximadamente cem anos, na galeria do Museu, as peças seriam protegidas por vitrines envidraçadas, o que era tradicional dentro do processo de musealização dos museus à época. Essa forma de expor aquelas peças demonstrava a importância que as esculturas assumiam naquele momento e no novo ambiente. Esse tipo de cautela corresponde ao cuidado com a conservação (poeira, umidade), uma preocupação com a conservação características dos espaços de exposição e que não havia sido observado por mais de cem anos.

O Evangelista da foto encontrada da primeira exposição do MHN é possivelmente São Mateus, por uma análise das vestes e posição, porém não se pode afirmar com segurança devido à baixa qualidade da imagem.

As formas de exposição de uma obra podem causar variações e diferenças no modo pelo qual elas são percebidas em seus significados, o que pode ser observado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

A RESSIGNIFICAÇÃO E A MUSEALIZAÇÃO DAS IMAGENS DE SÃO MATEUS E SÃO JOÃO EVANGELISTA.

3 – A Ressignificação e a Musealização das imagens de São Mateus e São João Evangelista

Nada é um signo, a menos que interpretado como um signo (Charles S. Peirce, 1935, p. 308)

O signo transmite a ideia do objeto representado ao observador, sendo que os significados não existem sem a interpretação na mente daqueles que o observam, como colocaram os filósofos Charles S. Peirce³¹ (1839-1914) e Charles Morris³² (1901-1979). No processo de construção dos sentidos de um objeto, camadas de informações vão sendo acumuladas, como no caso deste estudo, que analisa as imagens de São Mateus e São João Evangelista, cujos significados vão se alterando diferentemente, à medida que as obras mudam de local e passando a ser percebidas por outros intérpretes.

Na “Teoria geral das representações” Peirce traz o pensamento relacionado ao signo, como algo que representa outra coisa em nossa mente. As interpretações dos signos, entre os quais os objetos artísticos, podem ser múltiplas, enfatizando, assim, as diversas representações e leituras que podem ser apreendidas a partir de um mesmo objeto. Desta forma, a pesquisa faz um estudo para identificar os significados que estão relacionados às esculturas de Mestre Valentim, a partir de seu deslocamento pelas três instituições citadas.

Essas duas noções, significados e signos, fazem parte da semiótica, que através do pensamento de Morris é identificada como uma linguagem aplicável a qualquer forma de linguagem científica ou signos específicos das ciências.

Helena Ferrez traz para a documentação museológica a leitura desses signos das obras que serão documentadas, que Morris explica em “Fundamentos da Teoria dos Signos” como “aquilo que atua como signo, aquilo que o signo se refere, efeito sobre um intérprete em virtude do qual a coisa em questão é um signo para esse intérprete” (1976, p. 7), tendo a visão que o objeto está passando por esse processo e que, ao final, temos o intérprete ou observador. Esse processo pode ser realizado no objeto, a partir de uma leitura que é localizada no tempo e no espaço, no caso das esculturas pesquisadas, seu deslocamento alterou, dessa forma, seus significados.

³¹ Charles S. Peirce foi filósofo, cientista, linguista, matemático e pedagogo americano, considerado fundador dos estudos da Semiótica.

³² O americano Charles W. Morris estudou filosofia, engenharia e psicologia aprofundando seus estudos no campo da semiótica em sua dissertação sobre os “Fundamentos da Teoria dos Signos”.

Por meio do pensamento de Peirce, que influenciou Morris, há diferentes formas através das quais um objeto pode se comunicar com seus intérpretes, o que vai depender da coleção na qual está inserido ou mesmo no que consta registrado em sua documentação. Esses diversos significados deveriam ser pontuados dentro dos documentos relativos às peças, onde devem constar todos os tipos de informações:

As informações intrínsecas são as deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas propriedades físicas.

As extrínsecas, denominadas por Mensch (1987) de informações documental e contextual, 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. Elas nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes (FERREZ, 1991, p. 1)

Os significados provêm, em sua maior parte, das informações extrínsecas, que vêm de outras fontes que não o próprio objeto. Estes dados, que estão localizados em sua documentação histórica, registro de intervenções realizadas ou em dossiês produzidos sobre ele, são muitas vezes perdidos com o tempo, gerando dúvidas acerca do objeto, como, por exemplo, qual seria sua procedência.

Os objetos podem apresentar várias camadas de informação e significação, que conforme as informações dadas ao observador podem ou não ser destacadas ou interpretadas, ocasionando ruídos na leitura de uma obra. Os significados são elaborados na mente, a partir do entendimento de cada espectador, fazendo com que o objeto seja interpretado e sentido de diversas formas e de maneira individual.

Essas perspectivas podem ser influenciadas pelo ambiente em que as obras se encontram, como Newhouse coloca em seu livro "*Art and Power of Placement*" (2005), detendo-se no caso da célebre obra Davi de Michelangelo, que a autora usa como exemplo, e que apresenta semelhanças no estudo realizado por esta pesquisa. A escultura de Davi foi encomendada a Michelangelo para ser colocada na Igreja de Santa Maria del Fiore, em Florença, Itália, local que a faria assumir a representação bíblica da luta entre Davi e Golias. Quando concluída, em 1504, os compradores notaram que a escultura merecia um local de maior destaque e visibilidade, devido sua grandiosidade. Dessa forma, ficou estabelecido que a obra ficaria na frente do *Palazzo Vecchio* (Palácio Velho), prédio da prefeitura da cidade. Essa transferência de local, de uma igreja para um prédio civil ligado ao governo, interferiu na percepção da obra, estabelecendo outro signo para o mesmo Davi. Ali, diante

do palácio, “próximo ao portal de entrada e corajosamente virado para o sul em direção a Roma, o Davi era visto por muitos em Florença como um aviso aos Golias: os Medici exilados que se opunham à república de Florença” (NEWHOUSE, 2005, p. 10).

Posteriormente, no ano de 1873, a escultura seria transferida para uma das galerias da Academia de Belas Artes, na própria cidade de Florença por questões de preservação, pois começava a apresentar sinais de deterioração física em seu mármore de Carrara. Atualmente, uma cópia da estátua original ocupa o lugar da estátua à frente do Palácio e, desaparecidas as rivalidades políticas do período renascentista, Davi não é mais visto como uma ameaça aos possíveis inimigos de Florença, e sim como uma réplica da obra de Michelangelo, cujo original encontra-se protegido na Academia de Belas Artes, exposto aos olhares dos visitantes.

Com esse exemplo emblemático observa-se como uma simples troca de local pode alterar a comunicação de uma obra, salientando que os significados serão diferentes ao olhar do observador em função do local no qual o objeto está colocado, fator que influencia sua interpretação.

A partir dessas considerações, podemos estabelecer relação com as obras de nosso estudo, considerando que as mudanças pelas quais passaram as esculturas de Mestre Valentim – ao se deslocarem da Igreja de Santa Cruz dos Militares para a Escola Nacional de Belas Artes e, depois, para o Museu Histórico Nacional – produziram igualmente alterações em seu significado. Com as transferências experimentadas pelas esculturas, são acrescentadas novas camadas de significado ao valor religioso original, sendo destacado mais seus valores artísticos e também relevância histórica, acentuando seu valor como patrimônio cultural aos olhos do observador. Observando melhor, ocorreu um processo de resignificação, de atribuição de novos significados ao objeto, tudo isso gerado a partir de uma mudança de percepção por transferência de local. São diferentes significados, novos valores e interpretações atribuídos a esses objetos, extratos de informações que se depositam, mas que não fazem parte do objeto, sendo percebidas através de outro olhar, localizado em outro local.

Os conceitos sobre museologia definem que uma obra quando é musealizada perde uma parte importante representada pelo contexto no qual estava inserida, entretanto, substituindo essa perda, há um ganho no que diz respeito à preservação, evitando o desaparecimento do acervo, no caso, a criação artística de Mestre Valentim. Desse modo, a documentação das obras mostra-se de suma importância para que não haja esquecimentos

sobre o objeto, suas origens e diferentes referências de significação, que podem ser perdidas com o passar do tempo.

Ainda sobre a musealização, que confere outra “realidade” para o objeto, outro local para ser observado, devemos pensá-la não apenas como uma transferência de um contexto externo para o espaço do museu, como explica Stránský (1995), para quem musealizar um objeto vai além de guardá-lo dentro de um museu. No livro sobre Conceitos Chave de Museologia, o conceito de Musealização é descrito:

Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, a “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança de estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (DEVALÉES; MAIRESSE, 2010, p. 57).

Com as mudanças sofridas pelo deslocamento das esculturas de São Mateus e São João Evangelista, ocorridas em 1914 para a ENBA e, em 1922, para o MHN, novos valores seriam acumulados ao significado original dessas obras. Considerando que as significações de um objeto tornam-se múltiplas em função dos diferentes lugares pelos quais ele passa e é exposto à observação, as esculturas de Mestre Valentim também deveriam passar a ser percebidas em seus novos significados agregados a cada mudança de local.

Desta forma, é necessário observar o primeiro uso das imagens, ou seja, a finalidade para qual elas foram criadas, identificando seus significados primários e, posteriormente, os demais estratos de sentidos que lhe seriam acrescentados com a passagem pelas instituições citadas. Com isso, teremos um volume de informações que pode ajudar a compor um sentido mais amplo para estas peças, observando resquícios e prevalências desses estratos incorporados durante a trajetória dessas peças.

Cada ponto das ressignificações ocorridas dentro dessas duas instituições, ENBA e MHN, deve ser analisado levando-se em conta o primeiro local ocupado por essas obras, no caso, a Igreja da Santa Cruz dos Militares. Local onde seu primeiro significado, notadamente religioso, foi percebido. A fachada da igreja foi o espaço destinado para as esculturas, ali instaladas por volta de 1811, encomendadas a Mestre Valentim com a finalidade de representação religiosa. Não há um documento com a data exata, porém suspeita-se dessa data por ser no período em que Mestre Valentim entrega o Tapa-Vento. No contexto do imaginário católico há grande variedade de imagens utilizadas em seus ritos como

representação dos valores cristãos.

As imagens devocionais das igrejas servem ao processo de mediação entre o fiel e o plano da religiosidade. Sendo assim, é possível estabelecer que a primeira carga de significação delas tenha sido a de auxiliar uma ligação mística e catequética.

Quando retiradas de seu âmbito e uso religiosos, as imagens passam para a esfera dita laica, ou seja, não mais religiosa, o que ocorreu com a mudança das esculturas de São Mateus e São João Evangelista para a Escola Nacional de Belas Artes, onde seus observadores não as perceberiam como obras religiosas, com a função de inspirar os devotos e estimular sua fé. Na ENBA esse aspecto foi esvaziado, sendo agregados a elas outros sentidos. Essas mudanças não devem fazer com que significado inicial seja esquecido, pois este faz parte do histórico da obra.

No contexto da ENBA as peças iriam experimentar uma valorização dos aspectos estéticos, não tão destacados anteriormente, com essas esculturas assumindo uma mudança de *status*, percebidos na ENBA como obras de arte, passando a ter reconhecimento de autoria e a serem preservadas com fins de estudo. O foco na característica artística pela ENBA traz para as esculturas novas nuances de informação a serem exploradas, juntando-se ao trabalho de Mestre Valentim a relevância dessas obras para a história da Artes do Rio de Janeiro Colonial. As esculturas começam a ser vinculadas ao patrimônio cultural da cidade, o que seria concretizado posteriormente com a transferência para o Museu Histórico Nacional. No projeto de criação do MHN, que seria inaugurado em 1922, a aquisição de objetos, pinturas, documentos e registros históricos representativos da história do país era de suma importância, pois havia um pensamento de reunir naquela instituição um conjunto de objetos considerados como representativos da identidade do povo brasileiro.

Não é apenas a musealização, a retirada de um objeto de seu contexto ou função, que altera sua percepção, a forma de expô-lo em um museu influencia diretamente na leitura do mesmo, pois ele pode estabelecer novas relações de ressignificações diferentes de sua realidade.

Se, por um lado, o processo de musealização descontextualiza o objecto face ao universo religioso, por outro, o museu, mesmo resguardando-o através de dispositivos museográficos mais ou menos impositivos, aproxima-o do olhar do público, desvenda aspectos menos óbvios, aumenta a escala em que pode ser observado, estabelece relações semânticas com outros objectos ou temas e anexa-lhe dados que contribuam para a sua mais ampla compreensão (ROQUE, 2011, p.142)

Ao serem musealizadas as obras devem poder comunicar a soma de todas as significações e ressignificações “experimentadas” por elas através dos anos, aspectos imateriais que fazem parte da história desses bens, que servem como mediadores entre a materialidade do passado e a memória afetiva do observador. Com esse conjunto de fatores percebemos que as esculturas dos dois evangelistas representam um patrimônio que une religiosidade, arte colonial e história da cidade, sendo parte de nossa cultura.

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente (CHOAY, 2017, p.18).

Choay interpreta que o bem cultural necessita valorizar o seu passado como forma não apenas de representar sua memória, mas também comunicar seu valor como patrimônio histórico. Logo, no contexto do museu sua forma de exposição deve ser pensada para agir como um espaço de reflexão sobre a trajetória da obra, sua origem e significações, e como tudo isso se inter-relaciona.

O patrimônio cultural brasileiro, notadamente, o carioca, é formado por pequenos exemplos como as esculturas de Mestre Valentim, cuja importância reúne referências ligadas à história, à arte, ao patrimônio cultural e à museologia. As esculturas dos apóstolos são testemunhas materiais da arte específica do período colonial, refletindo a visão da sociedade carioca daquela época. O fato de terem sido realizadas por Mestre Valentim, artista que durante a exacerbação nacionalista do início do século XIX passou a ser valorizado, faz com que essas esculturas aumentem sua importância artística e patrimonial, transcendendo seu valor religioso original. Do universo religioso na Igreja ao contexto iminente artístico na ENBA, ao papel de monumento histórico no MHN, a relevância dessas obras e a passagem delas pela história da cidade encontram respaldo no conceito de monumento. Cabe aqui citar as percepções de Choay em relação aos valores representados pelos monumentos.

[...] valor cognitivo, igualmente educativo, que se subdivide em uma série de ramos relativos aos conhecimentos abstratos e às múltiplas competências. [...] Não se pode dizer de forma mais lapidar que os monumentos históricos são portadores de valores de conhecimentos específicos e gerais, para todas as categorias sociais (CHOAY, 2017, p.117)

Com o valor cognitivo pensado por Choay pode-se dizer que há uma carga de conhecimento comuns a todos que dará um sentido para o objeto observado, mesmo que

este não esteja diretamente ligado ao local no qual está localizado ou para onde foi transferido.

Através da cognição e da memória, elabora-se o significado que inter-relaciona as imagens com o que elas representam para a história da igreja para onde foram criadas, para a ENBA que as recebeu como parte da arte colonial do Rio de Janeiro e para o patrimônio carioca, como acervo do MHN.

Reconhecendo a importância museológica e patrimonial que essas peças poderiam representar para os habitantes da cidade, a primeira preocupação é sempre com a salvaguarda desses bens que, como outros tantos, são testemunhos de histórias e suscitam a percepção de significados, sejam eles religiosos ou profanos.

No momento em que as esculturas de Mestre Valentim foram recolhidas para o MHN, o conhecimento sobre aquelas obras residia no fato de as peças serem do período colonial, feitas por um “mulato”, o que correspondia intensa busca naquele momento por raízes nacionais e pela identificação de um patrimônio que fosse representativo de uma brasilidade no período inicial da República.

Para compreender melhor o conceito de patrimônio, que na definição do *International Council of Museums* (ICOM) é algo que se transforma ao longo dos anos, pois “O patrimônio é o processo cultural ou o resultado daquilo que remete aos modos de produção e de negociação ligados à identidade cultural, à memória coletiva e individual e aos valores sociais e culturais”. (SMITH (2006) *apud* DESVALÉES; MAIRESSE, 2010, p.).

3.1 – O tetramorfo incompleto da fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares

Figura 9 – O Tetramorfo - Evangeliário, Madeira e marfim, Séc. XIII, Museo Cluny, Paris – França.



Fonte: <http://livroquadrado.blogspot.com/2013/09/o-tetramorfo.html> Acesso: 19/02/2020.

As esculturas de São João Evangelista e São Mateus não estão nas categorias de imagens retabulares (imagens que ficam nos retábulos), de vestir ou de roca (imagens que saem para procissão) e nem na categoria de imagem de oratório. Quando os quatro evangelistas, aparecerem em conjunto, a representação é chamada, de Tetramorfo, composto pelos quatro e ao centro Jesus ou a imagem do cordeiro de Deus. Desde o período Românico o tetramorfo era reproduzido nas portas simbolizando a palavra e a mensagem do Cristo. Assim foi previsto na ISCM, ou seja, a fachada deveria possuir os quatro evangelistas, entretanto devido o falecimento de Mestre Valentim só foram realizadas duas.

Entendendo que as duas esculturas deveriam fazer parte de um conjunto com mais duas para compor um tetramorfo, o que já pode ser notado pela existência também dos nichos inferiores na ISCM desde sua construção. Sabemos que após alguns anos da

retirada das obras, foram encomendados, como relatado no capítulo 1, os quatro evangelistas em mármore.

Com a finalidade de entender os dois objetos como de representação religioso será realizado um histórico de todos os quatro evangelistas, para poder aprofundar a questão do seu significado dentro do âmbito religioso. Para completar a leitura religiosa faremos a elaboração de uma breve iconografia, afim de compreender as representações simbólicas dos evangelistas.

No Novo Testamento os livros de São Mateus, São João, São Marcos e São Lucas são os principais livros que retratam a vida de Cristo desde sua Infância até a Ressurreição, complementando o Antigo Testamento.

Para começarmos a entender a simbologia das imagens de São Mateus e São João Evangelista dentro do ambiente sagrado, devemos primeiro pensar o significado das imagens para a Igreja. As imagens são representação de uma pessoa santa, sua história é retratada através de sua iconografia. A iconografia é imprescindível para entendermos e compreendermos a vida, as provações e a forma que consagraram aquela pessoa como santificada.

Os Santos Apóstolos trazem uma mensagem através de sua vocação e sua missão. Os Apóstolos são os primeiros que seguem a Jesus e assim anunciam a boa nova e pregam a palavra do Senhor. Através da história o que se sabe é que os Apóstolos, exceto São João Evangelista, morreram como mártires, ou seja, derramaram seu sangue a exemplo de Cristo.

Iniciando o estudo com a iconografia dos quatro evangelistas, separadamente, para compreendermos a importância do conjunto escultórico.

3.1.1 – São Mateus – O anjo ou Homem

São Mateus em sua iconografia tem a imagem de um anjo ou um homem junto a si, trazendo a representação da sua defesa da humanidade de Cristo que está presente em seu testemunho, no Evangelho segundo São Mateus. Em seu livro bíblico São Mateus conta a história da vida de Jesus, por isso aparece com um livro em seu colo.

Seu chamado para se tornar seguidor de Jesus ocorre como escrito no seu próprio Evangelho: “Partindo dali, Jesus viu um homem chamado Mateus, que estava no posto de pagamento das taxas. Disse-lhe: ‘Segue-me’ O homem levantou e o seguiu.” A vocação de

São Mateus também aparece no livro de São Lucas onde Mateus aparece sendo chamado como Levi (Lc 5:27-28), seu nome antes da conversão e batismo.

Observando a história de vida de São Mateus nota-se que ele era uma pessoa comum que trabalhava em um posto de cobrança de impostos³³ e pecador por não ser batizado e viveu da exploração do próximo. Um homem comum que se tornou discípulo dos ensinamentos de Jesus, o seguiu deixando tudo para trás, se tornou apóstolo e, como os outros três evangelistas, escreveu sobre a vida e obra realizada por Cristo.

São Mateus se torna uma figura de fé importante e com muita representatividade por seu Evangelho trazer uma imagem mais próxima de Jesus do homem comum, porém com atitudes de extremo amor ao próximo.

3.1.2 – São Marcos – O leão

O Evangelho segundo São Marcos começa com a pregação de São João Batista, conhecido também como “a voz que grita no deserto”, onde ele prevê a vinda de Jesus para o batismo no Rio Jordão proclamando que Jesus batizará o povo no Espírito Santo. São Marcos começa a história de Cristo com o seu batismo e após sua provação no deserto, seguindo sua história até a Ascensão.

São Marcos foi discípulo de São Pedro e São Paulo Seu Evangelho é todo baseado nos ensinamentos passados a ele pelos dois durante viagens as de pregação. Ser discípulo de São Pedro e São Paulo não significa dizer que São Marcos não conheceu Jesus, sua mãe conhecida como Maria de Jerusalém³⁴ abria sua casa para as reuniões dos apóstolos, quando São Marcos ainda era menino.

O símbolo que traz perto de si é um leão que representa o início de seu Evangelho - a missão de São João Batista -, pois a voz que era imponente no deserto naquele tempo eram os rugidos dos leões.

O Evangelho de São Marcos traz a visão de um menino que conheceu Jesus, sofreu junto durante a paixão e esteve presente em todos os sofrimentos dos apóstolos como prisões e martírios. São Marcos é um dos primeiros cristãos, batizado por São Pedro, escreveu seu livro durante sua viagem missionária a Roma junto a São Pedro.

³³ Mt 9: 9.

³⁴ Ato 12,12.

3.1.3 – São Lucas – O touro

O Evangelho segundo São Lucas começa com o sacrifício de Zacarias, o que lhe dá a representação do touro, animal muito sacrificado nesse período, pai de São João Batista filho também de Isabel, que era prima de Maria, a Virgem. O sacrifício é realizado depois que Zacarias recebe a visita do anjo Gabriel que lhe diz que deve permanecer mudo até receber a graça de ter filho. A perda da voz, para Zacarias, era um sacrifício, por este ser sacerdote no Santuário do Senhor.³⁵

Em seu livro São Lucas escreveu sobre a vida de Jesus de forma detalhada, trazendo desde o nascimento de São João Batista – aquele que batizou Cristo no Rio Jordão – seu livro tem uma divisão entre: I – Nascimento e vida oculta de Jesus, II – Preparação para a vida pública de Jesus, III – Ministério de Jesus na Galiléia, IV – Viagem de Jesus a Jerusalém, V – Últimos dias de Jesus em Jerusalém e VI – Paixão e Ressurreição de Jesus. Todas essas partes em seu livro mostram o quanto ele se dedicou a apresentar a vida de Jesus aos fiéis, apesar de não ter conhecido Jesus pessoalmente.

São Lucas foi discípulo direto de São Paulo, abraçou sua fé tarde e não era nascido em Israel como os outros, era médico de formação e letrado em literatura. Lucas foi mártir morrendo pendurado em uma árvore.

3.1.4 – São João Evangelista – A águia

O quarto e último livro dos evangelistas começa no céu falando sobre “O Verbo divino”, ou seja, antes de começar a história da vida de Cristo, São João Evangelista nos mostra o mundo espiritual.

João foi o apóstolo mais amado por Jesus, na Santa Ceia ele repousa a cabeça sobre o peito do Senhor, revelando, assim, os segredos do Reino e espalhando a palavra da Salvação. João foi um dos primeiros apóstolos, a presença do mesmo após o Pentecostes é primordial para a criação da primitiva Igreja Católica, dedicando-se a fundar e firmar igrejas na Ásia Menor após a dispersão dos apóstolos.

A iconografia de São João Evangelista é muito interessante, cada detalhe tem um significado São João com os cabelos longos que possuem o objetivo de representar a longevidade desse Evangelista.

Em seu traje temos parte da túnica branca para demonstração da pureza e santidade do Evangelista, único a acompanhar Jesus à cruz, onde recebe o dever de cuidar de Virgem

³⁵ Luc 1, 1-25.

Maria, como mostra a passagem: “Ora Jesus, vendo ali sua mãe, e que o discípulo a quem ele amava estava presente, disse a sua mãe: ‘Mulher, eis ai o teu filho’. Depois disse ao discípulo: ‘Eis ai tua mãe.’ E desde aquela hora o discípulo a recebeu em sua casa.” (Jo. 19, 26 – 27)

Seu manto vermelho vem como representação do sangue que derramou em nome de sua fé, apesar de não ter morrido como mártir São João foi perseguido e torturado durante sua vida por causa de sua fé.

A pena em sua mão direita vem representando sua missão como escritor e evangelista. Além do seu evangelho São João escreveu o Livro do Apocalipse e três epístolas todas encontrados no Novo Testamento, representado na imagem pelo rolo na sua mão esquerda.

E, por último, a águia que aparece aos seus pés vem representando a profundidade teológica de seu Evangelho que é equiparada com a altura do voo da águia.

Com essas observações através da vida, obra e iconografia dos Evangelistas pode-se observar a importância deles dentro da religião Católica. Todos são exemplos da fé em Jesus, assim os religiosos tentam seguir seus passos na vida terrena.

Desta forma, compreendemos mais um pouco do significado e dos signos dentro da semiótica religiosa. No caso das esculturas do Mestre Valentim só temos a representação de São Mateus e São João Evangelista, trazer somente a história deles para o contexto desta dissertação seria um tanto quanto incorreto, pois a iconografia completa representa tradicionalmente, os 4 evangelistas que são os pilares do Novo Testamento.

3.2 – As imagens devocionais de São Mateus e São João Evangelista como objeto artístico na Escola Nacional de Belas Artes

É preciso trazer um pouco da história da Escola Nacional de Belas Artes para compreendermos melhor os significados inferidos naquele momento às obras de Mestre Valentim. Oito anos após a chegada da Família Real ao Brasil, em 1816, Dom João VI criava, por decreto, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, como forma de implementar o ensino artístico no Brasil. Para isso foi contratada o que ficaria conhecido como Missão Francesa³⁶, grupo cujo principal objetivo era implementar e desenvolver o estudo da arte acadêmica na ex-colônia portuguesa.

Entretanto, somente em 1826, quatro anos após a Independência do Brasil de Portugal e ainda sem uma sede, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é inaugurada por Dom Pedro I, passando a se chamar Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), abandonando, assim, a intenção de incluir o ensino dos ofícios em seu currículo. A AIBA começa, então, a cumprir seu papel de disseminar o ensino nos modelos artísticos franceses, vinculados às antiguidades clássicas.

Ao final do século XIX surgem pequenos conflitos em relação às normas utilizadas na academia, com a divisão entre grupos: o considerado “moderno”³⁷, querendo uma reforma do ensino, o “positivista”³⁸, mais radical, que queria a extinção completa da academia e o “conservador”³⁹, desejando manter a AIBA dentro do modelo tradicional. Com a Proclamação da República em 1889, os grupos moderno e positivista organizariam reuniões para reformular a instituição acadêmica, produzindo um projeto que foi entregue ao então Ministro do Interior Benjamin Constant (1836-1891). Após um breve período a AIBA seria reformulada, passando a se chamar de Escola Nacional de Belas Artes⁴⁰, sendo dirigida por Rodolfo Bernardelli (1852-1931).

³⁶ Composta pelos mestres franceses Joachim Lebreton (1760-1819), chefe da Missão Francesa, Jean Batiste Debret (1768-1848) (pintura histórica), Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) (paisagem e cenas históricas), Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) (arquiteto), Auguste Marie Taunay (1768-1824) (escultor) e Charles Simon Pradier (1786-1848) (gravador).

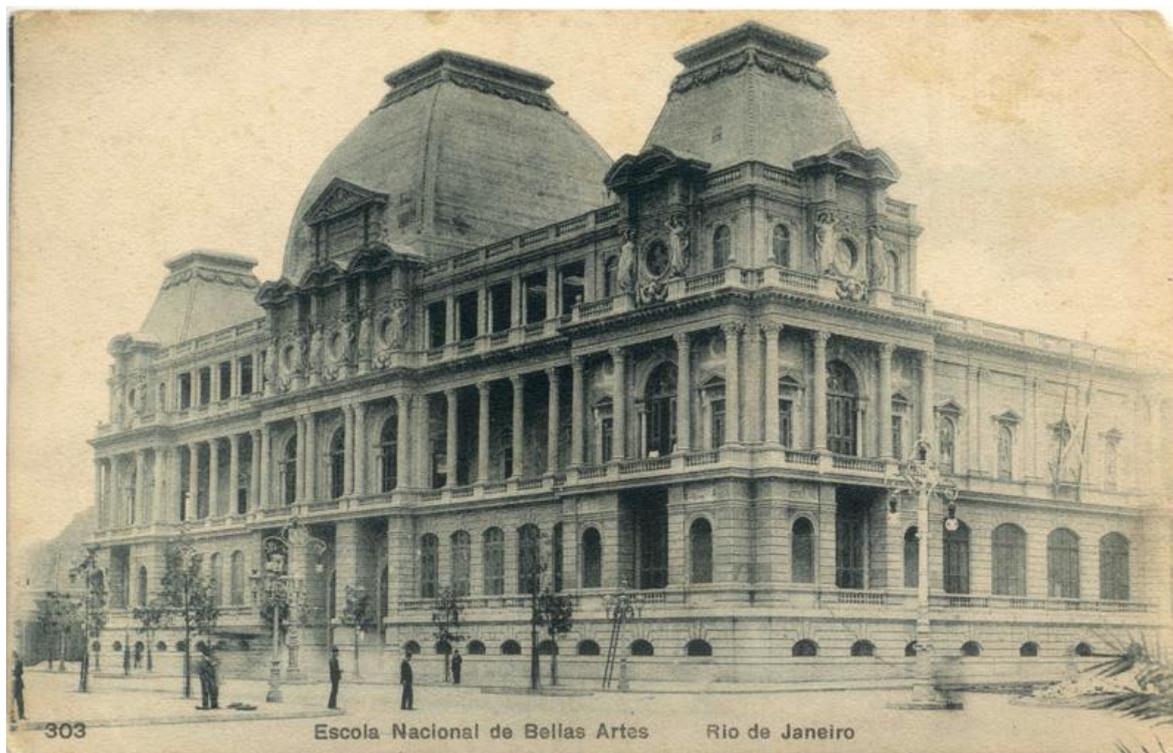
³⁷ No grupo moderno estavam Rodolfo Bernardelli (1852-1931), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Eliseu Visconti (1866-1944) e Rafael Frederico (1865-1934).

³⁸ No grupo positivista estavam Décio Villares (1851-1931) e Aurélio Figueiredo (1856-1916).

³⁹ No grupo conservador temos nomes como Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meirelles (1832-1903).

⁴⁰ “Em 25 de novembro de 1889 o Governo Provisório da República ordenou que fossem substituídas as inscrições da fachada da Academia Imperial de Belas Artes por “dizeres apropriados” ao novo regime, alguns professores fizeram questão de deixar seus protestos registrados nas Atas do Corpo Acadêmico” (UZEDA, H.C., 2006, p. 11).

Figura 10 – Escola Nacional de Belas Artes c. 1910



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes - <https://mnba.gov.br/portal/museu/historico> Acesso: 10/08/2019.

Ainda que houvesse um projeto para implementação da modernização da AIBA, muito pouco fora realizado e, em 1915, Bernardelli seria retirado do cargo. Através das pesquisas foi possível observar que a última década do século XIX e as primeiras do século XX foram marcadas pela busca sobre em que consistiriam as raízes da arte brasileira e, em algum momento, a arte colonial, que em grande parte encontrava-se nas igrejas, torna-se foco dos estudos na academia.

O desenvolvimento de uma estética mais voltada às tradições brasileiras foi um desdobramento desse processo de afirmação nacionalista, que ocorreu em vários países europeus, incluindo Portugal, e que se disseminou pelas Américas. Nelas o sentimento nacional foi exacerbado pela sucessão de comemorações dos centenários de independência de nações latino-americanas (UZEDA, 2006, p. 254).

Desta forma, pode-se inserir a ida das esculturas sacras de Mestre Valentim para a ENBA, possivelmente entre 1914 e 1915 – período em que a Igreja da Santa Cruz dos Militares passou por restauração –, como uma forma de reconhecimento aos primeiros artistas brasileiros. Retiradas dos nichos superiores da fachada, as peças entalhadas em

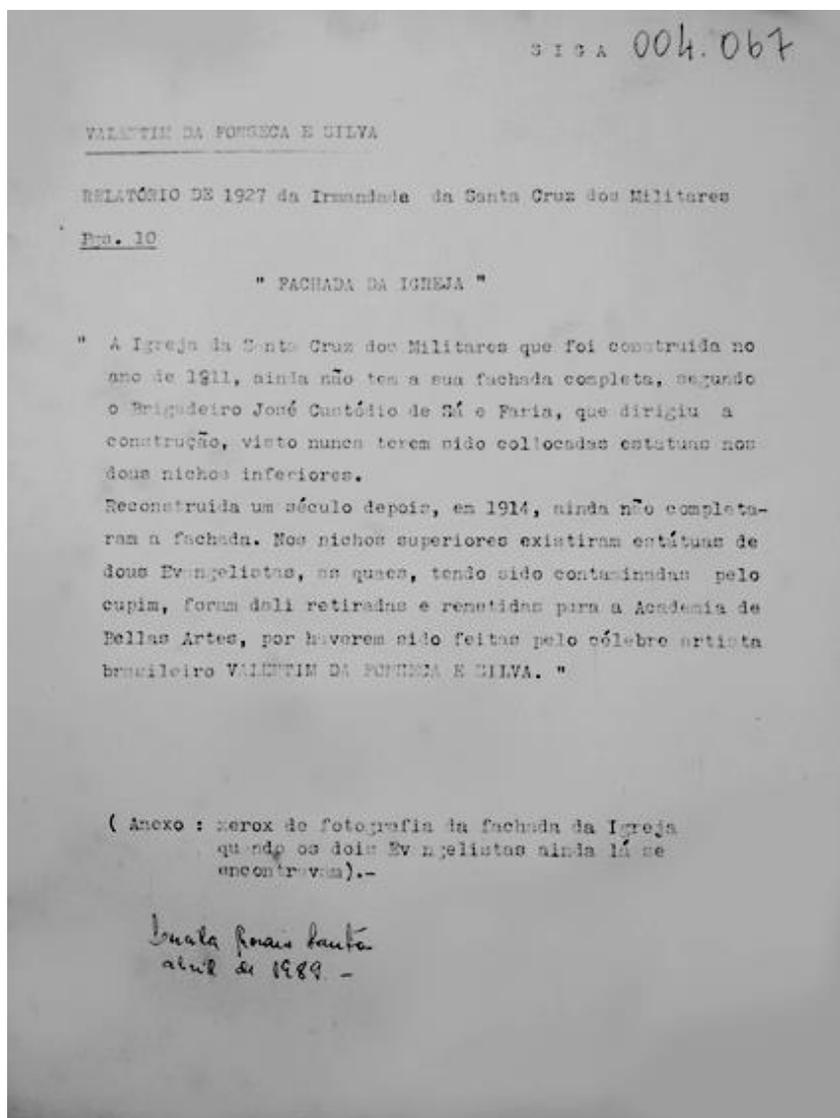
madeira chegam à ENBA carregadas de significados e signos religiosos.

No espaço acadêmico, os olhares eram de um público que as observava por novos ângulos, a partir de outros valores e representatividades, trocando a veneração pela admiração diante dos aspectos artísticos daquelas obras. Nesse momento de transferência temos uma alteração na percepção dessas obras, que passam a destacar mais o valor artístico que o religioso, seu primeiro significado.

Na ENBA, a hipótese é de que as obras, São João Evangelista e São Mateus, tenham sido transferidas para a instituição com o propósito de preservação, possivelmente, passando por uma descupinização. Essa dedução baseia-se no documento (Figura 11), no qual é relatado que a infestação foi um dos motivos de retirada das obras durante o restauro da Igreja, além, é claro, da degradação avançada por conta da exposição contínua às intemperes do tempo. Nesse registro fica evidente, também, o reconhecimento do valor artístico das estátuas e do artista que as produziu.

Nos nichos superiores existiram estátuas de dous Evangelistas, as quaes, tendo sido contaminadas pelo cupim, foram dali retiradas e remetidas para a Academia de Belas Artes, por haverem sido feitas pelo célebre artista brasileiro VALENTIM DA FONSECA E SILVA (Relatório de 1927 da Irmandade da Santa Cruz dos Militares).

Figura 11 – Foto do relatório da ISCM de 1927, transcrito pela Museóloga Lucila Moraes Santos⁴¹, em abril de 1989.



Fonte: Arquivo MHN – Reserva Técnica.

⁴¹ Graduada em Museus Artísticos (primeiro lugar da turma), 1975, e em Históricos (primeiro lugar da turma), 1976. Pós-Graduação em Didática do Ensino Superior, PUC- RJ, 1977. Especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil, PUC-RJ, 1980-82. Professora conferencista de Estudos e Problemas Brasileiros e de História da Arte I e 11, no Curso de Museus do MHN, 1977. Professora auxiliar e responsável pela disciplina História da Arte I e 11, no Curso de Museologia - UNI-RIO, 1979-83. Professora assistente das disciplinas Sentido e Forma da Produção Artística I e 11, no Curso de Museologia - UNI-RIO, 1984-92; professora adjunta destas disciplinas de 1992 até 1997, quando aposentou-se.

Nesse momento de entrada na instituição acadêmica, Escola de Belas Artes, o valor artístico dessas obras sobrepõe-se a seu sentido religioso. Na realidade, os estudos sobre o artista Mestre Valentim já tinham sido iniciados em 1856 por Manuel de Araújo Porto Alegre, que foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes, entre 1854 e 1857, o que demonstra o reconhecimento da atuação artística de Mestre Valentim no Rio de Janeiro, incluindo o projeto de urbanização do Passeio Público, uma das maiores obras civis realizadas pelo artista.

As esculturas de São Mateus e São João Evangelista são representativas do período colonial do Rio de Janeiro, período em que se destacavam os estilos barroco⁴² e rococó⁴³. Analisando a trajetória de Mestre Valentim observa-se que seus trabalhos apresentam traços que os vinculam aos períodos joanino⁴⁴, com as formas barrocas e rococó sendo vistas em diversas obras do artista realizadas para algumas igrejas do centro do Rio de Janeiro⁴⁵. A Professora Anna Maria Monteiro Carvalho descreve as esculturas de São Mateus e São João Evangelista de Mestre Valentim:

Modeladas segundo as leis do naturalismo óptico e das mutações progressivas de superfície da lógica rococó classicizante, as imagens dos evangelistas representam simultaneamente autonomia (em vulto redondo, soltas no nicho) e interdependência, uma vez que as linhas composicionais se comunicam em oposição simétrica, num harmonioso e equilibrado jogo ordenador em relação ao eixo da fachada [...] A dinâmica das massas distribui-se equilibradamente no todo composicional, harmonizando o jogo de tensões provocado pelas inflexões da cabeça, movimentação dos cabelos, dos membros, do panejamento das vestes e da localização dos atributos. As feições ligeiramente amulatadas se conjugam à seriedade fisionômica, e a postura dos corpos revela uma contenção formal que o jogo das diagonais mal consegue disfarçar (CARVALHO, 1999, p. 89).

Essa análise descritiva, mas técnica, permite que se tenha uma leitura artística mais acurada dessas duas esculturas, auxiliando a compreensão de sua relevância para uma

⁴²Barroco – estilo definido pela grande elaboração e detalhes, visto no interior de igrejas no centro Rio de Janeiro, como a Igreja de Nossa Senhora de Montserrat.

⁴³Rococó – estilo com decoração mais delicada sem excessos, com janelas para que a luz do sol pudesse iluminar a igreja indo ao contra os aspectos teatrais do barroco, como exemplo no centro do Rio de Janeiro, temos a capela do Noviciado da Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.

⁴⁴O período joanino no Brasil é considerado entre 1808, quando a Corte portuguesa e D. João VI chega ao Brasil, estendendo-se até 1821 quando o rei retorna a Portugal.

⁴⁵Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Igreja de Nossa Senhora de Montserrat, Igreja de Santa Rita, Igreja da Venerável Irmandade do Príncipe dos Apóstolos de São Pedro e Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.

Escola de Belas Artes, o que justificaria sua entrada para o acervo da ENBA. Essas peças, representantes do Rio de Janeiro Colonial, eram consideradas de grande importância para que alunos e estudiosos pudessem observá-las de perto, servindo como modelo estético e inspiração para a produção acadêmica.

Com essa introdução no meio acadêmico na ENBA, as obras de Mestre Valentim passam a ser vistas como esculturas de caráter mais artístico que sacro, acentuando um significado de estudo sobre um período cujas influências, não ligadas ao ensino acadêmico, começavam a despertar interesse. No período colonial, o exercício da arte era aprendido por meio da observação do trabalho de outro artista, repetindo o modo de fazer o aprendiz se aperfeiçoava com o passar dos anos, através da prática. Processo que diferia do ensino acadêmico que dava grande valor ao conhecimento teórico como base para o aprendizado artístico.

A chegada dessas obras vem num momento em que a ENBA passando por um anseio de mudanças, considerando que no início do século XX buscou-se um afastamento da rigidez dos postulados acadêmicos, com alguns alunos e professores almejando maior liberdade artística, como vinha ocorrendo na Europa⁴⁶. Antes do estabelecimento da AIBA no Rio de Janeiro, o ambiente usufruído pelos artistas era de certa liberdade de criação, ainda que a arte produzida repetisse modelos pré-estabelecidos. Isso faz com que as obras feitas no período colonial fossem consideradas mais significativas, pela possibilidade de se observar uma arte um pouco mais “livre” dos cânones acadêmicos.

Observando esse tipo de formação durante a ENBA, os alunos teriam o exemplo de como os artistas produziam e como possuíam características tão próprias. Através do testamento⁴⁷ de Mestre Valentim tem-se o conhecimento de que ele possuía muitos livros, alguns vindos de fora, mesmo tendo influência de artistas da Academia, manteve seu trabalho com as suas características.

A localização original das esculturas nos nichos superiores da fachada da Igreja, onde ficaram por um século, resultou, como seria esperado, um processo de deterioração, com as obras sofrendo infestações por térmitas (cupins e brocas) e, naturalmente, passando pelas intempéries do tempo. O fato de a ENBA haver contratado, no mesmo período de entrada dessas duas esculturas sacras, conservadores-restauradores para seu quadro de

⁴⁶ As vanguardas europeias, como expressionismo, fauvismo, cubismo e futurismo, que surgem na primeira década do século XX iriam motivar o desejo de modificação na arte ensinada nas academias.

⁴⁷ Id. Anexo (nº 1)

funcionários, sugere uma preocupação institucional com a conservação de seu acervo num primeiro momento. Pode-se compreender a contratação desses profissionais como uma necessidade de, passados quase cem anos da criação da ENBA, atuar na conservação das obras que lá se encontravam, por tanto tempo, e que estavam precisando de cuidados. Além da demanda interna da Escola, existiam outras instituições que poderiam também necessitar desse tipo serviço profissional de conservação e restauração de obras de arte, sendo provável que a ENBA tenha se tornado o único ponto de referência nesse campo.

Como única instituição no período dedicada ao ensino de arte na cidade e que contava com profissionais capacitados ao cuidado das obras da ENBA, parece lógico que as esculturas de Mestre Valentim sendo transferidas para lá, fossem restauradas por conservadores-restauradores contratados em 1911, como aparece no novo regulamento⁴⁸ da instituição. Ainda que nenhum documento tenha sido encontrado comprovando que a restauração das obras foi feita dentro da Escola. A falta de documentação sobre o que foi realizado nas obras de Mestre Valentim, e qual a função delas no acervo durante esse período, deixa uma lacuna informacional importante.

Tudo leva a crer, portanto, que as obras de Mestre Valentim tenham sido incorporadas à Escola, permanecendo na ENBA como parte de seu acervo artístico, não mais venerada pelos fiéis, e sim sendo admiradas como modelo estético de um significativo artista do período colonial. Naquele contexto, as esculturas receberam um cuidado voltado à manutenção de sua integridade física, visando sua preservação, o que já sinalizava a percepção das esculturas como um patrimônio a ser conservado, diferente do tratamento que recebera ao longo de sua função religiosa anterior. Na ENBA, havia a consciência de que as obras deveriam ser preservadas para as próximas gerações. De certa forma, considerando que o objetivo principal da instituição era desenvolver no Brasil o ensino de uma arte aos moldes franceses, a valorização de um artista local, carioca e mestiço, como Mestre Valentim, já denotava uma adequação dos ideais acadêmicos importados, que seriam substituídos pela busca por um caráter mais brasileiro para a arte. Assim, as esculturas coloniais passam a servir para estudo, através da observação de suas formas, detalhes do entalhe na madeira e das características específicas, como traços mais “brasileiros”, resultantes de influências locais.

No ano de 1922, com as comemorações do Centenário de Independência do Brasil, o Rio de Janeiro, como capital, promove “Exposição Internacional” que contou com a

⁴⁸ Id. Anexo (nº 3)

participação de diversos países, tendo a cidade recebido diversos pavilhões exibindo a produção e as artes de nações amigas, oportunidade de os países fazerem demonstração do seu crescimento e cultura. Em meio às comemorações da Independência parecia natural a ideia de criar um museu que contasse a história do país e reafirmasse a identidade nacional. Durante a Exposição Internacional, o Museu Histórico Nacional, a Ponta do Calabouço, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, foi aterrada e reurbanizada para abrigar parte do evento. Ali, aproveitando as edificações coloniais do antigo Arsenal de Guerra⁴⁹, seria instalado o “Palácio das Grandes Indústrias”, um dos pavilhões mais visitados da Exposição e que destinava duas de suas galerias para o Museu Histórico Nacional, para difusão da história nacional (MUSEU Histórico Nacional, site oficial). É para esse ambiente museológico e representando a história do período colonial do Brasil – tendo a própria arquitetura do pavilhão recebido acréscimos de elementos neocoloniais – que as imagens dos evangelistas São Mateus e São João Evangelistas seriam transferidas, em 1922, no papel de representantes do período colonial, passando a fazer parte do acervo e da exposição do recém fundado Museu Histórico Nacional.

3.3 – A musealização das esculturas de Mestre Valentim no Museu Histórico Nacional como representação da identidade brasileira.

Uma nação que cresce com pujança e rapidez como o Brasil, arrasta neste movimento ascensional o desenvolvimento de sua cultura histórica e artística [...]

Ao mesmo tempo que cresce a cultura que aos poucos vem aumentando nossa massa intelectual, a pressão demográfica ocasiona um aumento da má informação da massa relativamente ignorante da população brasileira, que não tem conhecimento do valor cultural do nosso acervo artístico-religioso.

Tal paradoxo determina, de um lado o enriquecimento do valor estimado de peças antigas, testemunhas da arte de nossos maiores, e de outro lado o seu abandono não pela inercia, pela ação em nome do progresso e da modernidade (ETZEL, 1979, p. 11)

A partir dessas palavras de Eduardo Etzel⁵⁰ (1906-2003), começa-se a compreender

⁴⁹ Da Fortaleza de Santiago e da Prisão do Calabouço, restaram apenas as fundações, permanecendo atualmente a Casa do Trem, que foi restaurada na década de 1990, voltando a sua aparência colonial original que foi acrescida de elementos neocoloniais em voga à época da Exposição Internacional. O prédio do antigo Arsenal de Guerra, seu imponente Pátio da Minerva e o Pavilhão da Exposição de 1922, no qual funciona a atual Biblioteca da instituição, forma um dos mais significativos conjuntos arquitetônicos da cidade. (MUSEU Histórico Nacional, site oficial)

⁵⁰ O paulista Eduardo Etzel foi autor de nove livros sobre arte sacra, sendo reconhecido pelo domínio do tema, foi agraciado com o prêmio Jabuti em 1979 por seus trabalhos sobre o assunto. Á partir de

a incorporação das esculturas pelo acervo do museu. Esse texto é de 1979, quase 60 anos após a abertura do MHN, entretanto, há reflexões que se encaixam com o que ocorreu no período do recolhimento do acervo do MHN para a organização de sua primeira exposição. A intenção de se criar um museu que contasse a história da nação ocorreu em função da recente situação do país como República e a reafirmação de uma independência que, em 1922, no ano de seu centenário, ainda estava sendo amadurecida. O MHN é pensado como um instrumento dentro do projeto de representação de um país unificado, ainda que fosse difícil à época, como continua a ser nos dias atuais, traduzir uma só índole nacional pelo tamanho e a multiculturalidade do país.

Quando o presidente da República, Epitácio Pessoa, em 1922, decreta a criação de um museu, que reunisse objetos para estudo da história do país e “que os conserve, classifique e exponha ao público” (BRASIL, 1922) como símbolo da unidade e representação da identidade nacional, indica o Professor Gustavo Barroso para o trabalho de busca e recolhimento de peças que retratassem uma brasilidade. Nesse processo, Barroso começaria a solicitar às instituições já estabelecidas, materiais e obras que possuísem alguma ligação com a história do país, incluindo pinturas, esculturas, objetos diversos, documentos etc., que pudessem traduzir um sentido de nacionalidade naquele momento de comemoração nacional.

Dentro do contexto de levantamento de acervo, a ENBA seria uma das instituições solicitadas a ceder obras, como determinava o Decreto Lei de 1922, que criava o Museu⁵¹, cujos objetos “obtidos por compra ou por doação ou legado, contribua, como escola de patriotismo, para o culto do nosso passado” (BRASIL, 1922).

1999, Etzel tornou-se sócio honorário do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira e da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

⁵¹ Decreto Lei Nº 15.596 de 2 de agosto de 1922, que cria o Museu Histórico Nacional e aprova seu regulamento. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html> . Acesso em: 20-12-2019.

PAVILHÃO DAS PEQUENAS INDÚSTRIAS, na Exposição Internacional do Centenário da independência em 1922, onde foi criado o Museu Histórico Nacional



Fonte: Dezenovevinte

http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/expo_1922_arquivos/malta_1922_07.jpg

Acesso: 28/01/2020

Todas as instituições procuradas eram estimuladas a fazer doações de seus acervos para o MHN, para que ali fossem reunidos com o objetivo de preservar e resguardar a história do Brasil. E foi em resposta a essa solicitação oficial que as esculturas de Mestre Valentim seriam encaminhadas pela ENBA para o museu. Neste momento, as obras, que sob a guarda da ENBA, eram valorizadas principalmente por seu valor artístico, passaram a agregar no MHN uma nova significação, a de patrimônio representativo da identidade brasileira, como um semióforo, cujo conceito foi colocado por Pomian, “um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração” (POMIAN, 1984, p. 71). Assim, as peças musealizadas com o intuito de celebrar os valores nacionais e o centenário da independência assumem papel de semióforos. Como parte da exposição do MHN, o objeto receberia nova interpretação seguindo a visão da curadoria, afinal a forma passada pela comunicação museográfica muda conforme os usos da cor, da luz, do texto, a forma como objeto é colocado num ambiente, o que está ao lado dele numa sala, diversos detalhes podem influenciar a leitura de uma obra.

Para construir a análise dos signos e significados das obras dentro do museu foram feitas observações em três momentos: a primeira, considerando a exposição de abertura do MHN; a segunda, com a pesquisa detendo-se nas esculturas quando foram colocadas na

sala do museu conhecida como “sala do barroco” e, finalmente, na sua atual posição, como parte da exposição “Portugueses no mundo 1415 a 1822”, sendo que nesta houve mudanças na composição da forma expositiva. Além dessas análises comparativas, foi realizado um levantamento de informações contidas na documentação museológica das obras, que fazem parte dos arquivos do MHN há quase 100 anos.

Ao começar a avaliar o processo de transferência das esculturas para o MHN foi possível identificar diversos fatores que influenciaram a percepção das obras, sua entrada no acervo, o pensamento nacionalista de Gustavo Barroso e o período histórico vivido nesse momento na cidade por conta das comemorações do centenário da independência do país.

Observando a primeira exposição realizada no MHN pode-se notar que as obras de Mestre Valentim estavam expostas em uma galeria cujo contexto baseava-se em peças de Arte Sacra, predominantemente do período colonial. Com essa primeira relação, destacavam-se os contextos histórico e artístico das obras, sendo o aspecto de veneração religiosa pouco levado em conta. Nesta primeira sala, haviam apenas as esculturas da ISCM, diversos candelabros e objetos de origem religiosa católica, enaltecendo o período colonial marcado por grande religiosidade, no qual as irmandades e igrejas eram as grandes patrocinadoras de trabalhos de arte.

A presença dessas duas esculturas criadas por Mestre Valentim na exposição do MHN ajudam a exemplificar obras realizadas com excelência no período colonial, antes mesmo, portanto, de o Rio de Janeiro possuir uma academia para o ensino e difusão das Belas Artes. Afinal, se formos analisar com mais cuidado, as igrejas, frequentemente, por intermédio de suas irmandades religiosas foi, ao longo dos anos, a grande mecenas de arte no Brasil colonial, considerando o uso pelos templos católicos de obras de arte como meio de evangelização, tradição eternizada pela igreja dentro dos séculos, que muda durante o Império onde o Estado se torna o mecenas.

No MNH, pensado em sua função como museu para representação da identidade nacional, algumas questões podem ser avaliadas, entre elas o fato de Mestre Valentim ser miscigenado, ou seja, fruto de uma cultura multiétnica que era uma forte característica brasileira, respeitado e aceito pelos poderes públicos e pela sociedade, em um período em que ser mestiço era passível de sofrer preconceito. Em um museu que propõe apresentar a identidade nacional de um povo, seria de grande valia realizar uma leitura para além da obra, focalizando a importante atuação do artista naquele momento.

As obras recolhidas para compor o acervo do MHN iriam, já mais recentemente, fazer parte de um conjunto de obras reunidas para formar a “sala do barroco”, como é

conhecida, direcionada à arte sacra e demais peças do período. Nessa sala encontramos as paredes cobertas por uma coloração amarela e a iluminação incide de maneira direcionada sobre as obras, dando-lhes destaque individualizado, como mostra a figura 12, com a imagem dessa sala, possivelmente de 2010. Observando essa expografia, nota-se que houve a intenção de destacar o período barroco, evidenciando ao visitante as esculturas muito mais como objetos artísticos, de que voltados à devoção religiosa, valorizando, assim, a obra em seu aspecto estético.

Figura 12 – Sala do Barroco no MHN, na museografia anterior a atual, onde as esculturas se encontravam em 2008.



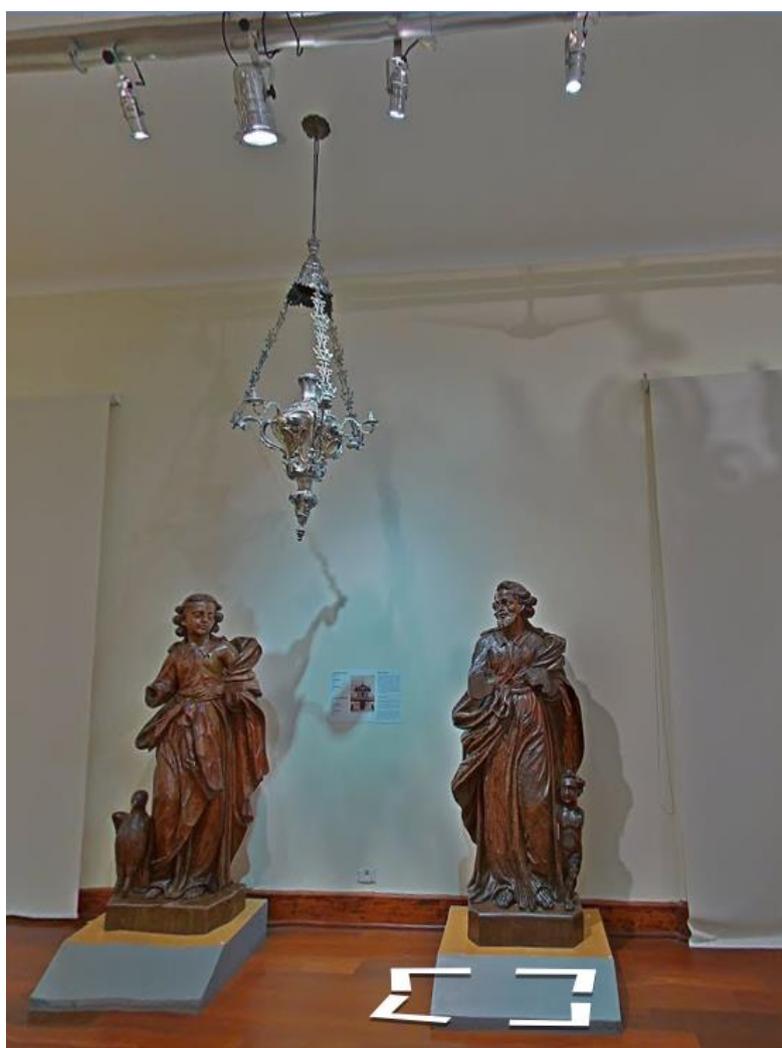
Fonte: MHN - <https://mhn.museus.gov.br/index.php/portugueses-no-mundo/> Acessado em: 15/12/2019.

A sala do barroco apresenta peças completamente descontextualizadas, em nada remetendo à situação e ao local onde essas esculturas estavam originalmente, como Maria Isabel Roque explicita. A ida das obras de Valentim para o museu, que passou a fazer a guarda desse patrimônio, as preservaria, sem dúvida. Entretanto, através de seu modo expográfico, as esculturas direciona o olhar do público para outros aspectos, fazendo ligações com outros objetos, que, anteriormente, não pertenciam ao mesmo conjunto.

Para analisar a exposição “Portugueses no mundo 1415 a 1822”, inaugurada em novembro de 2010, (figura 13) seria interessante começar pela cor branca utilizada na parede do espaço onde hoje estão as obras, diferente do amarelo usado na museografia anterior, o branco não parece ser a referência ideal por não manter relação com o contexto anterior das esculturas, que se encontravam em nichos de pedra, cuja coloração cinza deve ter sido levada em conta pelo o escultor. Visando uma maior eficácia, tanto no que diz

respeito ao projeto expositivo quanto ao comunicacional, poderia ser interessante usar uma plotagem que cobrisse toda a superfície da parede, com a reprodução da fachada original da igreja, dando foco para os nichos que as abrigaram, em preto e branco, enfatizando, assim, as obras expostas e esclarecendo sua contextualização primitiva. Outra alternativa, seria utilizar uma cor quente como vermelho, mais emocional, que remeteria de certa maneira aos ritos católicos, como a Paixão de Cristo e as festas que celebram os Evangelistas e Apóstolos.

Figura 13 – Modo como estão expostas as estátuas de Mestre Valentim, São João Evangelista e São Mateus, no MHN



Fonte: Arts and culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/museu-historico-nacional> Acesso em: 17/05/2019.

Entrando na questão da iluminação da sala onde se encontram as esculturas, que é difusa e sem incidência de luz natural – já que todas as janelas possuem cortinas em tecido grosso, impedindo a entrada de luz natural no ambiente –, a presença de um lampadário parece causar um ruído na percepção do visitante. Produzido também por Mestre Valentim, o lampadário de prata foi posicionado acima das duas estátuas dos apóstolos que recebe iluminação direta, o que resulta na projeção de uma sombra tanto sobre a parede quanto nas esculturas, sendo que sobre a parede de cor branca, essas zonas sombreadas ganham grande peso, chamando bastante atenção. Talvez o lampadário devesse ser retirado daquele local por estar entrando em conflito com as esculturas, considerando que por estar mais à frente que as obras e por ser de prata, refletindo muito a iluminação, acaba chamando mais atenção para si, sobrepondo-se às esculturas.

As mudanças relacionadas à iluminação no caso dessas peças de madeira não precisariam ser muito drásticas. Pensando no contexto em que elas são apresentadas, a luz difusa seria uma boa escolha, porém se fossemos mudá-las do pequeno tablado em que estão para colocá-las em destaque sobre uma plataforma mais elevada que remetesse à forma como estavam originalmente na frente da Igreja, a iluminação teria de sofrer mudanças, talvez tentando deixar as esculturas sob uma luz mais natural, como se estivessem à luz do dia. Essa questão faz lembrar da iluminação realizada para a escultura conhecida como Vitória de Samotrácia, atualmente, no Museu do Louvre em Paris, onde foi feito um recorte para que a iluminação só incidisse sobre a obra, sem transpassar seus limites físicos e projetar-se também na parede ao fundo dando o destaque necessário para o objeto. Essa poderia ser uma possibilidade para esse caso, repetindo a mesma técnica de iluminação para cada uma das esculturas.

Atualmente, observando o espaço e o contexto nos quais as obras de Mestre Valentim estão dispostas – que não é na sala destinada à arte sacra, e sim na primeira sala, voltada à Exposição Portugueses no Mundo, cujo objetivo é abordar a miscigenação entre portugueses, negros e índios – percebe-se que, de certa forma, há um sentido em sua localização, porém, se no espaço não houver referência sobre o fato de o escultor ser fruto da união de um pai português e de uma mãe negra não será possível ao visitante fazer tal associação. Na sala onde as obras estão encontramos diversas pinturas que retratam negros e índios, alguns ao lado de portugueses, ilustrando a narrativa de miscigenação. A questão da escravidão é acentuada pela presença de um tronco de castigo original, que, por sua vez, tem exposto acima uma pintura que retrata a venda de escravos.

Observando o espaço destinado à observação das esculturas pelos visitantes, pode-

se considerar ser adequado, permitindo que seja feita uma análise das duas obras com detalhes. Entretanto, a altura na qual ambas foram colocadas, assim como o espaço onde estão dispostas, sobre tablados baixos, não as aproxima do modo de exibição para o qual foram pensadas ao serem criadas. Caso fossem colocadas sobre um suporte um pouco mais elevado, os detalhes da parte inferior das esculturas seriam mais facilmente observados, já que as obras haviam sido pensadas para os nichos superiores da ISCM e, portanto, para serem admiradas a partir do ângulo da calçada.

Chama também a atenção no espaço destinado às esculturas o piso, que nessa sala é em tacos de madeira, por ser brilhante causa reflexos, destoando dos pequenos tablados onde as esculturas estão expostas. Usados para suportes individuais de cada uma das esculturas, esses pequenos tablados estão pintados de cinza na sua volta, tendo a superfície onde se apoiam as obras mantido a cor crua da madeira, mimetizando suportes e peças, ambas do mesmo material.

A narrativa utilizada por este projeto de exposição é, de certo modo, temporal, ficar dividida entre uma parte dedicada ao Brasil colonial e outra, abordando o período posterior à chegada da família real às terras brasileiras em 1808. As esculturas de Mestre Valentim ocupam, naturalmente, a parte que trata da Colônia, já que ambas se encontravam na fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares, em 1808, época em que a igreja ainda não havia sido terminada.

Outro ponto importante relativo à comunicação das obras expostas são seus textos informativos, sobre fundo branco com letras em preto, o que garante boa visibilidade, mas que peça pelo tamanho reduzido dos tipos, ainda mais por terem sido colocados na parede entre as duas esculturas, o que força uma aproximação preocupante do observador das esculturas, que não contam com a proteção de vitrines.

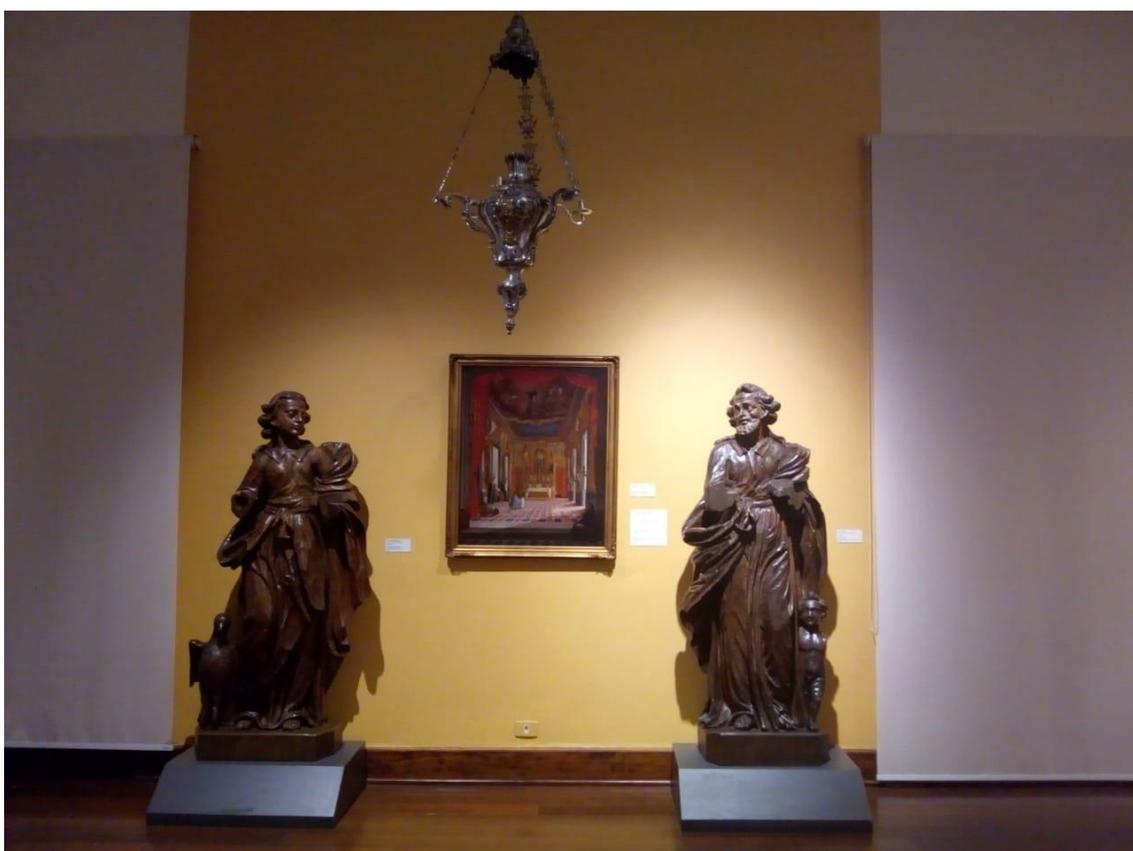
O texto sobre as peças é composto também por uma foto da fachada da igreja, que não é uma foto da época em que as esculturas em madeira estavam dispostas na fachada – o frontispício já está completo, mas com as esculturas em mármore, que substituíram as de Mestre Valentim, que ainda lá permanecem. Seria interessante que a foto mostrada fosse a do período em que as esculturas ainda estavam na Igreja, fotos estas, que estão à disposição no acervo do Instituto Moreira Salles, que pertencem à coleção Augusto Malta (1864-1957), fotógrafo que registrou a cidade do Rio de Janeiro para a prefeitura, entre 1903 a 1936. Também haveria a possibilidade de utilizar gravuras de Jean Baptiste Debret (1768-1848), que retratou a paisagem da cidade do Rio de Janeiro.

Agregado à fotografia da legenda temos um texto com dados sobre Mestre Valentim,

mas sem muitos aprofundamentos. Além disso, mostra-se confuso por relacionar num mesmo texto, as três obras do artista – as esculturas, com nome, autor, material e século, e o lampadário também com a mesma ordem de informações, ambos em português e inglês. Entretanto, por essa legenda se encontrar entre as duas esculturas e ficar abaixo do lampadário, este faz sombra sobre o texto e, sendo sua letra não muito grande, pode ser difícil sua visualização e leitura para muitos visitantes. Esses fatores de sombreamento do texto, informações parciais e de seu mau posicionamento, mostra ser importante repensar a legenda em sua forma e conteúdo.

O Museu realizou algumas mudanças na forma de expor as esculturas, entre os anos de 2014 e 2019 como podemos observar na figura (14), onde há quatro elementos expostos como um mesmo conjunto.

Figura 14 – Esculturas de São João Evangelista e São Mateus, Lampadário e quadro da capela de Nossa Senhora da Vitória na Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. (12/07/2019)



Fonte: Acervo pessoal.

Vale a pena retomar a museografia da exposição anterior, na qual as esculturas estavam colocadas, aproximadamente em 2008, à frente da parede amarela da sala do barroco. Percebe-se que continua o lampadário produzido pelo Mestre Valentim posicionado acima das esculturas, mas naquela disposição não se vê a sombra projetar-se sobre as esculturas. Entretanto, há um elemento colocado entre as esculturas: um quadro da Capela de Nossa Senhora da Vitória, que possui a talha realizada por Mestre Valentim. Com esse novo objeto no conjunto, que traz mais importância a obra de Mestre Valentim revelando mais um local em que ele realizou seu trabalho. Entretanto, essa nova expografia confunde mais a leitura das obras por não possuir uma legenda específica para essa situação.

Todas essas obras são portadoras de símbolos e valores de conhecimento, que já estão estabelecidos nas mentes dos observadores ou serão informados para aqueles que ainda não as conhecem e, conforme são expostas aos visitantes, fazem com que este elabore sua leitura, condizente com as informações que ele já possui ao entrar no museu ou esclarecedora, caso nas as tenha. No momento em que o visitante se coloca diante dessas obras em conjunto e as observa, a primeira leitura pode ser de que todas provêm de um mesmo local, provavelmente, associando-as ao que está representado no quadro exposto junto a elas, confundindo a percepção de quem está diante delas.

Ao colocarem o quadro, retirou-se uma informação importante, a que as esculturas de São João Evangelista e São Mateus pertenciam à Igreja da Santa Cruz dos Militares e que estavam expostas nos nichos superiores de sua fachada, conforme a foto que existia anteriormente na descrição.

As camadas de informação disponibilizadas ao visitante trazem muito pouco da representação simbólica dessas obras, gerando alguns hiatos no conhecimento sobre elas, não ajudando a comunicar toda a potência desse patrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após dois anos de pesquisa, mergulhando em arquivos e documentos de diversas instituições, museus e igrejas, a pesquisa chega à sua conclusão, levantando certas questões, entre elas, algumas relativas à gestão de documentações dentro do ambiente dos museus. No decorrer do trabalho, documentos que poderiam ajudar de forma decisiva à pesquisa, como no caso dos arquivos da Igreja da Santa Cruz dos Militares, local de origem das esculturas, não continham informações relevantes. Da mesma forma, as informações levantadas no Museu Histórico Nacional foram muito limitadas e pouco informativas, sendo que a grande maioria delas já havia sido conseguida em livros sobre a obra de Mestre Valentim.

Não é difícil entender que o processo percorrido pelas esculturas de São Mateus e São João Evangelista revela a própria trajetória cultural da cidade nas décadas iniciais do século XX. Este percurso, que conseguimos acompanhar ao longo da pesquisa, traça linhas que o vinculam a diversas temáticas da história da arte, assim como a mudanças dramáticas na cultura e na estrutura social, que envolveram, à época, algumas importantes instituições da cidade do Rio de Janeiro e mesmo o esforço de criação de uma identidade cultural mais definida para o país. Seguindo esse trajeto, percorri diversas instituições na tentativa de montar um quebra cabeça que reunisse as partes faltantes, possibilitando uma leitura mais clara do ponto de vista museológico e patrimonial.

Na minha primeira visita como pesquisadora no MHN, observando o conteúdo do envelope de papel pardo que me havia sido entregue, contendo documentação das esculturas de Mestre Valentim foi um pouco chocante verificar como objetos que já estavam há quase um século em um museu possuíssem apenas algumas poucas folhas, capazes de caberem em um pequeno envelope. Ao começar a examinar a documentação, que consistiam em algumas fichas antigas com escassas informações, restritas ao nome da obra, seu autor e origem. Havia também um recorte, de jornal ou revista, informando que as obras tinham sido levadas para uma exposição em Minas Gerais e uma carta acompanhada por uma fotografia das esculturas ainda ocupando seus nichos na Igreja da Santa Cruz dos Militares. Essa informação, além de revelar a origem das obras, identificava a posição correta de cada um dos apóstolos na fachada. Mesmo sendo uma constatação relevante, ainda era pouco para a pesquisa, sendo frustrante ver uma documentação tão incompleta e fragmentada. Por outro lado, tantas lacunas informacionais abriam um leque de interrogações sobre a trajetória daquelas peças. Com o pouco que foi possível levantar a partir dos documentos, lançamos um olhar sobre as esculturas estudadas, que fazem parte

da exposição de longa duração do MHN, na busca por informações ocultas nas camadas das obras que pudessem me ajudar. Observei as imagens colocadas lado a lado, tendo um lampadário de prata pendurado entre elas, como se formassem um conjunto. Possivelmente, os visitantes ao observarem essas três peças terão a impressão que são do mesmo autor ou que faziam parte de um mesmo espaço. É nesse momento que se percebe a importância de a etiqueta possuir um conteúdo mais abrangente, que deve ser construído a partir das informações contidas em sua documentação, que, no caso dessas obras, eram praticamente inexistentes. Ao museu caberia criar maneiras para que o público recebesse mais informações, ampliando a percepção sobre elas. Entre estas, estaria a comunicação sobre o local original das esculturas, a Igreja da Santa Cruz dos Militares, o que seria primordial para que o visitante pudesse criar um mapa mental e reconhecesse outras camadas de informação e significação naquelas obras barrocas do período colonial. Dessa forma, a consciência da importância representativa das três peças (as esculturas de São Mateus e São João e o Lampadário) e a percepção de que mesmo sendo de um mesmo período, ou próximos, aquelas obras possuem sua história e individualidades artística e histórica.

Numa outra visitação, percebemos que ocorrera uma mudança no aspecto da exposição das obras e esta nos pareceu mais problemática ainda que a primeira, sendo inserido entre as esculturas um quadro apresentando uma pintura do interior da Capela de Nossa Senhora das Vitórias, uma das capelas da Igreja de São Francisco de Paula, Largo de São Francisco, no Centro do Rio. Na composição desse novo conjunto, o quadro, colocado ao centro das obras, chama a atenção, podendo levar os visitantes a concluir que todos os três objetos expostos, as esculturas e o lampadário, que estão posicionados ao redor daquele quadro, pertenciam à Capela, considerando que ele representa o ambiente de uma igreja. Na realidade, a imagem do quadro mostra o espaço de uma capela que possui talhas de Mestre Valentim, mesmo autor das esculturas expostas, mas não é feita essa correlação, o que causa um ruído de comunicação na exposição desse conjunto.

Ainda que houvesse deficiência no que diz respeito às documentações disponíveis sobre as esculturas de São João Evangelista e de São Mateus, mesmo com esses poucos dados o MHN poderia ter produzido um texto mais informativo, citando ao menos a origem das obras, no caso das esculturas de Mestre Valentim seu primeiro local de referência, a fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares, à rua Primeiro de Março.

No decorrer da pesquisa, visitei algumas vezes a igreja, sendo que numa delas, presenciei a equipe do arquivo do templo realizando um levantamento e organizando seu

acervo documental. Durante a investigação, as informações encontradas nos documentos pertencentes aos Livros de Contas da Irmandade provedora da ISCM foram de grande auxílio para que fosse possível localizar o período em que Mestre Valentim trabalhou nas obras, assim como a substituição delas durante a restauração da igreja, entre 1914 e 1915.

Quanto à pesquisa realizada nos documentos da Escola Nacional de Belas Artes (atual Escola de Belas Artes), mais especificamente nas Atas de Reunião e outros documentos aos quais também tive acesso, a procura por informações sobre o período de transferência das imagens para a Escola, foram infrutíferas, não sendo encontrada nenhuma referência sobre nenhuma das esculturas.

Tentar trazer à luz as razões das mudanças de local das esculturas e das alterações de suas percepções simbólicas do observador diante delas no decorrer dessas transferências de locais acredito ter permitido uma melhor compreensão sobre as obras. Fica claro, assim, o quanto é valioso o estudo profundo de um objeto em todas as suas significações e o quanto camadas de conhecimento podem se depositar sobre uma única peça. A pesquisa sobre as esculturas dos apóstolos de Mestre Valentim me ajudou a olhar com mais cuidado e atenção para cada peça que observo, estejam elas em igrejas para veneração dos fiéis ou em exposição no interior de museus.

Se, atualmente, na igreja, a documentação dos arquivos está sendo organizada, no museu, a impressão que tive como pesquisadora é a de que, em um determinado momento, a documentação relativa às esculturas foi negligenciada, gerando lacunas de informação que dificultam a construção de narrativas que auxiliem a comunicação dessas obras em exposição. As instituições museológicas que têm sob sua guarda acervos que serão expostos, devem se preocupar em reunir o maior número possível de informações sobre estes, documentações estas funcionam como prontuários, registrando tudo o que acontecer com as obras, seja uma pequena movimentação dentro do museu, até um complexo processo de restauração – tudo deve ser documentado. O histórico do objeto, assim como detalhes que podem, num determinado momento, parecer irrelevante, mostram-se fundamentais para o pesquisador e para o discurso que será comunicado na exposição de um objeto como patrimônio, seja ele histórico ou artístico. Isso me leva a compreender que, tanto no momento em que a peça esteve decorando a fachada da igreja, quanto em sua transferência para a ENBA ou, ainda, quando foi escolhida para compor o acervo do MHN, todas essas circunstâncias deveriam ter sido melhor documentadas. Assim como os aspectos sobre sua percepção simbólica em cada uma destas ocasiões precisariam constar

nos documentos. Dessa forma, a importância da construção de seu sentido como patrimônio seria entendida de forma mais clara por todos que buscassem informações sobre as esculturas.

A documentação é a ferramenta capaz de iluminar os diferentes níveis de informação, os mais completos e complexos. E mesmo compreendendo que existem lacunas informacionais em todas as instituições, os registros sobre as obras consistem no passo inicial de toda a comunicação de acervos, fundamentais tanto para o museu como instituição, quanto o seriam para minha própria pesquisa.

O fato de a importância de Mestre Valentim da Fonseca e Silva já ser tão grande no período de transferência da ISCM para a ENBA a ponto de ser homenageado, em 1913, no seu centenário de morte, com a execução de um busto seu para ser colocado no Passeio Público é um dado que ajudaria a demonstrar que aquele foi um momento fundamental para a determinação do período colonial como momento fértil para a arte brasileira. Mestre Valentim foi um notável artista do Rio de Janeiro setecentista, tendo sua obra valorizada como patrimônio artístico por um importante expoente da Academia, Manuel de Araújo Porto Alegre, professor da ENBA, que lançaria uma biografia sobre o escultor, em 1856. A história de Valentim da Fonseca e Silva, autoriza a pesquisa realizada sobre as esculturas de São João Evangelista e São Mateus, que foram negligenciadas em sua importância como representantes da busca pela brasilidade do início do século XX.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Aníbal (Cel.). **Fortificações no Brasil** (Resumo histórico). Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1958. 368 p.

BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BOITO, Camillo. **Os restauradores** [*restauratori: Conferenza tenuta all'Esposizione di torino il 7 giugno 1884*] Tradução de Beatriz Mugayar KÜHL,. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008

BONNET, Marcia C. Leão. **Entre o Artífício e a Arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista**. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade, 2009. 200 p.

BRASIL, **Decreto Nº 15.596 de 2 de agosto de 1922 - Crêa o Museu Historico Nacional e approva o seu regulamento**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html>. Acesso em: 20-01-2020.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. 1º. ed. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2003. 112 p.

CHOAY, François. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001. 282 p.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 443 p.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas: guia para o estudo da história da arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

CURY, Isabelle. **Carta de Burra**. In: Cartas Patrimoniais. Rio de Janeiro: Iphan, 2004. 408 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François, eds. 2013. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. Armand Colin.

DVORAK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ELKIN, Noah Charles. **1922: o encontro do efêmero com a permanência**. In 29º edição: Anais do Museu Histórico Nacional (vol. 29-1997). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, p. 121-140, 1997.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

FERREIRA, Guilherme Nunes. **Irmandade da Santa Cruz dos Militares**. 9. Disponível em: http://www.funceb.org.br/images/revista/18_6x3c.pdf . Acesso em: 03 mar. 2019.

FERREZ, Helena; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória. Coordenadoria Geral de Acervos, 1987.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação Museológica - Teoria para uma Boa Prática**. in - IV Fórum de Museus do Nordeste, 1991, Recife.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Visões do Rio de Janeiro colonial. Antologia de Textos (1531-1800)**. Rio de Janeiro: EDUERJ/José Olympio Editora, 1999, p. 356.

FRIDMAN, Fania, MACEDO, Valter L. **A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial**. Disponível em: <file:///C:/Users/helen/Downloads/8635109-Texto%20do%20artigo-4362-1-10-20150518.pdf> Acesso em 30 de jun. 2019.

GARCIA, Lucia Maria Cruz. **O Barroco como cultura de época**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 293-302, jan. 2000.

IGREJA da Irmandade da Santa Cruz dos Militares. Disponível em: <http://www.iscm.org.br/> Acesso em: 18 mai. 2019.

IPHAN. **Nº Processo:0099-T-38**
http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=2013 Acesso em: 04 de abr. 2019.

LEVY, Ruth. **O Rio e a Exposição do Centenário**. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). 90 Anos do Museu Histórico Nacional em debate. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 33-48, 2012. v. Único.

Livro de contas da Igreja da Santa Cruz dos Militares.

LIVRO DE OURO comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert, 1923.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais. (1934-1937)**. Rio de Janeiro, UFRJ/IFCS, 2004.

MAROEVIC, Ivo. **O papel da musealidade na preservação da memória**. In: SCHEINER, Tereza (org). Bases Teóricas da Museologia (apostila pedagógica). Rio de Janeiro: UNIRIO / CCH / Escola de Museologia, 2009, p. 128 – 133.

MELLO, Claudio Prado de. **O “caminho do ouro” redescoberto**. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-caminho-do-ouro-redescoberto/> Acesso em: 22 de mai. 2019.

MORRIS, C. **Fundamentos da teoria dos signos**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1976.

MUSEU Histórico Nacional. **A História**. (site oficial). Disponível em <http://mhn.museus.gov.br/index.php/o-museu/> Acesso em: 19 jan 2020.

NEWHOUSE, Victoria. **Art and Power of Placement**. New York: The Monacelli Press, 2005.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Vol. II. Brasília, D.F.: Iphan/Programa Monumenta, 2008. 125 p.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia Brasileira. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, 3. sem. 1856. Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSscjhZS2JHaS1WcUE/view Acesso em: 12 mar. 2019.

ROQUE, Maria Isabel. **A exposição do sagrado no museu**. Comunicação e Cultura, [S. l.], ano 2011, v. 11, p. 129 - 146. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/08.-Maria-Isabel-Roque.pdf>. Acesso em: 4 set. 2019.

RUSKIN, Jonh (1849). **The Seven Lamps of Architecture**. Nova Iorque: Dover Publications, 1989.

SÁ, Ivan Coelho de. **Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso**. 2019. Rio de Janeiro.

SÁ, Ivan Coelho; SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **O papel dos Museus na construção de uma "Identidade Nacional"**. In 28ª edição: Anais do Museu Histórico Nacional (vol. 28 - 1996). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, p. 21-35, 1996.

SCHEINER, T.C.M. **Museu: Termos e Conceitos**. In: SCHEINER, Tereza (org). Museologia, Sociedade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável (apostila pedagógica). Rio de Janeiro: UNIRIO / CCH / Escola de Museologia, 2005, p.24.

UZEDA, H. C. **Ensino Acadêmico e Modernidade: o Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (1890-1930)**. 2006. Rio de Janeiro, 2006. 472 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração** [Restauration]; tradução de KÜHL, Beatriz Mugayar. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2006.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford : Elsevier, 2005, p. 239.

ANEXOS

ANEXO nº 1
Transcrição testamento Mestre Valentim

Transcrição do Testamento de Mestre Valentim da Fonseca e Silva

Saibam quantos este público Instrumento de testamento cédula (ileg.) última vontade, ou como em direito melhor lugar haja a dizer se possa, virem que no ano de nosso Senhor Jesus Cristo de Mil oitocentos e treze aos vinte quatro dias do mês de fevereiro do dito ano; eu Valentim da Fonseca, estando enfermo e de idade crescida se bem; que de pé e em meu perfeito Juízo, e entendimento, me propus proceder deste meu testamento, que quero se Cumpra, e observe como nele se Contem, que é a minha última vontade o que disponho na forma seguinte = Primeiramente encomendo minha Alma a Deus nosso Senhor, a quem imploro a Receba na hora de minha morte para gozar a bem aventura eterna, para o que Suplico a proteção de meu Senhor Jesus Cristo pelos infinitos merecimentos de sua Sacratíssima morte e paixão, pelo direito que me assiste a esta Sagrada proteção, que vinda da Santa Redenção do gênero humano, merecimentos estes de que eu sou igualmente participante, por Ser Cristão Católico Romano, que creio tudo quanto a Santa Igreja Católica me propõe para crer, em cuja fé quero viver, morrer e salvar minha Alma. A Santíssima virgem Maria Mãe de Deus e de pecador Suplico, e a todos os Santos e Santas da Morte Celestial sejam meus Advogados e intercedam por minha alma na hora, que for a ser julgada no Tribunal, para por meio destas ex (ileg.) das excelsas proteções conseguir eu a Salvação de minha alma para o gozo da eterna glória onde descansam em prazer todos os bem aventurados felizes e ditosos. Deixo por meus testamenteiros em primeiro Lugar a minha Filha Joana que se acha morando em Companhia de Teodora Maria dos Santos, que foi quem criou a dita minha filha Joana, e a conserva por amor da Criação em sua Companhia, a dita minha filha Joana pois, que é minha herdeira e eu a instituo por tal nas duas partes de minha herança como abaixo vou adeitar; nomeio para minha testamenteira em primeiro lugar, como já acima digo, porém agência e administração da testamentária vai deputado a ela minha filha Joana para esta com o Capitão Antonio Correa de Faria ambos juntos exercitarem; Sem que cada um deles por si só possa executar ato algum, por ser disposição minha que ambos juntos pratiquem os atos necessários a benefício de minha Alma, e da dita testamentaria, sendo essencial, e proforma para validade dos procedimentos de isenção deste meu testamento a

inviolável operação de ambos, Sem poder dispensar-se por modo algum a Concomitância dos dois, ainda mesmo no caso de passar a testamentária a qual outro terceiro, por que assim mesmo Será de baixo da Solenidade de qualquer que vier a Ser testamenteiro Servira em Companhia daquele, que estiver em situar;ão de testamenteiro, ou pela sua distância: ou pela aceitação. Em Segundo lugar da mesma forma a Manoel Dias Mestre Régio da Aula de Desenho aos quais Rogo que por serviço de Deus, e me fazerem mercê queiram ser meus testamenteiros para o que lhes concedo todos os meus poderes em Direito necessários; e os hei por abonados, para encontrar o valor das obras que the fiz Conforme ele arbitrar em Sua consciência pois Sabe bem o que trabalhei para ele, e assim acerto se lhe paguem por meus bens. Tenho em meu poder uma cômoda e Oratório de Jacarandá, que me mandou fazer Coronel Joaquim Ribeiro dando em Sinal quatorze doblas; e Como o dito Coronel mais, não quis a Cômoda, nem o Oratório tendo as obras justo em Seiscentos mil Réis, antes disse tinha já comprado outros por menor preço, meus testamenteiros tendo isto em vistas farão aviso ao dito Coronel, para Receber a obra, e pagar o visto do importe, com o abatimento porém do que faltar; e que de Repugno Seja obrigado por Instância ao Aferido, ou a perder as quatorze doblas que deu, e ficar a Cômoda e o Oratório sendo do domínio de meus aliás sendo pertencente aos bens da minha herança Declaro que tenho vários móveis de Casa e a morada de Casas já declarada, assim como várias Imagens e outras mais coisas Declaro que em meu poder estão dezeseite cadeiras de Cedro(?) pertencentes a meu primeiro testamenteiro o Capitão Antonio Correa de Faria de cujas sou depositário por Seqüestro, ou Embargo que nelas foi feito à instância do Cônego José da Costa da Fonseca Declaro que tenho um escravo de nome Antônio Mina de nação, o qual por minha morte deixo forro e liberto pelos bons serviços que me tem feito. Declaro, que depois de Cumpridas minhas disposições aqui determinadas deixo o Remanescente de minha terça a Antônio digo o Remanescente de minha terça a Manoel filho de Manoel filho de Teodora Maria dos Santos, o qual mora na Companhia desta na Rua de São Pedro e ao dito deixo o Referido Remanescente por esmola. E nesta forma hei por findo e acabado este meu testamento, no qual outrossim declaro que tenho arrendado ao Capitão Francisco de Araújo Pereira uma Chácara no Botafogo, e por isso determino Se paguem ao proprietario os

arrendamentos, que se deverem tendo sido estabelecidos a doze mil e oitocentos Reis por ano; porem o mesmo proprietário deverão encontrar o importe do concerto de uma obra que eu the fiz: e asSim possa as justiça e Ihe façam dar inteiro cumprimento, e Concedo a meus testamenteiros para a Conta da testamentária quatro anos, menos para as missas que mando dizer, e para a liberdade, por que nestas duas circunstâncias dentro em quinze dias depois de minha morte, quero se Cumpra o que eu determino: Nesta forma pois mandei escrever este testamento pelo Bacharel Domingos Marcelino de Assunção, que o escreveu e assinou comigo depois de ler e eu o achar conforme com a minha vontade nesta corte do Rio de Janeiro no dia mês e ano no princípio deste testamento declarado.

Valentim da Fonseca e Silva

Como escritor Domingos Marcelino de Assunção

ANEXO nº 2
Decreto Lei nº 15.596 de 2 de agosto de 1922.

DECRETO Nº 15.596, DE 2 DE AGOSTO DE 1922

Crêa o Museu Historico Nacional e approva o seu regulamento O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil:

Considerando que será da maior conveniencia para o estudo da Historia Patria reunir os objectos a ella relativos que se encontram nos estabelecimentos officiaes e central-os em um museu, que os conserve, classifique e exponha ao publico, e, enriquecido com os obtidos por compra ou por doação ou legado, contribua, como escola de patriotismo, para o culto do nosso passado:

Resolve, em vista da autorização expressa no art. 3º do decreto legislativo n. 4.492, de 18 de janeiro do corrente anno, crear o Museu Historico Nacional, expedir para elle o regulamento que com este baixa, assignado pelo ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores, e organizar-lhe, ad referendum do Congresso, o quadro do pessoal.

Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1922, 101º da Independencia e 34º da Republica.

EPITACIO PESSÔA.

Joaquim Ferreira Chaves.

REGULAMENTO A QUE SE REFERE O DECRETO N. 15.596, DESTA DATA

I Museu Historico Nacional. Sua organização

Art. 1º O Museu Historico Nacional, dependente do Ministerio da Justiça e Negocios Interiores, terá por fim recôlher, classificar e expor ao publico objectos de importancia historica, principalmente os que forem relativos ao Brasil, e concorrer por meio de cursos, conferencias, commemorações e publicações para o conhecimento da historia patria e o culto das nossas tradições.

Art. 2º Em duas secções se dividirá o Museu, a primeira das quaes formada de objectos historicos em geral e a segunda de moedas, medalhas, sellos e peças similares.

§ 1º Serão conservados em cada secção, constituindo um archivo especial, os documentos que acompanharem os objectos adquiridos e comprovarem a sua authenticidade ou lhes disserem respeito.

§ 2º Serão annexadas a 1ª secção uma bibliotheca especial de historia universal, particularmente do Brasil, e de archeologia e historia da arte, e á 2ª uma bibliotheca especial de numismatica, sigillographia e philatelia.

Art. 3º Estarão a cargo da secretaria o expediente e a economia do Museu e os demais serviços que não pertencerem ás secções.

II Constituição do pessoal

Art. 4º O pessoal constará de: 1 director; 2 chefes de secção; 2 1ºs officiaes; 3 2ºs officiaes, um dos quaes servirá como secretario; 3 3ºs officiaes; 1 dactylographo; 1 porteiro; 1 ajudante do porteiro; Os guardas e serventes necessarios.

Art. 5º O director, nomeado por decreto, será de livre escolha do Governo.

Art. 6º Os chefes de secção e os 1ºs e 2ºs officiaes serão nomeados por decreto, mediante promoção dos funcionarios de categoria immediatamente inferior.

Art. 7º Por portaria do Ministro serão nomeados os 3ºs officiaes, mediante concurso, que será commum ao Museu Historico Nacional, á Bibliotheca Nacional e ao Archivo Nacional.

Art. 8º Serão providos por portaria do Ministro os cargos de porteiro e do seu ajudante, por meio de promoção deste e de um dos guardas, respectivamente.

Art. 9º O dactylographo será nomeado por portaria do director dentre as pessoas que provarem ter conhecimento e pratica de dactylographia e haver sido aprovadas nos exames de portuguez e arithmetica, prestados em instituto official ou fiscalizado pelo Governo, e que preencherem as condições exigidas para o provimento dos cargos publicos federaes.

Art. 10. Os guardas e serventes serão nomeados por portaria do director, escolhidos àquelles dentre os serventes por meio de concurso e estes dentre as pessoas do sexo

masculino, que tiverem mais de 18 e menos de 30 annos de idade, souberem ler, escrever e contar e satisfizerem as demais condições exigidas de quantos se propuzerem ser admittidos nesse character nos estabelecimentos publicos da União.

Art. 11. Por merecimento se farão as promoções a chefes de secção e por antiguidade, na razão de 1/3 das vagas, e merecimento, na de 2/3 , as promoções a 1^{os} e 2^{os} officiaes e a ajudante de porteiro.

§ 1^o A antiguidade que prevalecerá para as promoções será a do effectivo exercicio no cargo, com exclusão de licenças e faltas.

§ 2^o Nas promoções por merecimento deverão ter-se em conta as habilitações, a assiduidade, o procedimento, a dedicação ao trabalho e a importancia dos serviços prestados.

III Deveres e attribuições dos funcçionarios

Art. 12. Compete ao director:

1^o, distribuir e presidir os trabalhos, velando pela observancia das disposições legaes e regulamentares concernentes ao Museu e exigindo dos funcçionarios o cumprimento das suas determinações;

2^o, nomear e exonerar o dactylographo, os guardas e os serventes;

3^o, dar posse aos funcçionarios;

4^o, escolher o secretario, designar os funcçionarios que devam servir na secretaria e em cada uma das secções e transferil-os, quando necessario, exceptuados os chefes de secção, que servirão nas secções indicadas no decreto de sua nomeação;

5^o, providenciar quanto ás substituições nos casos de impedimento, quando reclamadas pela conveniencia do serviço;

6^o, regular a distribuição dos periodos de férias, sem interrupção dos trabalhos, e organizar o serviço dos domingos e dias feriados, assim como o que se tiver de realizar fóra do periodo do expediente ordinario, de modo que a cada funcçionario seja concedido um dia de descanso ou sejam compensadas as horas de serviço extraordinario, todas as vezes que houver trabalhado num daquelles dias ou fóra desse periodo;

7^o, fiscalizar o comparecimento do pessoal, podendo justificar até oito faltas em cada mez e conceder licença até trinta dias;

8^o, impor ao pessoal as penas disciplinares seguintes: a) advertencia; b) reprehensão por escripto; c) suspensão até quinze dias;

9^o, prorogar o expediente ou antecipar o encerramento deste, bem como fechar temporariamente uma ou mais salas de exposição, quando qualquer dessas medidas se tornar indispensavel;

10, estabelecer os livros necessarios á escripturação;

11, promover a aquisição por transferencia de estabelecimento official, por compra, por permuta ou por doação, de objectos de valor historico, comprehendida a de moedas, medalhas, sellos e especies similares, necessarios ás respectivas collecções, só effectuando a permuta por exemplar em duplicata que puder ser dispensado;

12, providenciar quanto á installação, segurança, inventariação e boa conservação dos objectos que constituirem o Museu ou lhe houverem sido confiados e quanto á organização dos catalogos, segundo o plano de classificação que adoptar;

13, ouvir os chefes de secção sobre a authenticidade e a importancia historica dos objectos a serem adquiridos e a conveniencia da aquisição, ainda que a titulo gratuito, todas as vezes que lhe parecer necessario, assim como sobre o plano de classificação a ser adoptado em cada secção ou alterações que este tiver de soffrer, podendo ouvir-os igualmente sobre qualquer materia de serviço do Museu;

14, corresponder-se com quaesquer autoridades e solicitar, sempre que julgar de utilidade, o parecer destas ou de particulares, que tiverem razão para ser consultados e quizerem prestar esclarecimentos acerca da authenticidade e importancia historica de objectos a serem adquiridos;

15, conceder autorização para serem copiados objectos do Museu, quando dahi não puder resultar inconveniente algum;

16, procurar obter informações a respeito e providenciar no sentido de ser organizada para uso do Museu uma relação pormenorizada de objectos de valor historico, relativos ao Brasil, pertencentes a museus ou outras instituições ou a particulares, e bem assim de inscripções de maior interesse, edificios historicos e monumentos existentes em qualquer ponto do paiz;

17, tomar parte nas reuniões dos directores dos estabelecimentos encarregados do curso technico e concorrer para a approvação dos programmas e organização do horario;

18, designar, todos os annos, os funcionarios que devam servir como professores das materias do curso technico que estão a cargo do Museu e, em caso de necessidade, convidar pessoas estranhas, de reconhecido saber;

19, providenciar no sentido do regular funccionamento do curso technico na parte attribuida ao Museu e presidir os exames das materias ahi leccionadas;

20, organizar annualmente o programma e promover a realização de um curso ou serie de conferencias publicas sobre historia patria e educação civica;

21, promover a realização de outros cursos, conferencias e commemorações, permittir o uso da sala de conferencias e fixar o respectivo aluguel;

22, autorizar despezas nos limites do orçamento e ordenar, sempre que entender

necessaria, a prestação das contas do secretario, fazendo recolher ao Thesouro as quantias recebidas;

23, Acceitar, si na occasião o Museu dispuzer de espaço sufficiente, para expor ou sómente para, guardar, objectos de reconhecida importancia historica, pertencentes a instituições ou a particulares, os quaes restituirá logo que forem reclamados ou não convier que continuem a seu cargo;

24, proceder, sempre que lhe parecer conveniente, a uma verificação geral ou parcial nas collecções existentes no Museu e ás investigações que porventura se deverem seguir, fazendo notar o resultado em livro especial;

25, fazer sahir as pessoas que se portarem inconvenientemente, prohibir-lhes a entrada e, sendo necessario, solicitar contra ellas a acção da autoridade competente;

26, dirigir os Annaes do Museu Historico Nacional e quaesquer outras publicações do Museu, estabelecendo os preços de venda e as condições de permuta e de distribuição gratuita:

27, expedir instrucções para a boa execução dos serviços de que forem incumbidos os funcionarios e autorizar quaesquer medidas comprehendidas nas attribuições destes;

28, designar, todos os annos, o chefe de secção que o deva substituir nos casos de impedimento;

29, dar conhecimento ao Ministro dos factos de maior importancia ou gravidade que occorrerem no Museu e, no começo do anno, apresentar-lhe um relatorio dos trabalhos realizados.

Art. 13. Compete aos chefes de secção:

1º, distribuir e fiscalizar os serviços das secções e ahi manter a ordem e a disciplina;

2º, auxiliar o director, facilitando-lhe a acção e propondo-lhe as providencias que julgarem uteis ao Museu;

3º, encerrar o ponto dos funcionarios que lhes estiverem subordinados;

4º, fazer inventariar as acquisições, trazendo em dia os livros a esse fim destinados, e restituir ao secretario as guias de remessa, depois de assignar o recibo correspondente;

5º, fazer assignar a propriedade do Museu nos objectos de suas collecções e numeral-os do modo que melhor se adaptar á natureza daquelles e nos casos em que nenhum damno lhes possa dahi resultar;

6º, ter em boas condições de segurança, ordem e conservação os objectos que constituirem as collecções, assim como o mobiliario existente nas secções;

7º, catalogar e fazer catalogar taes objectos, procurando trazer os catalogos em dia e

enriquecel-os de notas elucidativas;

8º, permittir que sejam photographados os objectos em exposição e os documentos não considerados como reservados, quando não houver inconveniente, tomadas as devidas precauções, e autorizar a retirada das copias feita por qualquer processo;

9º, proporcionar aos visitantes os esclarecimentos que o Museu houver colhido a respeito dos objectos em exposição e lhes forem solicitados;

10, dar parecer, quando consultados pelo director, sobre questões que interessarem ao Museu;

11, encarregar-se, salvo excusa justificada, do ensino das materias do curso tecnico que devem ser leccionadas no Museu, organizar os programmas e fazer parte das commissões julgadoras, não só dos exames, mas tambem dos concursos (art. 81);

12, ter a seu cargo o archivo e a bibliotheca de cada secção;

13, organizar e remetter ao director, nos primeiros dias do mez, a estatistica de todo o movimento das secções e, trimestralmente, o resumo dos trabalhos, com indicação da parte que nelles houver tomado cada um dos funcionarios;

14, substituir o director nos seus impedimentos, substituição que caberá em primeiro logar ao que houver sido para ella designado e na ausencia deste ao outro chefe da secção.

Art. 14. Cabe ao secretario:

1º, dirigir os trabalhos a cargo da secretaria e ahi manter a ordem e a disciplina;

2º, auxiliar o director no desempenho das suas funcções e na execução das suas determinações e propor-lhe as medidas que o serviço da secretaria reclamar;

3º, encerrar o ponto dos funcionarios que lhe estiverem subordinados;

4º, enviar ás secções, acompanhados de guia, os objectos adquiridos para as respectivas collecções;

5º, encarregar-se da escripturação e da correspondencia, trazendo em dia e em ordem os papeis da secretaria;

6º, assignar certidões e authenticar copias;

7º, organizar as folhas de pagamento do pessoal e processar as contas, tendo aos seus cuidados todo o serviço de contabilidade;

8º, funcionar como secretario das commissões examinadoras das materias do curso tecnico, leccionadas no Museu;

9º, ter a seu cargo o deposito e distribuição das publicações do Museu e o recebimento das quantias provenientes da venda de taes publicações e do aluguel da sala de conferencias, prestando contas semestralmente e sempre que lhe for determinado e recolhendo ao Thesouro as importancias em seu poder;

10, apresentar ao director, trimestralmente, o resumo dos trabalhos da secretaria, com indicação da parte que nelles houver tomado cada funcionario.

Art. 15. Cabe aos 1ºs officiaes:

1º, auxiliar os chefes de secção e substituil-os;

2º, occupar-se, auxiliados pelos 2ºs e 3ºs officiaes, com a boa disposição e installação dos objectos e com a respectiva inventariação e classificação, esforçando-se por obter informações que tornem mais interessantes os catalogos;

3º, encarregar-se, salvo excusa justificada, do ensino das materias do curso tecnico, que devem ser leccionadas no Museu, no caso de haver sido dispensado desse encargo o chefe de secção;

4º, acompanhar os trabalhos em andamento para a respeito informar os chefes de secção.

Art. 16. Aos 2ºs officiaes cabe:

1º, auxiliar os 1ºs officiaes e substituil-os;

2º, attender ao serviço da visita e consulta publica.

Art. 17. Cabe aos 3ºs officiaes:

1º, encarregar-se dos trabalhos de escripta ou outros para que tiverem sido designados;

2º, prestar serviços na bibliotheca e no archivo de qualquer das secções que delles necessitar, auxiliando os demais officiaes na collocação e conservação dos livros e documentos, na organização dos catalogos e na consulta publica;

3º, substituir os 2ºs officiaes.

Art. 18. Cumpre ao dactylographo executar os trabalhos concernentes ao seu mistér, conforme lhe for determinado pelo chefe de serviço ao qual se achar subordinado.

Art. 19. Incumbe ao porteiro:

1º, dirigir o trabalho dos guardas é serventes, de conformidade com as recommendações dos chefes de serviço, aos quaes estiverem subordinados;

2º, fiscalizar o comparecimento dos guardas e serventes e tomar-lhes o ponto;

3º, cuidar da segurança, conservação e asseio do edificio e do mobiliario;

4º, abrir o edificio e verificar, findo o expediente, que nenhuma pessoa ficou occulta e foram fechadas todas as portas e janellas;

5º, exercer a policia na portaria, não se afastando do seu posto, durante as horas do expediente, sem ahi deixar a seu ajudante ou, na falta deste, um dos guardas;

6º, guardar no vestiario os objectos que os visitantes e consultantes trouxerem e que, conforme determinar o director, não puderem ser admittidos nas salas de exposição ou de consulta e restituil-os na occasião da sahida;

7º, enviar ás salas de consulta os livros e outros objectos deixados no vestiario, quando forem requisitados pelo funcionario que attender ao serviço;

8º, não permittir que saiam livros ou quaesquer objectos sem a apresentação de guia assignada pelo chefe da secção a que houverem sido enviados ou pelo secretario, verificando sempre si conferem com a guia;

9º, guardar na portaria todo o material que trouxerem os photographos e copistas, enviando-o aos chefes de secção ou ao secretario, mediante requisição;

10, dar execução ás recommendações do secretario em tudo quanto entender com o serviço interno e externo.

Art. 20. Ao ajudante do porteiro incumbe auxiliar o porteiro em todos os seus deveres e attribuições e substituil-o.

Art. 21. Incumbe aos guardas:

1º, exercer a maior vigilancia e fiscalização nas salas de exposição e nos postos que lhes forem designados;

2º, não deixar o serviço sinão momentaneamente e depois de virem occupar o seu logar outros guardas ou serventes;

3º, não permittir que das secções saiam livros ou outros objectos sem a apresentação de guia assignada pelos respectivos chefes;

4º, prestar auxilio ao porteiro, assim como ao seu ajudante, a quem substituirão.

Art. 22. Aos serventes incumbe:

1º, tratar do asseio do edificio e conservação dos moveis, livros e outros objectos existentes no Museu;

2º, executar outros serviços internos ou externos que lhes forem distribuidos;

3º, auxiliar os guardas e substituí-los.

IV Expediente e ordem dos trabalhos

Art. 23. Só nos dias uteis e das 11 ás 17 horas haverá expediente na secretaria e nas salas de trabalho das secções.

Art. 24. Para o porteiro, seu ajudante, guardas e serventes a serviço ordinario começará, ás 10 horas e terminará ás 17.

Art. 25. Os funcionarios de uma secção não se deverão dirigir á outra ou á secretaria, a não ser em objecto de serviço, o que se entenderá igualmente com os da secretaria em relação ás secções.

Art. 26. Não será permitido aos funcionarios fazer commercio ou collecção de objectos da natureza dos que constituem o Museu.

Art. 27. Serão considerados como não tendo comparecido os funcionarios que estiverem servindo como professores do curso tecnico e, tendo assignado o ponto, faltarem ás aulas ou aos exames, sem permissão do director.

Art. 28. E' prohibido fumar nas salas abertas ao publico e nas de trabalho e de deposito.

Art. 29. Os guardas e serventes deverão apresentar-se uniformizados quando em serviço ostensivo na portaria ou nas salas de exposição, de consulta e de conferencias.

Art. 30. Os objectos que constituirem as collecções serão installados de modo a apresentar conveniente aspecto, sem prejuizo das condições de perfeita segurança, devendo a sua conservação e preservação, bem como a do mobiliario, merecer constantes cuidados de todo o pessoal.

Art. 31. Os trabalhos de restauração só se farão quando julgados indispensaveis e não prejudicarem o character historico ou artistico dos objectos e poderão, mediante ajuste, ser confiados a pessoas habilitadas, que os executarão sob a vigilancia do chefe da secção.

Art. 32. Em cada uma das secções haverá para os objectos que formarem as respectivas collecções um inventario geral ou registro de entrada por ordem chronologica, um inventario por salas e mostradores ou armarios e um catalogo systematico acompanhado de indice alfabetico, inventariados em livros differentes e catalogados separadamente os documentos e as obras impressas.

Art. 33. A inventariação e a Catalogação deverão estar em dia e abranger todo o acervo das secções, sendo enriquecidos os catalogos de notas e informações tão desenvolvidas quanto for necessario.

Art. 34. Não serão expostos os objectos que ainda não estiverem devidamente inventariados e catalogados.

Art. 35. Os objectos em exposição deverão estar acompanhados de rotulos que indiquem

qual a sua significação e quaes os seus numeros de ordem.

Art. 36. Serão conservados a parte na 1ª secção os objectos historicos que não disserem respeito ao Brasil e forem transferidos de estabelecimentos officiaes ou vierem ter ao Museu por doação ou legado e na 2ª secção as moedas, medalhas, sellos e especies similares que forem referentes a paizes estrangeiros e procederem daquelles estabelecimentos ou se adquirirem de outro modo.

Art. 37. Não poderão ser cedidos por emprestimo os objectos historicos, comprehendidas as moedas, medalhas, etc., assim como os documentos e obras impressas, salvo o caso de ordem expressa da autoridade superior.

Art. 38. Nos Annaes do Museu Historico Nacional, serão insertos catalogos, monographias historicas, prelecções e conferencias effectuadas por iniciativa do Museu e trabalhos escriptos por funcionarios ou por estranhos a respeito de objectos pertencentes as Secções ou a respeito de outros da mesma natureza que merecerem ser estudados.

Art. 39. O Museu publicará um guia resumido para, uso dos visitantes, organizado segundo o plano que for adoptado nos catalogos, com a descripção dos objectos mais interessantes e com esclarecimentos historicos a respeito, do qual se farão novas edições, ao passo que se forem tornando necessarias.

Art. 40. Publicações especiaes de character historico ou civico e reproducções de quadros ou de outros objectos poderão fazer-se para distribuição por occasião de solennidades commemorativas ou exposições especiaes.

Art. 41. O Museu estabelecerá relações com instituições do mesmo genero, nacionaes ou estrangeiras, as quaes enviará as suas publicações, bem como á bibliothecas e archivos.

Art. 42. Da estatística, que do movimento de cada uma das secções será organizada mensalmente, deverão constar o numero de pessoas e o de corporações que a houverem visitado, o de consultantes e o de consultas realizadas, o de copias dependentes de autorização e reproducções photographicas levadas a effeito, assim como o numero de acquisições registradas, além de outros dados que offerecerem interesse.

V Visita e consulta. Copias

Art. 43. As salas de exposição serão franqueadas, todos os dias, das 12 ás 16 horas, sem exclusão dos feriados e dos domingos, ás pessoas que se apresentarem decentemente, não sendo admittidas as de menos de 10 annos de idade, que não vierem acompanhadas de visitantes adultos.

Art. 44. A consulta das obras impressas que constituirem a bibliotheca especial de cada secção e dos documentos que formarem o archivo e, a juizo do director, não forem de character reservado, será permittida nos dias uteis, das 12 ás 16 horas.

Art. 45. Os funcionarios, que forem designados para attender ao serviço da visita e ao da consulta, deverão tratar os visitantes e os consultantes com urbanidade e prestar-lhes

esclarecimentos, quando solicitados, a respeito dos objectos em exposição, exercendo toda a vigilancia, procurando manter a ordem e o respeito, não permittindo conversação em voz alta, e podendo, na ausencia do director ou de quem o represente, convidar a sahir aquelles que, apezar de advertidos, forem desrespeitosos ou de qualquer modo se portarem inconvenientemente.

Art. 46. Os objectos que por sua natureza devam ficar sob a guarda immediata do chefe da secção só poderão ser examinados mediante permissão deste, sem a qual não deverão ser retirados dos seus logares os objectos em exposição.

Art. 47. As moedas, medalhas, sellos e peças similares, estejam ou não em exposição, só poderão sahir dos seus logares para o exame dos visitantes ou consultantes, quando presente o chefe da secção ou o seu substituto, e não se mostrarão a mais de duas pessoas ao mesmo tempo.

Art. 48. A comparação de objectos estranhos com os do Museu só se poderá effectuar mediante autorização do chefe da secção, ao qual deverão aquelles ser apresentados com antecedencia.

Art. 49. Os documentos e as obras impressas serão pedidos por meio de boletim e dados á consulta na secção a que pertencerem.

Art. 50. Aos visitantes e consultantes será facultado o uso dos catalogos, com o auxilio, si for reclamado, dos funcionarios que attenderem ao serviço.

Art. 51. Pelos damnos que intencionalmente causarem ao edificio, mobiliario ou objectos pertencentes ás collecções do Museu e pelo extravio de taes objectos serão criminalmente responsaveis os funcionarios, visitantes e consultantes.

Art. 52. A reproducção photographica dos objectos do Museu e a copia por outros processos poderão ser autorizadas, quando taes objectos não correrem o risco de ser damnificados e inconveniente de ordem alguma puder resultar, não sendo retirados dos seus logares sinão no caso de absoluta necessidade.

Art. 53. E' prohibido aos que photographarem objectos do Museu fazer uso de substancias chimicas que produzam luz artificial.

Art. 54. Não dependerá de autorização a copia das obras impressas dadas á consulta.

VI Curso technico

(COMMUM AO MUSEU HISTORICO NACIONAL, Á BIBLIOTHECA NACIONAL E AO ARCHIVO NACIONAL)

Art. 55. O curso technico, destinado a habilitar os candidatos ao cargo de 3º official do Museu Historico Nacional e ao de amanuense da Bibliotheca Nacional e do Archivo Nacional, constará das seguintes materias, distribuidas por dois annos:

1º ANNO: historia litteraria, paleographia e epigraphia, historia politica e administrativa do

Brasil, archeologia e historia da arte.

2º ANNO: bibliographia, chronologia e diplomatica, numismatica e sigillographia, iconographia e cartographia.

Art. 56. O ensino das materias será dividido entre os estabelecimentos a que é commum o curso tecnico, cabendo ao Museu Historico Nacional o de archeologia e historia da arte e de numismatica e sigillographia, á Bibliotheca Nacional o de historia litteraria, de bibliographia, de paleographia e epigraphia e de iconographia, e cartographia e ao Archivo Nacional o de historia politica e administrativa do Brasil e de chronologia e diplomatica.

Art. 57. Como professores das materias do curso tecnico servirão os funcionarios designados pelos directores dos estabelecimentos a que taes materias corresponderem ou, em caso de necessidade, outras pessoas para esse fim convidadas.

Art. 58. Os programmas serão organizados annualmente pelos professores e submettidos á approvação dos directores, que se reunirão na Bibliotheca Nacional e se entenderão sobre o horario a ser estabelecido e o regular funcionamento do curso.

Art. 59. De 16 a 31 de março estará aberta a matricula na Bibliotheca Nacional, devendo os candidatos ao 1º anno apresentar certidões de approvação nos exames de portuguez, francez, latim, arithmetica, geographia e historia universal, especialmente chorographia e historia do Brasil, prestados em instituto federal ou fiscalizado pelo Governo.

Art. 60. Logo que se encerrar a matricula, será enviada aos directores do Museu Historico Nacional e do Archivo Nacional a relação dos alumnos matriculados.

Art. 61. Realizar-se-ão as aulas nos mezes de abril a novembro e durarão uma hora, destinando-se a cada materia tres horas de aula em cada duas semanas.

Art. 62. Nas aulas que as comportarem, serão dadas lições de classificação e administração de bibliothecas, mappothecas, archivos, museus historicos e gabinetes de estampas e de moedas e medalhas, comprehendidos os exercicios praticos.

Art. 63. Encerradas as aulas, seguir-se-ão os exames, prestados por materias, aos quaes só serão admittidos os alumnos que houverem comparecido a mais de metade das aulas correspondentes.

Art. 64. Realizar-se-ão os exames em cada um dos tres estabelecimentos, conforme a materia, perante uma commissão composta do director e dois professores, um dos quaes será, de preferencia, o que se tiver encarregado do respectivo ensino.

Art. 65. O exame de qualquer das materias constará de uma prova escripta, para a qual se darão duas horas, e de uma prova oral, que não poderá passar de meia hora,

Parapho unico. As provas escriptas de paleographia e epigraphia, archeologia e historia da arte, bibliographia, chronologia e diplomatica, numismatica e sigillographia e iconographia e cartographia terão o character de provas praticas de descripção e

classificação de objectos pertencentes ás collecções dos estabelecimentos em que taes materias devem ser leccionadas.

Art. 66. A cada uma das provas, escriptas e oraes, que forem julgadas aproveitaveis será dado um valor, de um a cinco pontos, considerando-se approvados na materia os alumnos que houverem obtido 12 pontos, no minimo, como somma das notas dos tres membros da commissão examinadora.

Art. 67. De 1 a 15 de março estará aberta, na Bibliotheca Nacional, a inscripção para os exames de segunda época, aos quaes serão admittidos os alumnos matriculados que por qualquer motivo houverem deixado de prestar exame na primeira época ou sido inhabilitados nessa occasião.

Art. 68. As pessoas que tiverem seguido, no estrangeiro, cursos semelhantes e obtido o respectivo certificado de habilitação poderão ser admittidas, em segunda época, a exame de todas as materias do curso technico, provando haver sido approvadas nos exames de portuguez, chorographia e historia do Brasil, prestados nos institutos a que se refere o art. 59.

Art. 69. Encerrada a inscripção para os exames de segunda época, será enviada aos directores do Museu Historico Nacional e do Archivo Nacional a relação dos candidatos inscriptos.

Art. 70. O resultado dos exames será sempre communicado pelo director do estabelecimento em que se tiverem realizado aos directores dos outros estabelecimentos, aos quaes serão enviadas cópias authenticadas dos termos de exame.

Art. 71. Ás pessoas que obtiverem approvação em todas as materias do curso technico serão expedidos certificados de habilitação, que serão assignados pelos secretarios dos tres estabelecimentos e em que se declarará o numero de pontos obtidos em cada exame.

VII Outros cursos. Conferencias. Commemorações

Art. 72. Haverá um curso ou serie de conferencias publicas sobre historia patria e educação civica, a cargo de funcionarios do Museu ou de outras pessoas para esse fim convidadas.

Art. 73. Cursos especiaes e conferencias avulsas sobre assumptos historicos poderão realizar-se por iniciativa do director ou mediante sua permissão.

§ 1º O director tera sempre o direito de exigir que lhe seja apresentada, com a devida antecedencia, a conferencia escripta para, depois de a ler, autorizar ou não a sua realização.

§ 2º A sala de conferencias será cedida mediante aluguel, quando forem pagas as entradas e não for destinado a um fim patriotico ou beneficente o producto destas.

Art. 74. Deverão ter um character instructivo e educativo as conferencias promovidas pelo

Museu e ser illustradas, sempre que for possivel, com projecções e com a apresentação de objectos historicos.

Art. 75. O Museu procurará lembrar as grandes datas nacionaes por meio de exposições especiaes ou por outras formas de commemoração.

Art. 76. Para solennidades que não forem de iniciativa do Museu a sala de conferencias não será cedida sem autorização do Ministro.

VIII Concursos

Art. 77. A inscripção para os concursos, mediante os quaes serão nomeados os 3ºs officiaes do Museu Historico Nacional e os amanuenses da Bibliotheca Nacional e do Archivo Nacional, será aberta no segundo desses estabelecimentos.

§ 1º Serão admittidos á inscripção os candidatos habilitados no curso technico (art. 71).

§ 2º Não se tendo inscripto candidatos nas condições do § 1º, nova inscripção será aberta para aquelles que provarem ter sido approvados nos exames das materias a que se refere o art. 59, prestados nos institutos ahi indicados.

§ 3º Em qualquer das hypotheses dos paragraphos anteriores, só se inscreverão as pessoas que provarem ter mais de 18 e menos de 30 annos de idade e preencherem as demais condições exigidas para o provimento dos cargos publicos federaes.

Art. 78. No caso de se terem inscripto candidatos habilitados no curso technico, os concursos constarão de provas escriptas, praticas, de descripção e classificação de objectos pertencentes as collecções das varias secções dos tres estabelecimentos.

Art. 79. Verificando-se a hypothese do § 2º, do art. 77, consistirão os concursos em provas escriptas e oraes de todas as materias do curso technico, nas condições estabelecidas no art. 65 e seu paragrapho unico.

Art. 80. Realizar-se-ão na Bibliotheca Nacional as provas dos concursos, a excepção das provas praticas que versarem sobre objectos do Museu ou do Archivo Nacional, as quaes se deverão realizar no estabelecimento a que taes objectos pertencerem.

Art. 81. As commissões julgadoras dos concursos serão compostas do director de um dos tres estabelecimentos, como presidente, designado na occasião pelo Ministro, e dos oito professores do curso technico, como examinadores, ou na falta destes, de funcionarios designados pelos respectivos directores.

Art. 82. As disposições complementares que forem necessarias, relativas ás condições em que se deverão realizar os concursos para o cargo de 3º official ou amanuense, constarão de instrucções expedidas pelo Ministro, que tambem disporá quanto ás condições dos concursos a que o art. 10 se refere.

IX Disposições geraes e transitorias

Art. 83. Serão transferidos para o Museu Historico Nacional:

- 1. Os objectos que constituem o museu historico do Archivo Nacional;*
- 2. O acervo da secção de moedas e medalhas da Bibliotheca Nacional, inclusive as obras impressas que formam a bibliotheca especial da secção;*
- 3. As collecções de moedas, medalhas, sellos e peças similares existentes na Casa da Moeda, que conservará apenas os exemplares que lhe forem necessarios dos trabalhos que houver executado e das peças que lhe servirem como modelos;*
- 4. Os quadros historicos e mais objectos de caracter historico que formam o Museu da Marinha e o Museu Militar;*
- 5. Os quadros historicos e quaesquer objectos de caracter historico existentes no Museu Nacional, na Escola Nacional de Bellas Artes e em outros estabelecimentos publicos federaes, nos quaes poderão, entretanto, ser conservados os objectos que particularmente disserem respeito aos fins ou á historia de cada um delles.*

Art. 84. Os objectos que forem transferidos de estabelecimentos publicos federaes ou de outro modo adquiridos por occasião da installação do Museu poderão ser expostos ao publico antes de preenchida e até que se preencha a exigencia do art. 34, devendo, porém, organizar-se uma relação provisoria de taes objectos, aproveitados os inventarios de que tiverem vindo acompanhados.

Art. 85. A's pessoas já habilitadas no curso de bibliothconomia a cargo da Bibliotheca Nacional e ás que se habilitarem no corrente anno será permittido completar o curso tecnico, frequentando as aulas e prestando exames de historia politica e administrativa do Brasil e de archeologia e historia da arte.

Art. 86. Emquanto se não puderem apresentar candidatos approvados em todas as materias do curso tecnico, a inscrição para os concursos será aberta desde logo nas condições do art. 77, § 2º.

Art. 87. Os officiaes, nomeados independentemente de habilitação no curso de bibliothconomia ou no curso tecnico que o substitue, não poderão ser promovidos a chefes de secção sem que neste se habilitem.

Art. 88. Por occasião de entrar em execução o presente regulamento, poderá o Governo prover os cargos sem o preenchimento das formalidades aqui exigidas.

Art. 89. Os vencimentos annuaes do pessoal do Museu serão os que constam da tabella annexa.

Art. 90. O Museu Historico Nacional será installado nos edificios do antigo Arsenal de Guerra.

Art. 91. Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1922. - Joaquim Ferreira Chaves.

TABELLA A QUE SE REFERE O ART. 89

Cargo	Ord.	Grat.	Total
Director.....		10:000\$	5:000\$
		15:000\$000	
Chefe de secção.....		7:200\$	3:600\$ 10:800\$
1º official.....		5:600\$	2:800\$ 8:400\$000
2º official.....		4:400\$	2:200\$ 6:600\$
3º official.....		3:200\$	1:600\$ 4:800\$000
Dactylographo.....		2:400\$	1:200\$ 3:600\$
Porteiro.....		2:800\$	1:400\$ 4:200\$000
Ajudante de porteiro.....		2:400\$	1:200\$ 3:600\$
Guarda.....			
		3:000\$000	
Servente.....			
		2:400\$000	
Gratificação ao 2º official que servir como secretario.....			
		1:800\$000	

Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1922. - Joaquim Ferreira Chaves.

ANEXO nº 3
Estatuto Escola Nacional de Belas Artes 1911.

DECRETO N. 8.962 — DE 14 DE SETEMBRO DE 1911

Abre ao Ministerio da Viação e Obras Publicas o credito de 200:000\$000 para estabelecimento, no cabo de S. Thomé, de uma estação radiotelegraphica estrategica.

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil, usando da autorização conferida pela letra a do n. LII do art. 32 da lei n. 2.356, de 31 de dezembro de 1910, decreta:

Artigo unico. Fica aberto ao Ministerio da Viação e Obras Publicas o credito de 200:000\$ para o estabelecimento, no cabo de S. Thomé, de uma estação radiotelegraphica de character estrategico.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1911, 90° da Independencia e 23° da Republica.

HERMES R. DA FONSECA.

J. J. Seabra.

DECRETO N. 8.963 — DE 14 DE SETEMBRO DE 1911

Abre ao Ministerio da Viação e Obras Publicas o credito de 32:000\$, para ser applicado de conformidade com o n. III do art. 32 da lei n. 2.356, de 31 de dezembro de 1910

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil, usando da autorização constante do n. III do art. 32 da lei n. 2.356, de 31 de dezembro de 1910, decreta:

Artigo unico. Fica aberto ao Ministerio da Viação e Obras Publicas o credito de 32:000\$ para tornar extensivo a todos os empregados do quadro transferidos para a Administração dos Correios de Belo Horizonte, em virtude da reorganização do serviço dos Correios effectuada pelo decreto n. 7.693, de 11 de novembro de 1909, o auxilio constante do ff. 12 do art. 35 da lei n. 1.617, de 30 de dezembro de 1906, com as limitações e obrigações no mesmo estabelecidas.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1911, 90° da Independencia e 23° da Republica.

HERMES R. DA FONSECA.

J. J. Seabra.

DECRETO N. 8.964 — DE 14 DE SETEMBRO DE 1911

Approva o regulamento para a Escola Nacional de Bellas Artes

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil, usando da autorização que lhe é conferida pelo art. 3º, ff. 1, da lei n. 2.356, de 31 de dezembro de 1910, resolve approvar, para a Escola Nacional de Bellas Artes, o regulamento que a este acompanha, assignado pelo Ministro de Estado da Justiça e Negocios Interiores.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1911, 90° da Independencia e 23° da Republica.

HERMES R. DA FONSECA.

Rivadavia da Cunha Correa.

Reg. 6

Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes

Art. 1.º A Escola Nacional de Bellas Artes, instituto de instrução especial, será regida por este regulamento e, no que ao mesmo não fôr contrario, pelos dispositivos da Lei Organica do Ensino que se referem aos directores, aos direitos e deveres dos professores, ás Congregações (Conselho Docente), ao regimen escolar, á distribuição das materias dos cursos, processo de exame e mesas julgadoras, á livre docencia, ao lançamento e pagamento das taxas, aos certificados, á instrucção militar, ás licenças e faltas, á policia academica, ao pessoal administrativo e ás disposições geraes e transitorias.

DOS CURSOS

Art. 2.º O ensino da Escola comprehenderá um curso geral e quatro cursos especiaes de pintura, de esculptura, de gravura de medalhas e pedras preciosas e de architectura.

Art. 3.º Para o effeito da frequencia, os cursos serão divididos em annos escolares, com dous periodos lectivos cada um; e, para o effeito da coordenação em que as materias devem ser estudadas, em series, correspondentes aos annos escolares.

Art. 4.º O curso geral será dividido em tres series, comprehendendo as seguintes materias :

Primeira serie

Desenho á mão livre e geometrico. Exercicios de aguadas.
Desenho de ornatos e elementos de architectura.
Desenho figurado.

Segunda serie

Geometria descriptiva e desenhos relativos.
Desenho de composições elementares de architectura.
Desenho figurado.

Terceira serie

Perspectiva e sombras e desenhos relativos.
Esculptura de ornatos.
Desenho figurado e principios de modelo-vivo.

Art. 5.º O curso especial de pintura comprehenderá as seguintes materias, divididas em duas series :

Primeira serie

(um anno)

Noções de historia natural; physica e chimica.
Desenho de modelo-vivo.
Pintura.

Segunda serie

(dous annos)

Desenho de modelo-vivo.
Pintura.
Anatomia e physiologia artisticas.

Art. 6.º O curso especial de esculptura comprehenderá as seguintes materias, divididas em duas series :

Primeira serie

(um anno)

Noções de historia natural ; physica e chimica.
Desenho de modelo-vivo.
Esculptura de ornatos.

Segunda serie

(dous annos)

Desenho de modelo-vivo.
Estatuaria.
Anatomia e physiologia artisticas.

Art. 7.º O curso especial de gravura de medalhas e pedras preciosas comprehenderá as seguintes materias, divididas em duas series:

Primeira serie

(um anno)

Noções de historia natural ; physica e chimica.
Desenho de modelo-vivo.
Esculptura de ornatos.

Segunda serie

(dous annos)

Desenho de modelo-vivo.
Gravura de medalhas e pedras preciosas.
Anatomia e physiologia artisticas.

Art. 8.º Os alumnos desses tres cursos especiaes não poderão frequental-os por prazo maior de cinco annos.

Art. 9.º O curso de architectura comprehenderá as seguintes materias, divididas em tres series :

Primeira serie

Geometria descriptiva e suas applicações.
Geometria analytica e calculo.
Noções de historia natural ; physica e chimica.
Composição de architectura, seu desenho e orçamentos.

Segunda serie

Mecanica, resistencia dos materiaes, estabilidade das construcções e grapho-estatica.

Topographia e desenho topographico.
Materiaes de construcção, estudo experimental de sua resistencia e technologia das profissões elementares.
Composição de architectura, seu desenho e orçamentos.

Terceira serie

Construcção, historia da architectura e hygiene dos edificios.
Noções de economia politica e de direito administrativo, e legislação e Jurisprudencia das construcções.
Composição de architectura, seu desenho e orçamentos.

Art. 10. Os diversos cursos serão regidos por 20 professores, sendo 11 ordinarios e 9 extraordinarios, assim designados:

Professores ordinarios:

- 1 de desenho geometrico e de exercicios de aguadas e de topographia e desenho topographico ;
- 1 de geometria descriptiva, perspectiva e sombras ;
- 1 de desenho de ornatos, e de elementos de architectura e de composições elementares de architectura ;
- 1 de noções de historia natural, physica e chimica ;
- 1 de anatomia e physiologia artisticas ;
- 1 de geometria descriptiva e suas applicações ;
- 1 de materiaes de construcção, estudo experimental do sua resistencia e technologia das profissões elementares ;
- 1 de geometria analytica e calculo ;
- 1 de construcção, historia da architectura e hygiene dos edificios ;
- 1 de mecanica, resistencia dos materiaes, estabilidade das construcções e grapho-estatica ;
- 1 de noções de economia politica e de direito administrativo e legislação e jurisprudencia das construcções.

Professores extraordinarios :

- 2 de desenho figurado ;
- 1 de esculptura de ornatos ;
- 1 de desenho de modelo-vivo ;
- 2 de pintura ;
- 1 de estatuaria ;
- 1 de gravura de medalhas e pedras preciosas ;
- 1 de composição de architectura, seu desenho e orçamentos.

Art. 11. Os professores ordinarios serão vitalicios, desde a posse e os professores extrordinarios, nomeados pelo prazo de cinco annos, podendo ser reconduzidos, mediante indicação obtida em novo concurso.

Art. 12. Além dos professores ordinarios e dos extraordinarios haverá os professores honorarios, que serão os professores extraordinarios reconduzidos, findo o periodo da recondução.

Art. 13. No caso de impedimento de professor ou de vaga de cadeira, até o preenchimento definitivo, o director convidará para reger-a outro docente effectivo, livre ou honorario, e, na falta destes, nomeará um estranho.

Art. 14. Ao lado dos cursos geraes das differentes disciplinas haverá tantos cursos privados quantos forem propostos e approvados pelo Conselho Docente na ultima sessão do periodo anterior, ou daquelle que anteceder a abertura das aulas.

DAS MATRICULAS

Art. 15. Para matricular-se o candidato apresentará os seguintes documentos, com requerimento ao director:

- a) certidão de idade, provando ter no minimo 16 annos;
- b) attestado de idoneidade moral ;
- c) certificado de approvação no exame de admissão;
- d) recibo da taxa de matricula.

Art. 16. O candidato á matricula da primeira serie do curso geral será submettido ao exame de admissão, devendo declarar em seu requerimento a qual dos cursos especiaes se destina.

§ 1.º Para ser submettido ao exame de admissão apresentará, com o requerimento ao director, o recibo da taxa do respectivo exame.

§ 2.º Prestará o exame definido na Lei Organica do Ensino, com prova oral de arithmetica, geometria, geographia e elementos da historia geral e de physica e chimica.

§ 3.º O candidato que se destinar ao curso de architectura, além do estabelecido no paragrapho anterior, prestará exame de algebra, geometria, trigonometria rectilinea e elementos de historia natural.

Art. 17. Depois de matriculado, o alumno pagará a taxa que lhe permite assistir aos cursos.

DOS TRABALHOS ESCOLARES

Art. 18. As lições durarão, pelo menos, uma hora e serão dadas em numero de tres a cinco por semana, de accôrdo com a natureza das disciplinas.

Art. 19. A presença dos professores será verificada pela sua assignatura na caderneta da aula, que lhe será apresentada pelo bedel no inicio da lição.

Art. 20. As aulas dos cursos privados obedecerão ao plano que lhes traçarem os respectivos docentes, plano que figurará nos annuncios e editaes em que se publicarem os programmas da Escola.

Art. 21. Todo alumno terá o direito de escolher as aulas do docente de sua confiança, sendo que, para a inscripção em exame, só serão validos os attestados de frequencia dos cursos cujo programma tiver sido approvado pelo Conselho Docente.

Art. 22. As taxas pagas pelos alumnos para frequencia dos cursos serão entregues pelo thesoureiro aos respectivos docentes, feito o desconto de 10% para o patrimonio da Escola.

Art. 23. Nenhum professor ou livre docente que leccionar no recinto da Escola, poderá receber directamente dos alumnos as taxas de frequencia de seus cursos.

DO PROCESSO DOS EXAMES E DOS CONCURSOS

Art. 24. Os exames serão feitos por materia, perante commissões de tres membros, organizadas pelo Conselho Docente, tendo em vista a natureza da disciplina.

Art. 25. As provas serão oraes e praticas.

Art. 26. A prova pratico-oral, ou simplesmente oral, se fará sobre pontos designados pela sorte, com antecedencia de um quarto de hora a uma hora, de accôrdo com a decisão da commissão examinadora. Durante esse intervallo os alumnos poderão consultar quaesquer livros.

Art. 27. Na prova simplesmente oral a arguição durará até 20 minutos para cada examinador sobre o assumpto escolhido por elle e contido no ponto sorteado, que deverá abranger pelo menos tres pontos distinctos da materia em exame.

Paragrapho unico. Nesta prova, a commissão examinadora poderá arguir o examinando nas generalidades da cadeira, as quaes, sob o nome de parte vaga, deverão vir consignadas no programma.

Art. 28. Na prova pratico-oral o alumno executará operações, calculos e desenhos com arguição até meia hora por cada examinador sobre o assumpto do ponto sorteado ou qualquer outro com que tenha relação.

Art. 29. Haverá exame oral das seguintes disciplinas : materias de construcção, estudo experimental de sua resistencia e technologia das profissões elementares ; construcção, historia da architectura e hygiene dos edificios ; geometria descriptiva applicada ; geometria analytica e calculo ; noções de economia politica e de direito administrativo, legislação e jurisprudencia das construcções ; anatomia e physiologia artisticas e mecanica.

Art. 30. Os exames das outras disciplinas serão pratico-oraes.

Art. 31. Terminado o exame do ultimo alumno de cada turma diaria, cujo numero será fixado pelo Conselho Docente, será lavrada uma acta com o nome dos alumnos e as notas alcançadas: reprovado, approvado, approvado plenamente, approvado com distincção.

Art. 32. Nenhum candidato será admittido a exame das materias de uma serie sem que apresente o certificado de approvação em todas as disciplinas da serie anterior.

Art. 33. Além dos exames, haverá concursos entre os alumnos, os quaes serão regulados por instrucções organizadas pelo Conselho Docente.

Art. 34. Nos concursos, além da classificação de merito, poderão os alumnos, segundo o merecimento demonstrado, obter os seguintes premios :

- a) grande medalha de ouro ;
- b) pequena medalha de ouro ;
- c) grande medalha de prata ;
- d) pequena medalha de prata ;
- e) medalha de bronze ;
- f) menção honrosa.

Art. 35. Para requerer inscripção de exame ou de concurso, o candidato apresentará :

- a) cadernetas de frequencia, provando não ter faltado a 30 lições por periodo lectivo, em cada materia ;
- b) taxa de exame.

DOS CERTIFICADOS

Art. 36. O alumno que for approvado em todas as materias do curso de architectura e habilitado no concurso de composição da ultima serie receberá, depois de paga a respectiva taxa, um certificado de que completou o curso de architectura.

DOS CONCURSOS PARA PENSIONISTAS

Art. 37. Haverá annualmente um concurso para premio de viagem ao estrangeiro.

Art. 38. O premio de viagem consistirá em uma pensão durante o prazo improrogavel de cinco annos de estada no estrangeiro.

Art. 39. Os concursos serão feitos na seguinte ordem :

- 1º anno — Pintura ;
- 2º anno — Esculptura ;
- 3º anno — Architectura ;
- 4º anno — Gravura.

Art. 40. Os concursos se effectuarão no primeiro ou no ultimo trimestre do anno escolar e não durarão menos de 60 dias.

O concurso será annunciado com um mez de antecedencia e a inscripção se fará por meio de requerimento ao director.

Art. 41. O premiado que deixar de seguir viagem dentro do prazo de tres mezes perderá o direito ao premio, ficando sem effeito o concurso, salvo o caso de força maior, devidamente provado.

Art. 42. Não havendo concurrente em uma materia, passar-se-ha á seguinte, e assim successivamente, conforme a ordem estabelecida no art. 39, entendendo-se, porém, que os concursos de gravura nunca se succederão com intervallo menor de tres annos e que as inscripções para as materias que se seguirem á annunciada ficarão abertas apenas durante 15 dias.

Art. 43. Para a admissão ao concurso o candidato provará, além da sua condição de alumno, ter obtido a grande medalha de ouro, ser brasileiro e contar menos de 30 annos de idade.

Art. 44. As provas de concurso serão exclusivamente praticas, de accordo com as instrucções especiaes elaboradas pelo Conselho Docente.

Art. 45. A commissão julgadora do concurso será composta de tres docentes do curso respectivo.

Paragrapho unico. Na falta de alguns desses professores, o director nomeará, para completar o numero, um dos professores da Escola.

Art. 46. O director presidirá os trabalhos da commissão, auxiliado pelo secretario da Escola, mas não poderá votar.

Art. 47. O voto será motivado. A commissão marcará o logar de permanencia do pensionista, apresentando em seguida a sua deliberação ao Conselho Docente, para, depois de approvada, ser remetida ao Governo.

Art. 48. Concluido o concurso, proceder-se-ha á exposiçáo dos trabalhos, a qual durará 10 dias, dentro dos quaes o director a suspenderá por um dia para proceder-se ao julgamento.

Art. 49. Si dous ou mais concurrentes revelarem merito igual, nomear-se-ha aquelle que houver obtido maiores recompensas na Escola, e, si ainda houver empate, será escolhido o mais velho.

Art. 50. Os deveres dos pensionistas constarão de instrucções organizadas pelo Conselho Docente.

DO PESSOAL ADMINISTRATIVO

Art. 51. Além do secretario, do bibliothecario, do thesoureiro e do porteiro, haverá para o serviço, três amanuenses, dous bedéis, dous

inspectores de alumnos, dous conservadores-restauradores, sendo um para pintura e gravura e outro para esculptura, tendo cada qual um ajudante, oito guardas de galerias, tres conservadores de gabinete e 10 serventes.

Paraphrasso unico. A fiança do thesoureiro será arbitrada pelo Conselho Docente.

Art. 52. Os conservadores-restauradores e os ajudantes serão nomeados pelo director entre artistas esculptores e pintores e serão mantidos nos cargos enquanto bem servirem.

§ 1.º Competirá ao conservador-restaurador, além da conservação e catalogação das obras de arte existentes nas galerias e museus, executar os serviços de restauração determinados pelo director, a quem são immediatamente subordinados.

§ 2.º Aos ajudantes competirão os serviços ordenados pelo conservador.

DO PROVIMENTO DOS CARGOS DOCENTES

Art. 53. Quando se der a vaga de professor, o director da Escola mandará, cinco dias depois, publicar no *Diario Official* edital para o preenchimento, marcando o prazo de 60 dias para a inscrição dos candidatos.

Art. 54. Os candidatos apresentarão, com o requerimento ao Conselho Docente, as obras, documentos, relação de serviço e trabalhos artisticos que os recommendarem.

Art. 55. Si na Escola houver livres docentes, só estes concorrerão á vaga; e, no caso de não haver livres docentes ou de nenhum delles ser julgado digno de nomeação, a inscrição será para todos que apresentarem prova de boa conducta moral.

Art. 56. Oito dias antes de findar a inscrição reunir-se-ha o Conselho Docente a fim de eleger uma commissão de cinco professores da Escola, encarregada de apresentar relatório a respeito do valor artistico, litterario, scientifico, pedagogico e moral dos candidatos.

Art. 57. O Conselho Docente, depois de ouvir a leitura do relatório elaborado pela commissão, procederá á votação, na fórma do art. 36 da Lei Organica do Ensino.

DO CONSELHO DOCENTE E DO DIRECTOR

Art. 58. O Conselho Docente será composto de todos os professores ordinarios e extraordinarios e de um representante dos professores honorarios e livres docentes, eleito annualmente.

Art. 59. Para o cargo de director, cujo mandato durará quatro annos, são elegiveis sómente os professores extraordinarios e os honorarios.

DO PATRIMONIO

Art. 60. Fica a Escola Nacional de Bellas Artes autorizada a organizar o seu patrimonio, de accordo com as seguintes disposições:

- a) Com os donativos e legados que lhe forem feitos;
- b) Com as taxas de matriculas, de certidões, de bibliotheca e de certificados;

c) Com as porcentagens das taxas de frequencia dos cursos e das inscrições para exames ;

d) Com o producto das exposições que se realizarem.

Art. 61. O fundo patrimonial será convertido em apolices da divida publica, inscriptas com a clausula da inalienabilidade.

DA INSTRUÇÃO MILITAR

Art. 62. Continuam em vigor as instrucções expedidas pelo Ministerio do Interior para a execução do disposto no art. 170 do regulamento annexo ao decreto n. 6.947, de 8 de maio de 1908.

DISPOSIÇÕES GERAES

Art. 63. O director da Escola poderá, com o assentimento do Governo, contractar profissionaes estrangeiros para a regencia temporaria de cadeiras ou de cursos.

Art. 64. Os vencimentos do director, dos professores e dos demais funcionarios da Escola serão os constantes da tabella annexa.

Art. 65. No caso do paragrapho unico do art. 46 da Lei Organica do Ensino o recurso será para o ministro.

Art. 66. Todos os recursos, quer das deliberações do director, quer das resoluções do Conselho Docente, serão dirigidos ao ministro, a quem igualmente será remettido o relatorio de que trata o art. 30 da Lei Organica do Ensino.

DO CONSELHO SUPERIOR DE BELLAS-ARTES

Art. 67. Haverá um Conselho Superior de Bellas Artes que será composto do director da Escola, dos professores extraordinarios, dos professores honorarios e dos livres docentes das disciplinas professadas pelos extraordinarios.

Art. 68. O Conselho Superior será presidido pelo ministro; na ausencia deste, pelo director, e funcionará desde que se achem presentes seis dos seus membros.

§ 1.º Na ausencia do ministro e do director, a presidencia caberá ao membro mais antigo.

§ 2.º O secretario do Conselho Superior será um dos seus membros eleito pelo mesmo Conselho.

Art. 69. O Conselho Superior reunir-se-ha em sessão sempre que fôr necessario, competindo-lhe as seguintes attribuições :

1.ª Deliberar sobre todas as altas questões de bellas artes, sua propagação e aperfeiçoamentos ;

2.ª Promover annualmente uma exposição geral de bellas artes ;

3.ª Dar parecer sobre questões em que for consultado pelo ministro ou pelo director ;

4.ª Resolver opportunamente sobre organização do jury encarregado das exposições geraes de bellas artes, de conformidade com o regulamento que o mesmo Conselho approvar.

Art. 70. Os membros do Conselho Superior não perceberão vencimento algum pelos trabalhos especiaes do seu cargo.

DAS EXPOSIÇÕES GERAES

Art. 71. A Escola cederá todos os annos uma parte do seu edificio para uma exposição, á qual poderão concorrer artistas nacionaes e estrangeiros que desejem exhibir os seus trabalhos. O movimento destas exposições geraes será dirigido pelo Conselho Superior de Bellas Artes, que poderá conferir aos expositores os premios de que tratam os artigos seguintes:

Art. 72. Ao artista de qualquer das secções de pintura, escultura, gravura ou architectura, que mais se distinguir na exposição, será concedido um premio de viagem como aos pensionistas da Escola, mas apenas pelo prazo de dous annos.

Art. 73. Para obter este premio é indispensavel que o artista seja brasileiro nato e tenha menos de 35 annos de idade.

Art. 74. Além do premio de viagem haverá mais os seguintes:

- 1º, menções honrosas de 1º e 2º grãos;
- 2º, medalha de bronze;
- 3º, pequena medalha de prata;
- 4º, grande medalha de prata;
- 5º, pequena medalha de ouro;
- 6º, grande medalha de ouro;
- 7º, medalha de honra (ouro).

Parapho unico. A estes premios acompanhará um diploma assignado pelo presidente e secretario do Conselho Superior e segundo o modelo adoptado na Escola.

DISPOSIÇÕES TRANSITORIAS

Art. 75. Aos alumnos já matriculados em um anno de qualquer curso actual não se poderá exigir exame de cadeiras de serie antecedente creadas em virtude do presente regulamento. Ficarão, entretanto, obrigados á frequencia e ao exame ou concurso das cadeiras novas que fazem parte da serie em que estejam matriculados.

Art. 76. Aos alumnos matriculados nos cursos praticos do regulamento de 1901 não se applicará a nova exigencia do art. 43 do presente regulamento.

Art. 77. Aos actuaes alumnos livres que frequentam os antigos cursos praticos não attingirão as exigencias do presente regulamento, permittindo-se que continuem seus estudos na Escola durante o prazo de tres annos, a contar do periodo lectivo.

Art. 78. O Governo distribuirá os actuaes professores da Escola pelas differentes cadeiras a que se refere o art. 10, e fará livremente as primeiras nomeações para as cadeiras que não couberem a nenhum dos docentes e para os cargos administrativos.

Parapho unico. Os actuaes professores de mythologia e historia das artes ficam em disponibilidade desde a publicação deste regulamento.

Art. 79. Fica restabelecida a cadeira de noções de historia natural, physica e chimica.

Art. 80. O actual restaurador-conservador continuará com os direitos e vantagens que já tem, não o attingindo as disposições do art. 52.

Art. 81. O Conselho Docente, na primeira reunião que se realizar depois da publicação deste regulamento, elegerá o director da Escola.

Art. 82. O disposto no art. 59 é applicavel aos actuaes professores honorarios, que continuam no goso das suas antigas realias.

Art. 83. Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1911. — *Rivadavia da Cunha Corrêa.*

TABELLA DE VENCIMENTOS A QUE SE REFERE O ART. 64 DO REGULAMENTO APPROVADO PELO DECRETO N. 8.964, DE 14 DE SETEMBRO DE 1911

NUMEROS	CATEGORIAS	VENCIMENTOS ANNUAES	ORDENADO	GRATIFICAÇÃO
1	Director.....	9:000\$000	6:000\$000	3:000\$000
20	Professores.....	6:000\$000	4:000\$000	2:000\$000
1	Secretario.....	7:200\$000	4:800\$000	2:400\$000
1	Thesoureiro.....	6:000\$000	4:000\$000	2:000\$000
1	Bibliothecario.....	4:800\$000	3:200\$000	1:600\$000
2	Conservadores-restauradores...	3:600\$000	2:400\$000	1:200\$000
3	Amanuenses.....	3:600\$000	2:400\$000	1:200\$000
1	Porteiro.....	3:000\$000	2:000\$000	1 000\$000
2	Bedeis	3:000\$000	2:000\$000	1:000\$000
2	Inspectores.....	2:700\$000	1:800\$000	900\$000
2	Ajudantes de cons.-rest.....	2:400\$000	1:600\$000	800\$000
8	Guardas.....	2:400\$000	1:600\$000	800\$000
3	Conservadores de gabinete.....	1:200\$000	800\$000	400\$000
10	Serventes.....*	1:800\$000

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1911. — *Rivadavia da Cunha Corrêa.*