Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

COLEÇÕES PÚBLICAS DE ARTE:

FORMAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM PATRIMÔNIO PÚBLICO.

Coleção BANERJ, um patrimônio público.

Rita de Cassia de Mattos

UNIRIO / MAST - RJ, dezembro de 2016

Coleções Públicas de Arte: Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público

COLEÇÃO BANERJ, UM PATRIMÔNIO PÚBLICO

por

Rita de Cassia de Mattos
Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

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

Orientador: Professor Doutor Marcio Ferreira Rangel

UNIRIO/MAST - RJ, Dezembro de 2016

M444 Mattos, Rita de Cassia de
Coleções Públicas de Arte. Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Coleção BANERJ / Rita de Cassia de Mattos – Rio de Janeiro, 2016.
XI, 219f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel
Referência bibliográfica: f. 192-209

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Rio de Janeiro, 2016.

1. Coleção Museológica. 2. Museologia. 3. Patrimônio. 4. Coleção BANERJ. 5. Lacerda. Carlos ( ) I. Rangel, Marcio Ferreira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069.5

FOLHA DE APROVAÇÃO

COLEÇÕES PÚBLICAS DE ARTE: FORMAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UM PATRIMÔNIO PÚBLICO.

COLEÇÃO BANERJ, UM PATRIMÔNIO PÚBLICO

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/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovado por:

_____

Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel (orientador - PPG-PMUS/UNIRIO)

_____

Prof.ª Drª. Tereza Scheiner (PPG-PMUS/UNIRIO)

_____

Prof. Dr. André Nunes de Azevedo (UERJ-PPG História)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus que em tudo, sempre me sustentou!

Muitas pessoas contribuíram para esse trabalho. Mas há uma, a quem devo esse estudo: Elenora Nobre Mello Machado, minha chefe na Coordenadoria de Museus, na Superintendência de Museus, SEC/RJ, em 2010, com quem muito aprendi e quem me apresentou a Coleção BANERJ para ser estudada. Em seguida, à toda a equipe da Superintendência de Museus, especialmente Marcia Bibiani pelo apoio incondicional em todos os momentos em que trabalhamos juntas, à Fátima Gonçalves e à Tereza Kurtner, Curadora da Coleção BANERJ pela amabilidade com que me recebeu para a realização dessa pesquisa. À amiga Telma Lasmar pela leitura da primeira monografia e pelos comentários feitos os quais me ajudaram a traçar o projeto de pesquisa que se transformou nessa Dissertação de Mestrado.

Um segundo agradecimento especial, ao Dr. Marcio André Pereira Neves, Assessor Jurídico da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), entidade responsável pela administração dos Museus da Superintendência de Museus da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que me auxiliou a entender os meandros da legislação jurídica a que está submetida a Coleção BANERJ.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, a todos os professores com quem convivi, aos funcionários e aos amigos que encontrei ao longo desse período de formação, especialmente os das turmas de 2014 e 2015 com os quais aprendi e estabeleci novas amizades.

Gostaria de agradecer ao Professor Dr. Marcio Ferreira Rangel, pela orientação profissional, calma, segura e a confiança estabelecida em mim, ao longo da condução do processo de orientação.

À Professora Drª. Tereza Scheiner com quem muito aprendi ao longo de minha carreira como museóloga e pelo incentivo para fazer parte, como aluna, do PPG-PMUS.

À Professora Drª. Marieta de Moraes Ferreira, da Fundação Getúlio Vargas, que, sem me conhecer, e por intermédio de Marcia Bibiani aceitou participar da Banca de Qualificação, pelas palavras encorajadoras durante a Qualificação do Projeto e pelas observações pertinentes à pesquisa.

Ao Professor Dr. André Nunes de Azevedo, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, pela simpática acolhida ao convite para participar da banca de Defesa.

Especialmente, à minha longa lista de amigos, de A a Z, para não esquecer ninguém. Sei o quanto cada um torceu por mim para eu chegar aqui.

À minha querida família, carinhosamente, a meu pai, meus irmãos e sobrinhos, que sempre me incentivaram, nos momentos difíceis pelos quais passei durante essa formação.

E por último, ao José Augusto, meu grande amor e à minha mãe, Maria Celeste, que sempre se orgulharam do meu trabalho, e que não estarão comigo no momento da defesa, mas sei que estão felizes por mim.

RESUMO

MATTOS, Rita de Cassia de Mattos. Coleções Públicas de Arte: Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Coleção BANERJ, um patrimônio público.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2016. Dissertação.

Pesquisa referente à formação da Coleção Banerj como um patrimônio público da cidade do Rio de Janeiro, sua relação com o Governador Carlos Lacerda e com o Estado da Guanabara, no ano do IV Centenário da Cidade. A dificuldade inicial na consulta às fontes de pesquisa foi sanada com a consulta aos jornais da cidade no período temporal estabelecido (1960-2016), além de documentação jurídica, de onde se recuperou extensa fonte de informações. Investigou-se o ambiente sócio-político cultural da cidade do Rio de Janeiro na passagem de capital do país para o Estado da Guanabara, e as ações culturais empreendidas pelo Governador Carlos Lacerda, buscando garantir sua condição de capital-síntese do país através do uso da memória e do fortalecimento das questões de identidade cultural do carioca, especialmente no IV Centenário da cidade, quando a Coleção foi criada. Dentre as ações de natureza cultural empreendidas pelo Governador destaca-se a formação da Pinacoteca BEG / Coleção BANERJ e sua carga simbólica atribuindo-a como como patrimônio do carioca. O estudo analisou a trajetória e sobrevivência da Coleção no recorte temporal estabelecido, as dificuldades pelas quais a Coleção passou: a privatização do Banerj e sua exclusão do processo de venda, o processo de tombamento e por fim, sua desapropriação como bem de utilidade pública, tendo sido comprovada a sua condição de Coleção Pública de Arte. Este processo encontra-se em tramitação e por isso a Coleção ainda não foi incorporada ao acervo do Museu do Ingá. Tendo em vista esse impasse a pesquisa aponta algumas sugestões para que a relação inicial da Coleção como patrimônio carioca possa ser reestabelecida a fim de que a Cidade do Rio de Janeiro possa ter maior contato com a mesma.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Patrimônio, Coleção, BANERJ, Carlos Lacerda.

ABSTRACT

MATTOS, Rita de Cassia de Mattos. Coleções Públicas de Arte: Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Coleção BANERJ, um patrimônio público.

Orientador: Pro. Dr. Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2016. Dissertação.

Research concerning the formation of the BANERJ Collection as a public patrimony of the city of Rio de Janeiro, it's relationship with Governor Carlos Lacerda and with the State of Guanabara, in the year of the IV Centenary of the City. The initial difficulty in consulting the sources of research was solved by consulting the city's newspapers in the established time period (1960-2016), as well as legal documentation, from which extensive sources of information were recovered. The socio-political cultural environment of the city of Rio de Janeiro was investigated in the passage of the country's capital to the state of Guanabara, and the cultural actions undertaken by Governor Carlos Lacerda, seeking to guarantee its condition as a synthesis capital of the country through the use The memory and the strengthening of the issues of cultural identity of the Carioca, especially in the IV Centenary of the city, when the Collection was created. Among the cultural activities undertaken by the Governor there is the formation of the Pinacoteca BEG / BANERJ Collection and its symbolic assigning it as heritage as the Rio. The study examined the history and survival of the collection over the years in the established temporal cut, the difficulties that the Collection passed: the privatization of Banerj and its exclusion from the sale process, the overturning process of collection and, finally their dispossession as well as utility having been proven to be a Public Art Collection. This process is in process and therefore the Collection has not yet been incorporated into the collection of the Museum of Ingá. In view of this impasse, the research points out some suggestions so that the initial relationship of the Collection as Rio's heritage can be reestablished in order that the City of Rio de Janeiro may have greater contact with it.

Key-words: Museum, Museology, Heritage, Colection, BANERJ, Carlos Lacerda.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Exemplares dos discursos publicados e distribuídos durante a Campanha para Governador	18
Figura 2	Selos comemorativos dos 450 anos da Cidade do Rio de Janeiro (2015)	21
Figura 3	Modelo tridimensional do símbolo do IV Centenário	94
Figura 4	O bolo do 4º Centenário	94
Figura 5	Símbolo do IV Centenário aplicado nas calçadas de pedra portuguesa da Cidade	95
Figura 6	Aplicação de uso do símbolo do IV Centenário em *souvenir* dos Festejos do IV Centenário: chaveiro	95
Figura 7	Aplicação de uso do símbolo do IV Centenário em *souvenir* dos festejos do IV Centenário: canecão para *chopp*	95
Figura 8	Estátua equestre de D. João VI na Praça XV	99
Figura 9	Réplica do monumento a D. João VI, na Praça Gonçalves Zarco, na cidade do Porto, Portugal	99
Figura 10	Fotolegenda do Jornal O Globo, com a notícia sobre a formação da Coleção	122
Figura 11	Gente da Ilha. Di Cavalcanti, 1963.	127
Figura 12	Cópia do Ofício CGC nº110 de 16 de fevereiro de 1965	129
Figura 13	Visão Carioca. Cícero Dias,1965.	130
Figura 14	Brasil em 4 Fases. Di Cavalcanti,1965.	151
Figura 15	Crônicas do Rio. Emeric Marcier, 1965.	152
Figura 16	Embarcações com índios, Hector Carybé, 1965.	153
Figura 17	Martírio de São Sebastião, Alberto da Veiga Guignard.	173

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Agências do Banco da Prefeitura em 1960	104
Tabela 2	Quadro Cronológico de inauguração das Agências BEG	106
Tabela 3	Incorporações no período 1960-1974 BEG/BANERJ	107-108
Tabela 4	Demonstrativo de aquisição de obras para a Coleção, em 1965	128
Tabela 5	Relação entre a Coleção e os Governadores do Estado (1960-2016)	138-139
Tabela 6	Obras existentes nas Agências em 1996	139-140
Tabela 7	Painéis polípticos da Coleção BANERJ	142
Tabela 8	Artistas da Coleção premiados nas Bienais de 1951 a 1961	144-145
Tabela 9	Verificação de índices de valorização da Coleção BANERJ	174
Tabela 10	Os melhores artistas da Coleção BANERJ	179

APÊNDICES

Título

A	Índice dos Artistas da Coleção BANERJ	210-211
B	Exposições realizadas na Galeria BANERJ Fases 1 e 2	212-213
C	Exposições realizadas na Galeria BANERJ Fase 3	214
D	Artistas selecionados para a Exposição BANERJ 60 Obras	215
E	Cartaz de uma das exposições sobre a Coleção, no Museu do Ingá	216

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

AGCRJ	Arquivo Geral da Cidade do Rio De Janeiro
ACL	Arquivo Carlos Lacerda
ALEG	Assembleia Legislativa do Estado Da Guanabara
ALERJ	Assembleia Legislativa do Estado Do Rio De Janeiro
BEG	Banco do Estado da Guanabara
BANERJ	Banco do Estado do Rio De Janeiro
BERJ	Banco do Estado do Rio De Janeiro
CCL	Coleção Carlos Lacerda
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FUNARJ	Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro
ICOM	*International Council Of Museums* (Conselho Internacional De Museus) - Órgão filiado à UNESCO
ICOFOM	*International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna/Rio de Janeiro
MHAERJ	Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro
PGE/RJ	Procuradoria do Estado do Rio De Janeiro
PUC/RJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro
SEC/RJ	Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Rio de Janeiro
SISGAM	Sistema de Gerenciamento Museológico
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

		Pág.
	INTRODUÇÃO	1
Cap. 1	Referencial Teórico	11
	1.1 – Novo Rio, a Belacap. Vivemos de Memória	12
	1.2 – A relação entre sociedade, patrimônio, museus e museologia	22
	1.3 – A Museologia como disciplina científica	31
	1.4 – Musealização e Musealidade	33
Cap. 2	Desvendando a palavra Coleção	36
	2.1 – Histórias da prática de colecionar	37
	2.2 – Um olhar sobre a Coleção	40
	2.3 – Objeto da Coleção: Quantos signos?	45
	2.4 – Colecionadores brasileiros e suas coleções	49
	2.5 – O destino final das coleções	55
Cap. 3	Fim do Distrito Federal: O que será do Rio?	57
	3.1 – O Rio será sempre o Rio	58
	3.2 – A Campanha para Governador. O Novo Rio, a Belacap	64
	3.3 – Existem dois Carlos	70
	3.4 – A Política Cultural no Governo Lacerda	79
	3.4.1 – Uma nova categoria de Museus	84
	3.4.2 – Outras iniciativas culturais	87
	3.4.3 – A Superintendência do 4º Centenário	94
	3.4.4 – A proteção ao patrimônio histórico	101
	3.4.5 – O fim da Guanabara	101
Cap. 4	O BEG também vai colecionar	116
	4.1 – A formação da Coleção	117
	4.2 – A arte moderna brasileira na coleção	136
	4.3 – Estudando a Coleção	138
	4.3.1 – Os sustos e os descaminhos da Coleção,	162
	4.3.2 – Afinal, essa Coleção é mesmo importante?	177
	CONCLUSÕES	181
	REFERÊNCIAS	191
	APÊNDICES	209

INTRODUÇÃO

O objeto dessa pesquisa é aprofundar o conhecimento sobre a Coleção BANERJ. O interesse por este tema surgiu da elaboração de uma monografia para conclusão do Seminário Permanente de Políticas Públicas de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, edição do ano 2010. Este seminário foi realizado pela Comissão Estadual de Gestores de Cultura- COMCULTURA – RJ, pelo Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e contava com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura, onde trabalhei como museóloga na Gerência de Acervo responsável por um conjunto de atividades ligadas à documentação dos acervos dos Museus da rede estadual que estão sob a supervisão da Superintendência de Museus.

A ideia inicial era trabalhar com as coleções de arte popular do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, ou Museu do Ingá como é mais conhecido. Na discussão com colegas do trabalho sobre o que pensávamos estudar para elaborar a monografia foi lançada a ideia de analisar a Coleção BANERJ, sob a guarda do Museu do Ingá, desde 1998, por determinação do Governo do Estado, desde a privatização do Banco do Estado do Rio de Janeiro-BANERJ. Suas obras são muito solicitadas tanto para empréstimos entre instituições públicas e privadas, como para reprodução visando a publicação em diversos veículos de comunicação. Justificava-se, pois, mudar o propósito inicial do trabalho e com bastante ânimo começamos os preparativos para dar início à pesquisa. Desde que o Museu do Ingá se tornou responsável pela Coleção BANERJ ainda não tinha sido possível ao seu corpo técnico iniciar um estudo mais detalhado da Coleção, não somente da sua formação e história como também da sua trajetória ao longo dos seus cinquenta anos de vida, iniciada como Pinacoteca do Banco do Estado da Guanabara-BEG e vindo para a responsabilidade do Museu do Ingá como Coleção BANERJ.

A criação da Pinacoteca do BEG é creditada ao Governador Carlos Lacerda, embora esse dado não tenha sido encontrado oficialmente na literatura examinada durante a elaboração da monografia, intitulada "*Coleções Públicas de Arte: Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Coleção BANERJ: um estudo de caso, diante da privatização do Banerj".* Trata-se de uma coleção de arte iniciada nos anos 60 do século passado sob os auspícios do então Banco do Estado da Guanabara – BEG, que exerceu papel de mecenas no Estado da Guanabara durante o mandato do primeiro Governador do Estado, Carlos Lacerda. A maior parte da coleção foi adquirida no ano do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, em 1965.

Quando concorreu ao cargo de Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda tinha consciência dos problemas que teria que enfrentar na condução do novo Estado da Federação. Toda a sua campanha foi debatida e realizada a partir dos

problemas estruturais que o Estado da Guanabara recebia com a mudança da capital do país para Brasília. Então, além de discutir com conhecimento tais questões, trabalhou também, nos seus discursos, o papel de construtor de uma identidade local, alternando, momentos de saudosismo, messianismo e euforia por um futuro promissor da Cidade-Estado. Ao mesmo tempo em que voltava às imagens do Rio de Janeiro do passado, comparava-as com o presente e projetava a cidade para o futuro, e enfatizava a necessidade que os cariocas tinham de confirmá-lo no papel messiânico daquele que se encarregaria de "restituir" as suas perdas. Em seu programa de governo para a Guanabara desenvolveu diversas ações em todos os setores e, especialmente, na área cultural direcionadas para o cidadão, pois Carlos Lacerda entendia ser esse o papel do Estado: devolver ao cidadão sob a forma de serviços, os impostos pagos por ele. Para a sua gestão Lacerda apresentou um programa de governo considerando que cabia a ele, como Governador, o papel de civilizar; e ao Estado o de principal gestor de ações a serem realizadas. Destacou o importante papel do Rio de Janeiro como aglutinador do conceito da nação brasileira. Nesse esforço de afirmar o Rio de Janeiro como berço da civilização brasileira, uma das suas ações foi recuperar o legado português na construção dessa civilização. Lacerda tinha por D. João VI grande admiração, pela obra cultural implantada na cidade, quando da chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Incluía, também, Paris como outro paradigma do conceito de cidade-capital, chegando a designar o Rio como a Paris da América (MESQUITA, 2009, p.84). Podemos perceber, no recorte estabelecido por Lacerda, dois momentos de grande transformação e destaque pelos quais o Rio de Janeiro passou e a cidade tornou-se modelo para o Brasil: a chegada da Corte Portuguesa em 1808 e a ascensão do Rio de Janeiro à capital do Reino Unido de Portugal e Algarves, em 1815, tornando o Rio a sede do Reino Português; a adoção[1] do modelo francês na cultura brasileira, através da implantação de hábitos e costumes culturais na moda, literatura, arquitetura e artes de modo geral, reforçado e consolidado com a chegada da Missão Francesa em 1816, depois, estendendo-se por todo o séc. XIX até as duas primeiras décadas do séc. XX.

Na juventude Carlos Lacerda conviveu com intelectuais como Mario de Andrade, José Lins do Rego, Cândido Portinari e outros que pensavam, já nos anos vinte, num projeto de identidade para o país. Segundo Claudia Mesquita (2009, p.86) em seu livro *Um Museu para a Guanabara*, o convívio com esses autores pode ter alimentado o capital cultural de Lacerda, fortalecendo suas convicções a respeito da necessidade de um projeto de política cultural para a cidade, embora isto não estivesse escrito

[1]Fato em Foco. Influência francesa marca 450 anos do Rio. Disponível em: <http://br.rfi.fr/geral/20150226-influencia-francesa-marca-450-anos-do-rio>. Acesso em: 24 maio 2016.

detalhadamente em seu projeto de governo. Lacerda soube aproveitar as circunstâncias em que surgiram oportunidades de realizações dessa natureza quando foi Governador.

Eleito, procurou realizar uma administração exemplar, de modo que essa atuação o projetasse nacionalmente, pois era seu objetivo político concorrer ao cargo de Presidente da República na eleição seguinte, em 1965. Aliado ao seu caráter de homem público e ciente de que teria que ser bom administrador, conseguiu cumprir a maior parte de suas propostas de governo, muito embora sua dificuldade de diálogo fosse conhecida de todos. Segundo Dulles (1992, p.395), na opinião de Sobral Pinto, as realizações de Lacerda como governador surpreenderam até seus amigos.

Com a criação do Estado da Guanabara e a necessidade de o Estado ter uma instituição financeira para dar suporte ao seu Programa de Governo foram alterados os estatutos do Banco da Prefeitura do Distrito Federal, existente desde 1945. A mudança de denominação para Banco do Estado da Guanabara – BEG, rapidamente ganhou mercado: o banco obteve excelentes resultados como agente financiador do Estado e o *slogan*: "*BEG, o banco que mais cresce no país",* logo passou a fazer parte do cotidiano do carioca. Paralelamente à sua finalidade econômica o BEG assumiu outra função: a de mecenas das atividades culturais patrocinadas pelo Estado da Guanabara. Foi neste momento que a Coleção iniciou sua trajetória.

Nos anos 70, após a fusão dos Estados do Rio de Janeiro com a Guanabara, o banco passou a denominar-se Banco do Estado do Rio de Janeiro – BANERJ, e a coleção também passou a ser denominada Coleção BANERJ. Nos anos 90, com a crise financeira da economia brasileira o BANERJ e todos os bancos públicos estaduais foram privatizados, mas houve uma exceção nesses processos de privatização. No caso do BANERJ a Coleção foi separada do processo de venda, quando o Governo do Estado do Rio determinou à Secretaria de Estado de Cultura a guarda da coleção, que está, desde então, sob os cuidados do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro – MHAERJ/Museu do Ingá. O Museu tem a função de depositário fiel da Coleção, agora denominada Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro – BERJ, numa Reserva Técnica específica para sua guarda.

A natureza de uma coleção criada para ser apreciada pela população nas agências do banco estadual é completamente diferente de uma coleção de obras de arte adquirida por um banco objetivando a valorização do seu patrimônio financeiro. Esse é um dos objetivos deste trabalho: estabelecer, nessa fronteira tênue, quase invisível, a origem da Coleção BANERJ, isto é, conhecer a razão maior pela qual foi criada: ela tinha finalidade cultural ou econômica? Viviane Matesco, curadora da Coleção entre 2009 e 2011, afirma que ela "carrega desde o início a marca da

duplicidade que acompanhará a sua trajetória: estar ligada a um banco e ao mesmo tempo ser via de política cultural" (MATESCO, 2010, p.17).

A respeito da atuação social do BEG, segundo o senso comum, um de seus objetivos era o de "levar a arte até o povo", através da formação da Pinacoteca BEG visando mostrar o vigor da arte moderna no Estado da Guanabara, com temáticas ligadas à cidade. As obras seriam expostas nas agências.

Para compreendermos a posição do Banco do Estado da Guanabara nessa pesquisa, consideramos importante comentar, ainda que brevemente, a atuação das instituições financeiras, a partir do final dos anos 50 do século passado, especialmente os bancos públicos e estaduais, na sua aproximação com o mercado de arte e a formação de coleções nessas instituições. Essa aproximação dos bancos com a arte, especialmente a arte brasileira permitiu a formação de excelentes coleções com a participação de expressivos artistas representantes de Arte Moderna brasileira. Nas coleções de arte formadas pelas instituições financeiras estavam representados, além dos objetos de arte, outros suportes e temáticas ligadas à natureza do fazer bancário: medalhas, moedas, dentre outros.

Entre as instituições financeiras privadas que criaram acervos de arte, algumas ampliaram essas experiências e criaram Institutos de Cultura ou musealizaram suas coleções. O Banco Econômico, da Bahia, criou o Museu Eugênio Teixeira Leal, em Salvador. O Banco Itaú criou o Instituto Cultural Itaú, em São Paulo, o UNIBANCO criou o Instituto Moreira Sales. Na área pública, a Caixa Econômica Federal e o Banco do Brasil, são instituições que detêm grandes e valiosas coleções de arte, como também, o Banco Central, que possui o Museu de Valores e uma excelente coleção de arte, iniciada nos anos 70 com a incorporação de bens ao Banco. Dentre os bancos estaduais o Banco do Estado de São Paulo- BANESPA, Banco do Estado do Paraná- BANEPAR e Banco do Estado do Rio de Janeiro - BANERJ, objeto dessa pesquisa reuniram significativos acervos de arte (MATTOS, 2011, p.33).

No início da década de 70 e durante os anos 80 do século passado o mercado financeiro passou por momentos de instabilidade e, consequentemente, os bancos também. Diversas instituições entraram em dificuldades financeiras, culminando com a venda para outras instituições, a maioria de origem privada, e algumas, de capital estrangeiro. O Banco Santander, por exemplo, foi um dos maiores investidores no mercado financeiro, no Brasil. Nessa operação, foram transferidas para esses agentes econômicos grandes coleções de arte moderna brasileira, como a Coleção de Arte do Banco do Estado de São Paulo, vendido para o Santander. (MATTOS, 2011, p.33).

A partir do estudo dos elos de ligação entre os fatos citados, uma das questões que se pretende discutir é se a Coleção BEG/BANERJ era uma coleção de arte pública ou uma coleção de arte em um banco público. Para esta análise, estabelecemos como recorte temporal os anos entre 1960 e 2016, período que reflete a trajetória da coleção.

Por outro lado, nas conclusões da pesquisa inicial algumas perguntas ficaram sem resposta, tais como, qual a verdadeira origem da criação da Pinacoteca do Banco do Estado da Guanabara (BEG) e qual tinha sido a participação do Governador Carlos Lacerda na sua criação. Para dar continuidade à pesquisa consideramos relevante realizá-la sob a orientação do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, da UNIRIO/MAST, especialmente por que uma de suas linhas de pesquisa trata da construção e da formação de Coleções Museológicas. O projeto está vinculado à Linha de Pesquisa Patrimônio Integral e Desenvolvimento que permitiram analisar as relações entre Memória, Identidade, Comemoração, Museologia e Patrimônio.

A dissertação foi dividida em quatro capítulos. No Capítulo 1 analisamos as relações entre museologia, museus, patrimônio, memória, identidade e comemoração às questões ligadas à mudança do *status* da Cidade do Rio de Janeiro de capital federal para o Estado da Guanabara, necessitando encontrar espaço no novo cenário político e social do Brasil dos anos 60; a eleição de Carlos Lacerda, para Governador, utilizou intensamente, como estratégia de campanha, a memória da cidade do Rio de Janeiro, como capital cultural do país e a busca de uma nova identidade para a Guanabara no contexto do seu novo *status* político. Para fundamentar esses dois conceitos utilizamos Halbwachs (1991); Pollack (l992); Nora (1993); Velho (1994); Le Goff (1996); Neves (2005); Gonçalves (2012). O conceito de comemoração para apoiar as diversas atividades planejadas, as comemorações oficiais, as festas populares e eventos diversos organizados pela passagem do IV Centenário da Cidade no último ano do seu Governo foi trabalhado a partir de Silva (2002). Os conceitos de patrimônio e museologia correspondem à linha de pesquisa onde a presente dissertação se insere e foram analisados a partir de Fonseca (1997); Gonçalves (2001, 2002) e Scheiner (1992,1999, 2004, 2005,2008 e 2012).

No Capítulo 2 apresentamos uma síntese da formação das coleções, até o surgimento dos museus e em seguida, apresentamos alguns colecionadores do Rio de Janeiro a partir do século XIX até a primeira metade do século XX.

No Capítulo 3 apresentamos o ambiente político da Cidade do Rio de Janeiro no momento em que se define a transferência da capital do país para Brasília e a nova ordenação jurídica do Estado da Guanabara, o Banco do Estado da Guanabara-BEG, como um mecenas do novo estado e o papel do Governador Carlos Lacerda na criação

da Coleção. O Estado da Guanabara, é tema de muitas dissertações e teses e para esta pesquisa alguns trabalhos foram importantes para o desenvolvimento de nossa análise inicial: Claudia Mesquita (2009), *Um Museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som*; Marly da Silva Motta (2000, 2001), *Saudades da Guanabara, o campo político da cidade do Rio de Janeiro(1960-75) e O Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*; Marieta de Moraes Ferreira (2000), *Rio de Janeiro: uma cidade na história*.

No Capítulo 4 tratamos da formação da Coleção, iniciando pela análise do movimento modernista no Brasil, que é base da Coleção. Analisamos as obras, os artistas presentes, a movimentação da Coleção através da participação em exposições tanto no Rio de Janeiro, como fora do Estado e algumas questões relativas à sua valorização monetária. Enfocamos ainda a importância da Galeria BANERJ para a Coleção e o tratamento que ela recebeu no Banco ao longo da existência do BANERJ, especialmente no momento da privatização.

Quando iniciamos a primeira pesquisa foi necessário solicitar autorização ao Banco do Estado do Rio de Janeiro, BERJ, Banco Liquidante e proprietário da Coleção para realização do trabalho, concedida através do Processo E- 18 /400367-2011. Tentamos contatos pessoais para obter informações sobre a Coleção, mas não permitiam nenhuma forma de aproximação, pois sempre mantiveram comportamento formal nos contatos com a Superintendência de Museus-SMU da Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Rio de Janeiro-SEC/RJ. Ao solicitar informações sobre a documentação referente ao acervo da Coleção todos diziam não conhecer nada sobre ela. Com o Itaú, comprador da primeira etapa de privatização do BANERJ também nenhuma informação foi conseguida.

Consultamos na Biblioteca Nacional os Relatórios Anuais do Banco do Estado da Guanabara - BEG e do Banco do Estado do Rio de Janeiro- BANERJ para verificar de que modo as obras foram adquiridas, avaliadas e consideradas pelo Banco, além dos jornais O Globo, Jornal do Brasil, Diário de Notícias, Tribuna da Imprensa e Correio da Manhã, disponíveis no site da Biblioteca Nacional, pesquisando notícias sobre a Coleção.

Na Superintendência de Museus-SMU e no Museu do Ingá consultamos os documentos relativos à transferência da Coleção do Banco para o Museu do Ingá, como também as informações prestadas pelas museólogas que cuidaram do acervo no momento da transferência. Foram consultados os documentos administrativos sobre a Coleção: relatórios, ofícios, diversos processos, além de recortes de jornais contendo notícias sobre os artistas presentes na coleção e matérias que foram produzidas pela

imprensa em dois momentos: na época da privatização do BANERJ, em que levantaram questões sobre a venda da coleção juntamente com o Banco e outro conjunto, constituído por matérias de *press-releases* para divulgação de eventos relativos à Coleção.

Com relação à consulta de fontes primárias, além dos jornais já citados foram consultados dois arquivos particulares: o Arquivo Particular de Carlos Lacerda, que foi doado pela família à Universidade de Brasília, quando da compra de sua biblioteca particular pela Biblioteca Central da Universidade; e a Coleção Particular Carlos Lacerda que se encontra no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro[2].

A pesquisa incluiu também a realização de coleta de depoimentos com pessoas que conviveram com o Governador na época, tendo sido realizados as seguintes: com o Sr. Mauro Magalhães, deputado estadual e líder do Governo na Assembleia Legislativa; a Sra. Cybelle de Ipanema, que integrou a Comissão do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, e que enviou informações por e-mail. Além destes, tínhamos planejado entrevistar o sr. Antônio Carlos de Almeida Braga, Diretor-Presidente do Banco do estado da Guanabara-BEG, em 1965 quando a Coleção foi iniciada, mas o encontro não foi possível. Outra entrevista planejada e realizada foi com o sr. Sebastião Lacerda, filho de Carlos Lacerda, que nos deu informações importantíssimas não só sobre o seu pai, que ajudaram a completar o perfil pessoal que havíamos elaborado, como também, sobre sua atuação no Governo.

Porém, contatos muito importantes e que não estavam previstos puderam ser feitos: a localização da museóloga que cuidou da Coleção BANERJ, de 1976 a 1996, Sra. Ana Maria Jordão e do Sr. Renato Fialho, que foi o primeiro administrador da Galeria BANERJ. Outro depoimento interessante foi o do Sr. Geraldo Edson de Andrade[3], em março de 2011, e segundo curador da Galeria. Os depoimentos dessas pessoas foram fundamentais para o esclarecimento de algumas questões a respeito da Coleção, especialmente sobre a Galeria BANERJ.

O terceiro conjunto de obras analisadas foram textos de História da Arte, especificamente sobre o Modernismo Brasileiro que é o período em que se insere a Coleção: *Arte para quê? A preocupação social na arte 1930-1940,* de Aracy A. Amaral (1987); *História da Arte no Brasil, textos de síntese*, de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira et al (2013) e *O Modernismo*, de Afonso Ávila (2013). Para a análise das

[2]Walter Cunto foi, além de amigo pessoal de Carlos Lacerda, seu assessor de imprensa no período do Governo da Guanabara, entre 1960-1965 e o organizador da Coleção. Sua esposa, Sra. Lamy Cunto, doou a coleção a Mauro Magalhães que em 2006 a doou ao Arquivo da Cidade.
[3] Falecido em 2013.

questões teóricas sobre formação de coleções consultamos o texto *Coleção* de Krzysztof Pomian (1984) e textos sobre Museologia e Patrimônio que serviram para estabelecer a relação da Coleção com a Museologia e o Patrimônio.

Outra questão importante no esclarecimento da origem da Coleção é o papel do Governador Carlos Lacerda na sua criação. Procuramos através da leitura de sua biografia e de textos correlatos demonstrar quais traços do Carlos (como era tratado na intimidade) vieram para o Governador Carlos Lacerda estabelecer um governo que, apesar de já ser cinquentenário ainda não encontrou substituto pelo conjunto das ações realizadas em vários setores da sociedade. Tal argumento teve por objetivo tornar mais conhecido o lado pessoal e intelectual daquele que foi considerado o maior político da cena contemporânea brasileira - justificando dessa forma nossa hipótese de que especificamente, no campo da cultura, poderá ter sido ele o primeiro governador a ter desenvolvido um conjunto de ações que repercutem ainda hoje na Cidade do Rio de Janeiro. As informações para essa narrativa foram obtidas nas seguintes publicações: *"A República das Abelhas"*, (Rodrigo Lacerda, 2013), "*A Casa do Meu Avô*", (Carlos Lacerda, 1976), "*Carlos Lacerda, o Sonhador Pragmático"*, (Mauro Magalhães,1993), "Carlos Lacerda, a vida de um lutador", John Dulles (1992 e 2000), escritor brasilianista contratado por Carlos Lacerda para escrever sua biografia(em dois volumes)[4]; e por fim, *"Depoimento*(1978)*",* uma entrevista concedida por Carlos Lacerda em 1977 ao jornalistas do Jornal da Tarde, do Grupo *O Estado de São Paulo* e que se tornou documento importantíssimo para o estudo de sua obra, tanto política quanto pessoal, pois menos de um mês após tê-la concedido, veio a falecer.

A questão central dessa dissertação é, como já afirmamos, analisar a formação da Pinacoteca BEG, denominada Coleção BANERJ após a fusão dos Estados da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, em 1974. É preciso tocar em algumas questões econômicas no ambiente dos anos 60 para saber como se deu o fortalecimento do BEG, e sua relação com o Estado, para justificar a criação de uma coleção de arte e sua permanência no Banco, após a fusão e à privatização, em dois momentos: 1997 e 2011.

Após a fusão o Banco do Estado da Guanabara-BEG, recebeu a denominação de Banco do Estado do Rio de Janeiro-BANERJ e após a privatização, em 1996, o remanescente do BANERJ, foi denominado Banco do Estado do Rio de Janeiro-BERJ, em Liquidação.

[4]Dulles, John W.F. Carlos Lacerda, a vida de um lutador. Volume I (1914-1960), publicado em 1992, e o Volume II (1960-1977), publicado no ano 2000.

Esclarecer porque a coleção foi preservada como patrimônio público num universo onde todos os bancos estaduais perderam seus acervos de arte foi outro ponto importante. Uma fonte de informação considerada importante para a elucidação das questões a respeito da situação da Coleção no momento da venda do BANERJ é o processo de privatização do Banco, o qual não conseguimos localizar. Mas na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), foram formadas duas Comissões Parlamentares de Inquérito sobre a venda do Banco e que buscamos pesquisar. Foi solicitada autorização ao Presidente da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, Deputado Jorge Picciani para consultar a documentação referente a essas duas Comissões, mas só tivemos acesso a uma delas que não continha informações relevantes. Entretanto, encontramos na *Internet* o Relatório Final da segunda Comissão que esclareceu pontos importantes sobre a situação da Coleção naquele momento.

Em 2008 o Governo do Estado do Rio de Janeiro retomou os preparativos para vender a última parte do que restava do Banco do Estado do Rio de Janeiro - BERJ em Liquidação. Em 06 de março 2008, através do Decreto 41.208/08, o Governador Sergio Cabral declarou a Coleção de utilidade pública para fins de desapropriação. Em maio de 2011, o Banco do Estado do Rio de Janeiro – BERJ em Liquidação, foi vendido, através de leilão de privatização na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro e o BRADESCO foi o vencedor da última etapa de privatização do que foi um dos maiores bancos brasileiros. Desde 1998, por delegação do Governo do Estado o Museu do Ingá é o depositário fiel da Coleção, amparada pelo Convênio 003 de 1998. Do ponto de vista institucional o Museu do Ingá deve continuar a cumprir seu papel de depositário fiel até que o processo de desapropriação seja concluído.

CAPÍTULO 1

REFERENCIAL TEÓRICO

1.1- O NOVO RIO, A BELACAP. VIVEMOS DA MEMÓRIA.

A partir do fim dos anos 50 do século XX o carioca deparou-se com a séria questão da mudança da capital federal para Brasília, fato que o obrigou a pensar sobre si mesmo, e o destino de sua Cidade. O Rio perdia sua condição de capital política do país e da representação de sua capitalidade (ARGAN,1984)[5], além de passar por profundas transformações sócio, política e econômicas decorrentes dessa mudança. Um novo ordenamento jurídico, político e social foi dado à cidade transformando-a numa Cidade-Estado (a única experiência no país) e elegendo o novo Governo. Carlos Lacerda foi o primeiro Governador do Estado da Guanabara. Desde que se tornou candidato às eleições e até o fim de seu governo, sua atuação foi apoiada em projetos que privilegiavam a memória, a identidade, o patrimônio, e a comemoração, neste ponto representado pelo IV Centenário da Cidade, ocorrido no último ano de seu governo.

Como elemento centralizador das questões desta pesquisa surge a Coleção BANERJ, criada no antigo Banco do Estado da Guanabara-BEG, em 1965, quando o Rio de Janeiro comemorou seu IV Centenário de fundação. A história e o destino da Coleção percorrem o período de 1965 a 2016, vivendo de incertezas na maior parte de sua caminhada: foi ou não, criada pelo Governador Carlos Lacerda? Criada no ano do IV Centenário da Cidade foi um presente para a cidade ou investimento que valorizou o patrimônio do Banco do Estado? Desde 1998, após a privatização do Banco do Estado do Rio de Janeiro-BANERJ a Coleção está sob a forma de depósito legal no Museu do Ingá em Niterói, mas, dado o interesse do Banco em vendê-la, foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, em 2002, como patrimônio do povo fluminense. Tal medida visava a proteção ao conjunto das obras com a determinação de não ser desmembrada.

Nessa parte do texto trataremos dos quatro conceitos que permeiam a vida da Cidade e que foram amplamente utilizados por Carlos Lacerda quando exerceu o cargo de Governador da Guanabara: a memória, a identidade, a comemoração e o patrimônio os quais encontraram abrigo na instituição Museu, ao longo do tempo histórico. Para

[5]O conceito de Capitalidade foi desenvolvido por Giulio Argan, na obra “L’Europe des Capitales’”, em 1984. Margarida de Souza Neves o aplica à Cidade do Rio de Janeiro, na obra “Brasil, acertai vossos ponteiros”, MAST,1991, p.58. Azevedo (2002.UERJ) apresenta uma visão histórica do desenvolvimento desse conceito na história da cidade e Marly da Silva Motta o aplica nos estudos sobre a representação da cidade do Rio de Janeiro como o lugar que, por força das experiências históricas, culturais, sócio e políticas assume a capacidade de representar a nação. O conceito de Capitalidade trabalha com as representações físicas (território) e as representações simbólicas que expressam essa capacidade. “Cabeça da nação”, “tambor da nação” são algumas das expressões utilizadas por pesquisadores para demarcar essa importância da cidade.

efeito desse estudo limitaremos o corte temporal do fim dos anos 50 do século passado até 2016.

A memória é o mais antigo dos quatro conceitos e de certa forma, estão todos intrinsecamente ligados. Lembrar e esquecer é inerente ao ser humano. Entre os gregos, cabia aos poetas (SCHEINER, 1999, p.137) recuperar do passado os fatos mais importantes e lembrá-los à sociedade através da rememoração. A memória está ligada também à arte da retórica, isto é, a capacidade que alguns cidadãos detinham de, ao falar em público, emocioná-lo e convencê-lo. Esse sistema, segundo Le Goff, (1996, p.441- 442) dominou a cultura antiga, renasceu na Idade Média e conheceu nova vida entre os semióticos e outros retóricos. De acordo com o mesmo autor a memória é a quinta operação da retórica: "depois da *inventio*(encontrar o que dizer), *a dispositivo* (colocar em ordem o que se encontrou)*, a elocutio*(acrescentar o ornamento das palavras e das figuras)*, a actio*(recitar o discurso como um ator, por gestos e pela dicção) *e enfim a memória (memoria e mandare '*recorrer à memória'). " Demóstenes, orador grego (384 AC. – 322 AC) e Marcus Tullius Cícero, orador romano (106AC – 43AC) foram os grandes mestres dessa arte.

Entre os políticos de sua geração, Carlos Lacerda foi considerado o maior orador. De acordo com Sebastião Lacerda[6], tanto o pai, como o avô e o bisavô eram todos, excelentes oradores e estudaram essa arte, pois em suas bibliotecas haviam livros de Demóstenes, com passagens marcadas, o que demonstra que se preparavam para esse exercício.

Pollack (1992, p.201) argumenta que os estudos iniciais sobre memória a consideravam como um fenômeno individual, "algo relativamente íntimo, próprio da pessoa", mas posteriormente, com os estudos de Halbwachs (1990) dos anos 20-30 do século passado a memória deveria ser entendida como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes, além de ser elemento constituinte do sentimento de identidade, analisada tanto individual como coletivamente e são intimamente ligadas. A esse respeito Halbwachs afirma:

> Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (1990, p.51).

[6]Depoimento concedido à autora em 06 de junho de 2016.

O termo “enquadramento da memória” é o processo que busca a sedimentação do social em algumas das ações que as organizações Estado, Sindicado, Partido Político, Igreja etc., desejam enaltecer (POLLACK, 1992, p.206).

As lembranças de um indivíduo não são apenas suas, mas de todo o grupo que compartilha da mesma experiência enquanto esse grupo existir na prática e na memória de seus integrantes:

> (...). Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta condução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como nos dos outros, porque eles passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p.34).

A expressão *lugares de memórias* foi criada por Pierre Nora entre os anos 1978-1981, do século passado, na França. Margarida de Souza Neves, no texto Lugares de Memória da Medicina no Brasil ([2005], p.1) aponta para o momento em que a expressão surgiu na França, no período em que foram propostas, na Europa, as discussões para a formação da Comunidade Europeia quando foram levantados inúmeros questionamentos, especialmente quanto às fronteiras e identidades. Nessa época, Pierre Nora começou a estudar essas questões. Também já se faziam notar efeitos da globalização e do multiculturalismo na sociedade francesa. Ele usou também a expressão *aceleração da história*, para ilustrar bem esse momento, ameaçado pela perda dos valores identitários dos diversos povos daquele continente. Um grupo de intelectuais sob a coordenação de Nora propôs a rediscussão de temas como o respeito ao passado e o sentimento de pertencimento referenciando especificamente os temas da memória e identidade na França e sua visão como nação.

Como esses temas não afetavam somente os franceses o conceito foi rapidamente absorvido pelo menos no mundo ocidental e revisto, mais tarde, por Nora (GONÇALVES, 2012, p.33).

O que são os lugares de memória? Não são, apenas, lugares físicos. De acordo com Neves ([2005] p.2), são *construções históricas* que revelam como documentos, monumentos, odores, cores, por exemplo, podem expressar iconografias e simbologias, onde a memória coletiva e as identidades se expressam e se fortalecem, no momento de ameaça de perda desses valores.

No momento da mudança da capital que transforma o Rio de Janeiro no Estado da Guanabara foi possível observar um movimento coletivo de construção simbólica, visando a criação, recriação e divulgação da imagem da cidade do Rio de Janeiro. Neste período a sociedade brasileira vivia bons tempos de liberdade de expressão (MESQUITA,2009, p.24), onde a crônica, o teatro e a música utilizaram diversas representações da cidade nas suas criações. Esses diferentes olhares para a cidade produziram, também, disputas entre discursos críticos e melancólicos e discursos ufanistas, que desejavam apresentar uma cidade solidária e hegemônica (MESQUITA, 2009, p.26), como na visão que Carlos Lacerda queria dar ao Rio de Janeiro. Profundo conhecedor de seus problemas desde o tempo de sua atuação como Vereador e depois, Deputado, construiu seu discurso apoiado na imagem da cidade ideal, isto é, aquela que ele queria devolver para o carioca em contraste com a que recebera do Poder Central: uma cidade decaída, com toda sorte de problemas. Elegeu dez situações e com elas construiu sua Carta de Intenções para governar a Guanabara.[7]

Podemos considerar, de acordo com a definição de Nora, como *lugar de memória*, a cidade que ele recriou, gravada em dois discos – Rio, Cidade Indomável e A Redenção da Cidade contendo trechos de discursos importantes, como os que foram apresentados na Convenção da União Democrática Nacional (UDN) e do Partido Trabalhista Brasileiro(PTB),quando foi escolhido candidato a Governador, leitura de textos literários sobre a cidade, de poetas e escritores, especialmente os cariocas, referendados na contracapa do disco. É importante destacar que, ao gravar esses discos, ele pode fazer chegar seu pensamento até a residência dos cariocas que poderia ser ouvido repetidas vezes e ser lembrado como um guardião da memória da cidade utilizando de forma mais perene o seu poder de orador e de retórica.

A capitalidade tem sido o fio condutor do sistema de representação identitária da Cidade no cenário nacional. Conforme Pollack (1992, p.204) a memória é um elemento constituinte da identidade tanto individual como coletiva. No caso do Rio de Janeiro essa memória estava ligada tanto ao espaço de representação local da cidade, como ao de sua representação como a capital da nação, condição essa ameaçada no momento da transferência da capital para Brasília. A relação identitária da cidade era muito maior como a capital da nação e por isso os problemas locais eram secundários, como comprova Motta (2001, p.79) quando, às vésperas da transferência da capital, “a

[7]Isso eu prometo: editorial do dia 02/06/1960 no Jornal Tribuna da Imprensa, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 18 maio 2016.

Guanabara boiava no ar", pois a situação jurídico-administrativa da cidade ainda não estava definida.

Rodrigues (2000, p.14) afirma

> que a construção da história do Brasil associa-se à construção da história do Rio de Janeiro, de forma que tudo que é geral, pode ser utilizado para o Rio de Janeiro, excluindo qualquer outra área da participação no processo de construção da nação brasileira. Como o Rio de Janeiro, por essa interpretação, torna-se um microcosmos da nação, toda a produção que a tome por objeto estará ao mesmo tempo falando do Brasil.

Voltando no tempo, cerca de vinte anos, vejamos como dois temas de natureza simbólica e regional foram tratados como questões nacionais e perduram até os dias atuais demonstrando a relação do Rio de Janeiro com a nação.

Tomemos, como exemplo, a denominação "carioca" para o habitante da cidade do Rio de Janeiro. Não se pode precisar sua origem, mas é possível perceber que o uso do termo começa a se firmar na cidade nos primeiros anos da República, (MESQUITA, 2009, p.18) e atinge o auge durante o Estado Novo, sob um regime ditatorial quando se dá outro processo de enquadramento da memória: o reconhecimento nacional do samba. Nesse momento o estigma de "malandro" perde valor na sociedade brasileira com a ascensão do sambista reconhecido como trabalhador. A censura implantada pelo Estado Novo e a música caminharam juntas neste processo, pois ela era considerada pelo Governo de Getúlio como um importante elemento de formação do cidadão e da cultura nacional. Foi escolhido um ritmo que representasse o povo brasileiro e que ajudasse no processo de formação do nacionalismo. Assim, o samba se firmou nesse cenário passando de gênero proibido a eleito como articulador da identidade brasileira. Passou por um processo de moldagem e de educação para ser aceito pelo Regime. Algumas expressões eram francamente repudiadas pelo Governo. A figura do "malandro-boêmio", por exemplo. Certas músicas não tocavam na programação das rádios. As letras que não agradavam tinham que ser amoldadas ao gosto do Estado, pois não podiam corromper a Língua Portuguesa. O próprio Getúlio incentivava a criação de sambas de exaltação ao Brasil. O Departamento de Imprensa (DIP) tinha a função de analisar as letras e se elas não agradavam, não eram gravadas. O artista, além de passar pela censura, tinha que pagar direito autoral e ser registrado. Através dessas estratégias surgiu o "samba de legitimidade", por meio do qual o governo conseguiu transformar o malandro na figura do operário de fábrica (OLIVEIRA,2006, p.87). Através de um trabalho persuasivo o "malandro" foi transformado num crítico ao consumismo. Um dos melhores exemplos desse gênero musical é o samba "Aquarela

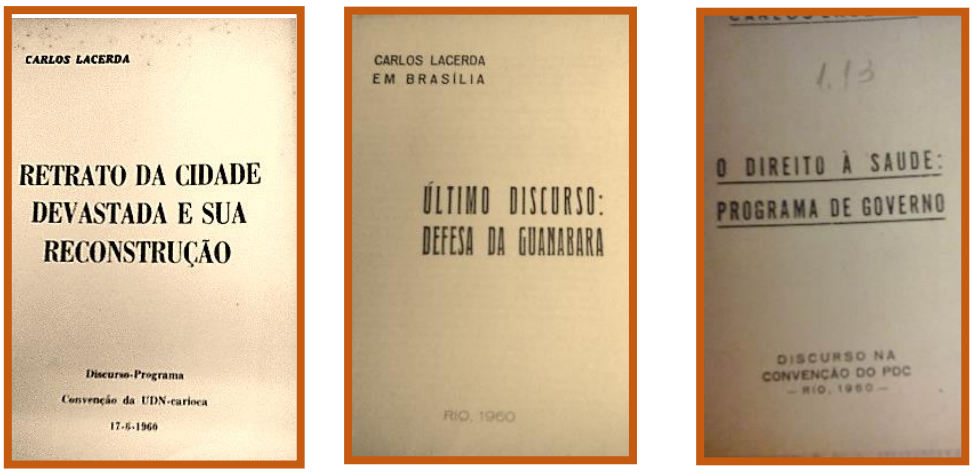
do Brasil, de Ari Barroso", em cuja composição as figuras da natureza exuberante destacam-se com as do “malandro reconciliado". Como reforço dessa união entre o Governo e o artista foi criado, no dia 04 de janeiro de 1939, o Dia da Música Popular Brasileira, no Programa "Diretrizes do Estado Novo: Educação, Cultura, Propaganda"(OLIVEIRA, 2006, p.87).

O Rio de Janeiro do Estado Novo era uma referência nacional. Ser carioca passa a ser um estilo de vida. Todos desejam ser cariocas, mesmo aqueles que não eram nascidos na cidade. Ambos, “o ser carioca” e o samba, assumem lugar na construção da identidade nacional. Em 1963 o Governador vetou um projeto da Assembleia Legislativa que instituía o dia 02 de dezembro como o dia do samba, alegando que “o samba, música popular brasileira é conhecido e consagrado em todos os países do mundo e é caracterizado pelo carnaval carioca”, alegando existir outras datas onde o samba já era exaltado espontaneamente pelo povo (referia-se também aos três dias do carnaval), sem a interferência do Poder Público. Não via, portanto, sentido em criar outra data para homenagear o samba (AGCRJ, CCL, NDD.3.110, grifo nosso).

Em toda sociedade existe a individualização. O indivíduo desempenha seu papel através de sua biografia (VELHO,1994, p.99-100). Carlos Lacerda foi um dos maiores representantes nessa forma de conduzir seu capital político[8]. Para ser eleito Governador da Guanabara, precisou estabelecer uma rede com os pequenos partidos que apoiaram a União Democrática Nacional (UDN), partido ao qual foi filiado durante toda a sua vida política[9]. Segundo seu filho Sebastião Lacerda[10] “construiu seu discurso de campanha em duas modalidades: a primeira, para os partidos que o apoiaram apresentou o discurso técnico, de quem conhecia os problemas que iria enfrentar e resolver: o problema da água, o problema da educação; o problema do transporte, etc. Na segunda modalidade, para a população, o discurso era outro”, apoiado na imagem da cidade ideal, isto é, aquela que ele iria devolver para o carioca, em contraste com a cidade decaída, com toda a sorte de problemas que recebera do Governo Federal. Mantinha a ideia da cidade como a capital cultural do país, aquela que continuaria a representar o homem brasileiro. Deu à cidade uma nova identidade, e buscou firmar a estadualização da Guanabara.

[8]Pierre Bourdieu conceito de campo político. Ver A representação política. Elementos para uma teoria do campo político. O poder simbólico, p. 164.
[9] Mauro Magalhães, em depoimento concedido à autora em 14 de outubro de 2015, comenta sobre a fidelidade partidária que havia nessa época.
[10] Depoimento concedido à autora em 06 de junho de 2016.

Figura 1: Exemplares dos discursos impressos e depois distribuídos na Campanha para eleição do Governador da Guanabara



Fonte: Arquivo Carlos Lacerda / UNB.

No Arquivo Carlos Lacerda, na Universidade de Brasília (UNB), encontram-se três exemplares desses discursos técnicos: O Direito à Saúde: Programa de Governo, discurso apresentado na Convenção do Partido Democrático Cristão (PDC), Rio,1960; Último Discurso: Defesa da Guanabara, Rio 1960. Discurso-Programa, apresentado na Convenção da UDN Carioca.

Carlos Lacerda usou de sua biografia pessoal para convencer o eleitorado carioca de que ele era o candidato mais preparado e o que reunia as melhores condições para assumir o Governo do novo estado. Já no cargo de Governador dedicou-se a provar que enquanto a NOVACAP (Brasília) tinha o modernismo como trunfo, a BELACAP (Guanabara) possuía a verdadeira capitalidade (ARGAN, 1984) mantendo-se como a caixa de ressonância do país (PINTO, 2013, p.156), como a vitrine da nação (MESQUITA, 2009, p. 45 e 47), a despeito da nova capital. Isto porque seu objetivo final (seu *projeto pessoal*), jamais negado, era chegar à Brasília nas eleições para Presidente, em 1965. Como afirmou seu filho Sebastião Lacerda: “meu pai preparou-se para isso[11]”. A garantia da visão identitária da cidade como a capital cultural do país era, portanto, fundamental. Manter viva essa expectativa no carioca foi a sua busca incessante.

Para definir a identidade é preciso que a memória esteja protegida, estabelecida, conforme Gilberto Velho:

> A consciência e a valorização de uma individualidade singular, baseada em uma *memória* que dá consistência a uma biografia, é o

[11]Depoimento concedido à autora em 06 de junho de 2016.

> que possibilita a formulação e condução de *projetos*[12]*.* Portanto, se a *memória* permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, *o projeto* é a antecipação no futuro dessa trajetória e biografia, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos (1994, p.101).

Realizar um bom governo na Guanabara era a meta de Carlos Lacerda, entre 1960-1965, o que foi depois reconhecido até por aqueles que não eram aliados a ele.

Em 1965 a cidade do Rio de Janeiro comemoraria o seu IV Centenário. Esse tema era tão importante para Carlos Lacerda que foi incluído na sua lista dos 10 Compromissos que ele se comprometera a realizar quando se tornou candidato às eleições para a Guanabara. "Comemorar significa reviver, de forma coletiva, a memória de um acontecimento considerado como ato fundador, a sacralização dos grandes valores e ideais de uma comunidade"(SILVA, 2002, p. 432).E o ato de rememorar está ligado a processos individuais da memória e a intermediação entre memória coletiva e individual acontece através da identidade narrativa, construída pelo poder público que investe nas grandes datas a fim de justificar fatos do passado que consolidem a memória coletiva, representado, no caso do Rio de Janeiro, pelo seu papel cultural diante da nação. Em relação ao tema do IV Centenário é possível entender como o Governo da Guanabara utilizou os fatos da memória coletiva através da reinvenção da identidade do carioca.

Na visão de Pollack (1999, p.204), a memória individual se une à coletiva através da identidade. O grande trabalho de Lacerda para reinventar a identidade do carioca na cidade consistiu num ajuste, onde, ao mesmo tempo em que o Governo precisava afirmar seu *projeto*, precisava também fazer com que o carioca se sentisse inserido e sujeito ativo nas comemorações do IV Centenário. Na Mensagem à Assembleia Legislativa da Guanabara (ALEG), ao apresentar seu Programa de Governo para 1964, a fim de dar início a planejamento do certame, Carlos Lacerda afirmou que impor atividades do Governo para essa grande festa era tirar do carioca a sua espontaneidade reconhecendo nele a capacidade de organização e realização:

> O IV Centenário mais que uma sucessão de eventos é um estado de espírito. Esperar que o Governo com os impostos que arrecada imponha à população festividades é tirar do carioca a espontaneidade que lhe caracteriza. O Governo, ao contrário, fixará apenas as linhas básicas de sua atuação. Quanto ao resto, apoiará a participação de iniciativas procurando orientá-los dentro das diretrizes gerais adotadas(...) O carioca que sem ajuda praticamente nenhuma faz com sua alegria um grande carnaval, fará, se nos derem recursos para

[12] Velho, apud Schultz, Alfred. Projeto: conduta organizada para atingir finalidades específicas. Fenomenologia e relações sociais. 1979.

> apoiá-lo um grande IV Centenário (MENSAGEM À ALEG, 1964, grifo nosso).

Dentre as diretrizes gerais adotadas uma estava ligada ao samba, utilizado como elemento aglutinador da memória coletiva. No carnaval daquele ano todas as Escolas de Samba construíram seus enredos a partir de temas históricos ligados aos festejos do IV Centenário[13]. Novamente a alegria do carioca voltou a ser marcada como a imagem da cidade e dos festejos de 1965.

As comemorações se prestam também à manipulação da memória[14]. Através do mecanismo de seleção de lembranças a memória exerce, de maneira deliberada, o esquecimento. A constituição da memória ocorre em inúmeras situações, a partir do que teóricos da memória costumam analisar como abusos da memória[15], ou seja, o confrontamento de identidades em relação ao tempo e ao outro, gerando as "feridas coletivas" marcando os atos de violência que geralmente ocorrem em acontecimentos fundadores de uma identidade nacional (SILVA, 2002, p.431), como no caso brasileiro, de extermínio das nações indígenas. O mesmo aconteceu na fundação da Cidade e, portanto, nas comemorações do IV Centenário esse ator, não encontrou espaço nas comemorações. O carioca não tem, no estabelecimento de sua memória, registros da presença do indígena que aqui habitava, nem na forma de inimigo, nem na forma do colaborador dos portugueses. Em todos os símbolos da cidade a presença indígena nunca foi lembrada. Os símbolos da cidade foram diversos e redesenhados várias vezes, mas em nenhum deles a presença indígena aparece, mesmo a memória daqueles que se aliaram aos portugueses[16]. Na comemoração do IV Centenário, ele foi, mais uma vez, tratado como vencido. Dentre as atividades previstas na Programação do IV Centenário, a ser realizado em conjunto com o Club Municipal havia uma, prevendo a instalação, na Ponta do Galeão, na Ilha do Governador, de "um marco comemorativo do fim da luta contra os franceses e tamoios[17] e a consequente posse da Guanabara pelos portugueses".[18] Entretanto tal atividade não aconteceu, como pudemos constatar na pesquisa que fizemos na mídia da época[19]. Nesse dia foi

---

[13]A Escola Acadêmicos do Salgueiro foi a campeã do carnaval contando a "História do carnaval carioca-Eneida".

[14] Paul Ricoeur. Entre memória e história. p.12, apud SILVA,2002, p.432.

[15]Tzvetan Todorov. Os abusos da memória, p. 14, apud Silva, 2002, p.431

[16] Isabella Perrotta. Rio oficial: real, imaginário ou simbólico? Uma representação distante. Disponível em: <http://www.hybris.com.br/Riooficial.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2016.

[17] FERNANDES, Dirley. Índios da Guanabara. Nação indígena que se aliou aos franceses contra os portugueses na luta pela posse da Guanabara. Os portugueses também tinham aliados a eles, os índios Temininós. Araribóia foi um dos líderes Temiminós e após a expulsão dos franceses, recebeu as terras situados do outro lado da Baía de Guanabara e ali fundou a aldeia de São Lourenço, origem da cidade de Niterói.

[18] Jornal do Clube Municipal, março de 1965.

[19]Jornais O Globo, Jornal do Brasil, disponíveis na Internet e no site de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional: www.bn.br/hemeroteca-digital/. As notícias consultadas foram referenciadas individualmente.

apresentada uma atividade realizada pelos alunos das escolas da Ilha contando a história dos 400 anos de fundação da cidade.

A identidade carioca e a herança portuguesa foram as estrelas das comemorações do IV Centenário, como veremos mais adiante no texto. E agora, nas comemorações dos 450 anos, ocorrida em 2015, mais uma vez foi reforçada a imagem do Carioca com a criação de uma marca[20], de traços simples, que forma um rosto alegre e possível de ser transformado de várias formas, exaltando a figura da carioquice[21], usando traços que nos remetem à cidade do Rio de Janeiro, como as que figuram nos selos comemorativos da data.

Figura 2: Selos comemorativos dos 450 anos da Cidade do Rio de Janeiro

Quadra de Selos comemorativos dos 450 anos de fundação da Cidade do Rio de Janeiro. Em cada perfil a cabeleira lembra um ícone famoso da cidade: Selo1: a música e a boemia carioca; Selo 2: o carnaval; Selo 3: o trio verde, azul e amarelo nas curvas lembram a areia, o mar e a mata; Selo 4: o calçadão de Copacabana, espaço de alegria e descontração do carioca.

Em 1967 voltaram os rumores da proposta da fusão da Guanabara com o Estado do Rio tendo em vista a pressão que Brasília estava fazendo para transferir as unidades administrativas que ainda estavam no Estado da Guanabara. O jornal O Globo[22], em editorial de primeira página, trata da questão, defendendo a condição de capitalidade da cidade que, por "ter um mini território tem que amparar em outros valores: museus, Universidades, Instituições científicas e artistas"; daí a necessidade de garantir que o Rio de Janeiro continue a ser "a capital da música, da literatura, das artes visuais e das ciências, não sendo aceitável que se retirasse do Rio a Biblioteca Nacional, a Fundação Oswaldo Cruz, apenas porque a capital foi para Brasília. Essa questão não se resolveu e, em 1974, a experiência do Estado da Guanabara encerrou-se após quatorze anos como uma unidade federativa da República Brasileira. O Governo

[20] Imagem do carioca: Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4740888PCRJ.
[21]Selos comemorativos dos 450 anos de fundação da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://filatelia77.com/2015/02/28/nova-emissao-brasil-450-anos-da-cidade-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 04 out.2016.
[22] Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019670828.C&edicao =Vespertina>. Acesso em: 23 fev. 2016.

Federal assinou a Lei Complementar nº 20 de 01/07/1974[23] determinando a fusão dos dois estados. O Banco do Estado da Guanabara foi absorvido pelo Banco do Estado do Rio de Janeiro e adotada a sigla BANERJ.

1.2- A relação entre sociedade, patrimônio, museologia e museu

Passaremos agora a tratar dos conceitos Patrimônio e Museologia, linhas mestras do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) do convênio UNIRIO/MAST. Nosso objetivo ao longo dessa pesquisa foi interligar os conceitos de memória e patrimônio aos de memória, identidade e celebração, vistos anteriormente. Tal relação se estabelece plenamente na realização desta pesquisa que busca compreender como se deu a formação e o desenvolvimento de uma coleção de arte moderna (1965-1996) em um banco público, e depois, como se manteve entre 1996-2016, preservada por força de lei, no Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro/ Museu do Ingá, como patrimônio do povo fluminense através do estatuto do tombamento provisório em 2002 e que será objeto de análise no capítulo 4.

A ideia de patrimônio é empregada por Scheiner (2004, p.139) como um processo de comunicação. Para apresentá-la a autora usa uma comparação interessante: a de um mosaico que, pela junção das suas infinitas partes, consegue formar um todo. Scheiner (2004, p.142) afirma que a ideia contemporânea de patrimônio é construída na interface dos sentidos herdados da Modernidade, onde é visto muito mais como um elemento aglutinador e não apenas como um conjunto de bens materiais: o patrimônio como herança e como acervo cultural. Toda a cultura produzida pelo indivíduo está apoiada nas suas narrativas, não importa qual seja seu grupo social. Dependendo de quem e da forma como são transmitidas, sempre e, naturalmente, assumem novos discursos de modo que as culturas vão se transformando ao longo do tempo. De acordo com Scheiner (2004, p.147), tudo pode ser mudado, reinventado, adaptado e até manipulado pela História, como por exemplo, os lugares, fatos personagens, a memória. Os resultados serão visíveis nas estratégias discursivas que se estabelecem sobre o patrimônio e sobre o indivíduo que, exposto a essas experiências produz e recebe diferentes sensações de caráter afetivo que fazem dele ator, intérprete e objeto de sua própria cultura. É nessa realidade plural que se constitui no indivíduo a noção de patrimônio e identidade.

[23]Lei Complementar nº 20 de 01/07/1974. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp20.htm>. Acesso em: 23 out. 2016.

Considerando o recorte histórico dessa pesquisa (1960-2016), é possível analisar como vem se desenvolvendo a relação entre sociedade, patrimônio, museologia e museu a partir dos anos 60 na cidade do Rio de Janeiro.

Ao tornar-se candidato ao governo da Guanabara, Carlos Lacerda traçou como estratégia de campanha a definição de uma identidade para o novo Estado. A mudança da capital para Brasília tirava da cidade a importância política que tivera desde quando assumira a condição de capital, no Século XVIII. Seria então preciso "criar" uma nova cidade tanto no ponto de vista material como simbólico no imaginário da população carioca. Mesquita (2009, p.24) argumenta que foi "possível observar um esforço coletivo de intelectuais para estabelecer a cidade "como o principal rosto do país" (MESQUITA, 2009, p.24). Carlos Lacerda fez uso dessa prerrogativa durante a campanha trabalhando as imagens da cidade do passado importante e projetando-a para um futuro igualmente promissor. Durante os cinco anos de seu governo na Guanabara, encarou como sua, a tarefa de reconstruir a cidade do Rio de Janeiro. Para isso, buscou envolver o carioca nascido aqui ou não, na missão de autenticar em ambas as instâncias (Governo e população), um novo olhar sobre a cidade. O ano do IV Centenário foi o ponto culminante desse projeto.

> No ano do IV Centenário do Rio de Janeiro, o seu Governo entrega ao povo que o elegeu uma cidade reconstituída e libertada. Fomos, certamente, abandonados e sitiados. Mas resistimos até o fim. Não é deste Governo, entretanto a vitória. Ela pertence ao povo, que a sustentou ao lado de seus governantes, a dura batalha (LACERDA, 1966, p.145-146).

Scheiner (2004, p.153) aponta uma diferença entre identificação e identidade. A identificação seria um elemento "flutuante e contextual", onde o indivíduo que não pertence a determinada sociedade se ajusta em função do ambiente cultural em que se encontra e em função dos valores que traz consigo. Nesse caso poderíamos incluir os "não cariocas", aqueles que não nasceram na cidade, e que, vindos para o Rio sentiram-se completamente identificados com o modo de vida da cidade. A identidade é permanente, embora também sofra mudanças e esteja associada à memória e aos aspectos fundantes de cada grupo. É pelos processos de identificação e mediação que se fazem as trocas entre os diferentes grupos e se estabelecem as formas e signos que irão construir "a bússola" para esses grupos. É ainda por esse mecanismo que se torna possível constituir as "tradições inventadas" e nesse caso poderíamos usar essa expressão para justificar a criação do mito "ser carioca" e da reinvenção que Carlos Lacerda fez para associar o espírito de alegria do carioca como a imagem da cidade e dos festejos do IV Centenário.

> (...) O IV Centenário é deles, como a sua cidade. Os que saíram daqui sabem que o Rio é uma cidade insubstituível, uma cidade adorável(...). Somos um povo sem rancores, cuja alegria nada consegue destruir, cuja esperança nunca esmorece, cuja bravura ninguém domou, cuja honra ninguém escarneceu(...)cujo entusiasmo ninguém abateu. (LACERDA, 1966, p.145-146).

Na Modernidade, sob os efeitos da globalização e das fronteiras tênues, especialmente onde há conflitos étnicos, novos discursos têm sido produzidos, geralmente eivados de intolerância. As identidades nessas situações ficam esgarçadas e é onde ocorrem riscos de fundamentalismos (CASTELLS, 2003 sp.). A partir dos anos 80 a sociedade tem vivenciado profundas modificações, acentuadamente nos primeiros anos do século XXI e que tem conferido aos conceitos de memória, identidade e patrimônio diferentes mobilidades obrigando os indivíduos a se ajustarem e essas novas realidades. O homem, que necessita de equilíbrio para seu desenvolvimento acaba buscando uma nova relação com o patrimônio, seja pela valorização do patrimônio integral seja em promoções da Cultura de Paz, com ações que respeitem o pluralismo cultural na busca do diálogo interético e intercultural de forma a amenizar os efeitos da globalização, especialmente nos países mais pobres, no final do século XX.[24] Esse tipo de ação permite que se realizem inúmeras atividades passíveis de estreitar a relação entre sociedade, patrimônio, museologia e museu.

Hoje a relação do indivíduo com o patrimônio já não se processa mais como anteriormente. Os efeitos da globalização e da mundialização das fronteiras fazem da identidade um conceito em construção e reconstrução uma vez que na atualidade predominam as ações voltadas para o imediatismo e individualismo, não existindo mais a figura do “bem comum”, como foi preliminarmente construída a ideia de patrimônio. Em algumas sociedades o patrimônio não é mais reconhecido pelos grupos a que pertenciam em decorrência do desmantelamento de estruturas políticas e sociais no final do século XX como, por exemplo, os países da extinta União Soviética, da antiga Iugoslávia e Afeganistão onde questões ligadas à afirmação dos antigos territórios e identidades desses grupos afloram provocando graves conflitos étnicos (SCHEINER, 2004, p.149). Pollack (1992, p.204) identifica como consequência desse esgarçamento a possibilidade de se observar, nesses grupos, o aparecimento de fenômenos patológicos. Nos dias atuais, nos contextos de multiculturalismo e interdependências é preciso que a individualidade tão valorizada, seja repensada, tanto na sua relação com

---

[24]A UNESCO lançou, dos anos 90, o conceito de cultura de paz, tendo em vista os inúmeros conflitos armados do final do século XX.O conceito da cultura de paz preconiza que “uma vez que as guerras começam nas mentes dos homens, é na mente dos homens que as defesas de paz devem ser construídas, A década de 2001 a 2010 foi declarada a “Década da Cultura de Paz”. Disponível em: <http://www.comitepaz.org.br/a_unesco_e_a_c.htm>. Acesso em: 04 out. 2016.

o mundo como na relação com o outro; as identidades devem se comunicáveis e respeitadas.

Assim, ao longo do tempo a noção de patrimônio vem sendo analisada pelos estudiosos do campo, e pelos poderes instituídos (Governos e suas diferentes instâncias; UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura , ICOM – Conselho Internacional de Museus e IUCN - União Internacional para a Conservação da Natureza e dos Recursos Naturais), tornando-se os construtores das diretrizes narrativas sobre o patrimônio cultural e natural, bem como, pelo estabelecimento de parâmetros para a sua preservação.

No Brasil, a ideia de patrimônio é marcada basicamente, por dois momentos. O primeiro, sob a condução de Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 1937 até o final dos anos 60 do século passado, com um breve período sob a gestão de Renato Soeiro; e o segundo, a partir do final dos anos 70, quando Aloisio Magalhães assume o Serviço de Patrimônio. Esse primeiro momento é associado à ideia do patrimônio como produto da criação do homem, instituído como prova dessa capacidade e intrinsicamente ligado à necessidade de defesa da identidade brasileira. Os anos 20 do século passado marcam o momento em que intelectuais começam a discutir a necessidade de defender esse patrimônio que já passava por um acentuado processo de dilapidação, ameaçado de desaparecimento e destruição. Historicamente é creditado à viagem cultural de Mario de Andrade e de outros intelectuais a Minas Gerais, um esforço de “redescobrir o Brasil. A partir dessa “redescoberta” as cidades coloniais mineiras tornaram-se o centro da atenção nacionalista (Gonçalves,2002, p.68). Como consequência dessa atenção, Ouro Preto foi elevada à categoria de monumento nacional através do Decreto nº 22.928 de 12 de julho de 1933[25].

A necessidade de cuidado do patrimônio brasileiro começou a despertar a atenção de intelectuais na década de 20 do século passado. Segundo Gonçalves (2002, p.88), os discursos defendendo a urgência de proteção ao patrimônio brasileiro, ameaçado de desaparecer, ficaram conhecidos como a “retórica da perda”. A constatação da perda e das ações a serem implantadas visando a sua recuperação “estão entre os mais fortes motivos que justificaram a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”-SPHAN, (Gonçalves, 2002, p.89), coma publicação do Decreto-Lei 25 em 1937. Desde então o tema vem sendo tratado de forma abrangente, articulada e centralizada numa única instituição, o Serviço do Patrimônio Histórico e

[25]Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html>. Acesso em: 28 abri. 2017.

Artístico Nacional – SPHAN, atualmente IPHAN. A gestão desse órgão teve autonomia de trabalho e atuou completamente desvinculada do projeto de exaltação cívica que era a orientação do Ministério da Educação, durante o Estado Novo (FONSECA,1997, p.105-107). Esse grupo formado por intelectuais, ligados ao movimento modernista, constituiu a fase chamada "heroica" na condução da instituição. Todos os técnicos consideravam seu trabalho como uma "causa" a ser defendida (GONÇALVES, 2002, p.49) o que lhes dava um tom de "missão e compromisso" com a defesa do patrimônio histórico da nação. A primeira fase de atuação do SPHAN durou quase 40 anos e ficou conhecida como o período de proteção do patrimônio de pedra e cal, constituído em sua maioria, por prédios e igrejas barrocas e da arquitetura colonial portuguesa, cuja representatividade ficou concentrada mais nas regiões sul e sudeste do país. A obra arquitetônica representada pelo Barroco mineiro, "redescoberta" a partir dos anos 20, passou a ser o tema central das preocupações sobre o que deveria ser salvo e passou a ser concebida pelos técnicos do SPHAN como a representação do patrimônio histórico e artístico brasileiro, onde 70% do patrimônio cultural brasileiro localiza-se em Minas Gerais.

São muitas as críticas a respeito da atuação do SPHAN nesse período, construída na ênfase da civilização e tradição na proteção do patrimônio brasileiro. Esse modelo de gestão baseado numa rígida centralização ficou desgastado na década de 60. É importante lembrar, que nesse período, em todo o mundo ocorreram grandes transformações econômicas, sociais e culturais. Na sociedade brasileira esse momento marca a interiorização do país e o modelo de desenvolvimento baseado na rápida industrialização e sob as influências da cultura de massa.

O modelo francês de cultura no Brasil ainda era forte nos anos 60[26]. No final dos anos 50 a França criou *o Ministère des Affaires Culturelles* (*Ministério dos Assuntos Culturais*)[27], anos após os desfechos da II Guerra. André Malreaux foi o primeiro ocupante do cargo. A atuação do Ministério passaria por uma mudança no sentido de "resgatar" a dignidade humana, ferida pelas lembranças da Guerra, considerando a cultura como um direito de todos, ideia consagrada na Constituição Francesa de 1958. A proteção do patrimônio francês ainda se processava de modo centralizado, mas as ações foram departamentalizadas, por todo o território francês, retirando da capital o centralismo das atividades (TEIXEIRA, 2008, p.7).

[26]Carlos Lacerda lembrou essa influência em sua vida, ao afirmar que sua formação tinha se dado nos anos de estudo no Liceu Francês. Ele acompanhava os movimentos da cultura francesa e esses certamente influenciaram seu trabalho nas ações culturais que desenvolveu quando governador (LACERDA,1978, p.312).

[27] Designação oficial do Ministério. Somente mais tarde foi aplicado o nome Ministério da Cultura. O Ministério teve várias denominações atendendo à Educação, Comunicação, Turismo e Meio Ambiente.

Também em Paris, a UNESCO já vinha desenvolvendo diversos estudos não só na área do patrimônio como também na dos museus para que esses organismos pudessem acompanhar as mudanças que se processavam rapidamente e estar ao lado da sociedade. Na década de 70 o SPHAN deu início uma parceria com a UNESCO visando encontrar uma nova forma de gerir sua atuação. De acordo com Fonseca (1997, p.159), esse período foi caracterizado pela busca de novos sentidos para a preservação e uma dessas mudanças foi a descentralização de suas atividades. As primeiras ações foram estudadas nos Encontros de Governadores em 1970(Brasília) e em 1971(Salvador), dando aos estados e municípios maiores responsabilidades na preservação do patrimônio, já prevista no Decreto 25. O SPHAN que desempenhava um papel centralizado na condução da política de patrimônio passa a se apresentar como negociador e conciliador dos interesses de preservação do patrimônio, demonstrando a possibilidade da relação entre o valor cultural e econômico dos bens culturais (FONSECA, 1997, p.159-160).

Em 1973 foi criado o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas, com o objetivo de preservar os monumentos tombados, envolver a comunidade nas ações de preservação tornando-os economicamente viáveis por meio de seu uso com a renda gerada através da atividade turística, em atendimento ás Normas de Quito, de 1967[28]. Inicialmente pensado para as cidades do Norte e Nordeste foi estendido para o Sudeste.

Segundo depoimento de Aloisio Magalhães[29], o Centro Nacional de Referência Cultural, surgiu inicialmente fora do âmbito governamental. O objetivo maior do programa era investigar o produto brasileiro e sua “fisionomia”, o que levava, mais uma vez, a discutir a questão da identidade nacional num contexto multidisciplinar em que se trabalhavam as vertentes culturais e de desenvolvimento do país (FONSECA 1997, p.163). O Brasil dava os primeiros passos no processo de redemocratização da sociedade brasileira.

Em 1979 o SPHAN passou a ser dirigido por Aloísio Magalhães e centrou sua gestão na defesa do patrimônio como bem cultural. Magalhães trouxe novas ideias para o patrimônio e para a preservação tais como valorizar a natureza imaterial do bem

[28]Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/33/programa-de-cidades-historicas-pch>. Acesso em: 08 mar. 2017.
[29]Em junho de 1975 foi firmado um Convênio entre o Governo do Distrito Federal e o Ministério da Indústria e Comércio No ano seguinte foi ampliado e incluídos outros órgãos da administração federal. Sobre a atuação do CNPC ver Fonseca, Maria Cecília Londres, 1997, p.162-174.

cultural e de que modo seria possível, no modelo de tensão entre o local e o universal, preservar a cultura brasileira.

As gestões de Rodrigo Melo Franco e Aloísio Magalhães [30]eram de diferentes concepções políticas, mas tinham algo em comum: a busca pela identidade nacional (GONÇALVES, 2002, p.58). Aloísio, porém, trabalhou num contexto em que, a partir da noção de bens culturais passou a enfatizar a cultura e sua diversidade, não mais sob o peso da tradição, mas da cultura aliada ao desenvolvimento. De acordo com Falcão, essa era uma

> visão mais abrangente, que incorpora o bem ecológico, a tecnologia, a arte, o fazer e o saber. Das elites e do povo também. Da etnia branca e também da negra e da indígena. Pois como [Aloísio] gostava de dizer: a cultura brasileira não é eliminatória, é somatória (1985, p.18).

Outra importante iniciativa de Aloísio foi a retomada do projeto inicial da proteção do patrimônio, elaborado por Mario de Andrade em 1936, com o qual se identificava. Nele já estava prevista a abordagem das culturas populares, vistas como a autêntica identidade nacional, assim como, de valorizar os demais grupos sociais e seus respectivos patrimônios culturais com a finalidade de que este projeto pudesse contribuir para a democratização política sócio cultural brasileira (GONÇALVES, 2002, p. 54).

Por sua vez, como instituição, o SPHAN evoluiu para dar conta de seus novos marcos legais após a promulgação da Constituição Federal de 1988. Na nova Carta, os Artigos 215 e 216 preconizam o patrimônio cultural como formas de expressão, modos de criar, fazer e viver e também de reconhecimento das criações artísticas, reconhecendo os bens de natureza material e imaterial: uma conquista para as minorias, alcançada pela participação de especialistas em Antropologia e de sindicalistas trabalhadores de entidades culturais durante os debates no Congresso para a elaboração da nova Carta (FONSECA, 1997, p.155). Em 1997, na comemoração dos 60 anos do Instituto, reunidos em Fortaleza, os técnicos desenharam a nova política de proteção no campo da cultura popular: a criação jurídica do patrimônio imaterial, que fez entrar em cena, a partir dos anos 2000, novos atores, ligados às culturas populares e tradicionais. Sob a orientação das políticas governamentais, essas culturas contam, agora, com uma diferença substancial, pois são elas que têm a missão de orientar suas comunidades tornando-as promotoras de seu patrimônio, valorizando as experiências locais e os processos da memória social (SCHEINER, 2005, p.51). O olhar se dirige agora para outros objetos simbólicos: o patrimônio natural, integral e patrimônio

[30] Entre as administrações de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aluísio Magalhães, mencionamos, Renato Soeiro que dirigiu o IPHAN de 1969 a 1979.

imaterial[31], conferindo com isso, novas formas de reconhecimento a esses grupos sociais, que não foram atendidos nos primeiros anos de atuação do SPHAN. Com a publicação do Decreto 3551 no ano 2000, o IPHAN passou a se aproximar mais das comunidades para ouvi-las e levá-las a participar da gestão de seu patrimônio. A política de patrimônio ficou, então, ancorada na noção de referências culturais que dizem respeito ao sentido simbólico, aos valores atribuídos por diferentes grupos sociais a artefatos, práticas sociais e identidades. As culturas indígenas e africanas passaram a ser mais consideradas porque não tinham, ainda, sido olhadas pelo Estado.[32]

Após trabalharmos os conceitos de memória, identidade, comemoração e patrimônio iremos relacioná-los aos de Museologia e Museu. Todos esses conceitos estão interligados, tais como as infinitas partes de um mosaico, como apresentado por Scheiner (2004, p.139).

Desde a criação do Conselho Internacional de Museus – ICOM, em 1946, a definição da Instituição Museu vem sendo aperfeiçoada, discutida e adotada à luz das transformações da sociedade. Nos primeiros trinta anos o modelo conceitual da instituição Museu esteve intrinsecamente ligado à ideia de coleções, de objetos de variada tipologia (artísticos, técnicos, científicos, históricos ou arqueológicos e os zoológicos, jardins botânicos [...](CARVALHO, 2008, p.21) que estivessem abertas ao público e desenvolvessem ações de pesquisa, preservação, comunicação. Nesse primeiro momento prevaleceu a ideia do museu clássico acadêmico, representado na imagem de um prédio com seu acervo reunido por especialistas no qual o público buscava conhecimento. A percepção que se tinha do museu era a de um estabelecimento estático, sagrado.

Desde a década de 30, Marcel Proust, Paul Valéry, André Malraux e outros intelectuais franceses já apresentavam estudos críticos sobre os museus e buscavam um novo entendimento para essa instituição (LEON,1990, p.55). Entre 1927 e 1935 a “Mouseion”, uma revista especializada e em busca de uma proposta de renovação para a área publicou uma série de artigos, em sua maioria, centrados nos aspectos técnicos e de apresentação de exposições, mas alguns deles já apontavam para uma preocupação com a função social do Museu[33]. Outros estudos foram influenciados por

---

[31] A UNESCO emprega o termo patrimônio intangível e no Brasil adota-se o termo patrimônio imaterial., reconhecido pelo Decreto 3551/2000.

[32]Associação Brasileira de Museologia (ABM). RJ. O Patrimônio Imaterial. Palestra no curso preparatório para o concurso do IBRAM, em 2009.

[33] Sobre essas críticas e os artigos publicados nas Revistas, ver notas 21 e 22 de Léon, Aurora, El Museo, Teoria e Praxis,1990, p.55.

teóricos russos, tais como Mikhail Baktin, estudiosos dos processos de Comunicação e Semiologia (SCHEINER, 2013)[34].

Nos anos 60 instalou-se a crise nos museus, especialmente os de arte. Enquanto a dimensão oficial das políticas públicas que começavam a ser formuladas caminhava-se na direção das ações de interiorização da cultura, no âmbito da sociedade civil os museus sofreram ácidas e severas críticas quanto à sua atuação estática. O filósofo Merleau Ponty afirmou, na obra *"A linguagem indireta e as vozes do silêncio"*

> A esse respeito, a função do Museu, como a Biblioteca, não é unicamente benéfica. Proporciona-nos realmente a possibilidade de vermos juntos, como momentos de um único esforço, produções que jaziam pelo mundo afora, enterradas nos cultos ou nas civilizações que queriam ornamentar; nesse sentido o Museu funda a nossa consciência da pintura como pintura. Mas a pintura está inicialmente em cada pintor que trabalha e está nele em estado puro, ao passo que o Museu a compromete com os sombrios prazeres da retrospecção. Seria preciso ir ao Museu como vão os pintores, com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente. O Museu nos dá uma consciência de ladrões. De vez em quando vem-nos a ideia de que essas obras, apesar de tudo não foram feitas para *acabar* entre essas paredes soturnas, para o prazer dos visitantes de domingo e dos "intelectuais" de segunda-feira. Sentimos bem que há um desperdício e que esse recolhimento de necrópole não é o verdadeiro meio da arte, que tantas alegrias e sofrimentos, tantas cóleras, tantos trabalhos não estavam *destinados* a refletir um dia a luz triste do Museu. (...) O Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujo meio nasceram(...) (PONTY, 1960, p.64-65, grifos nossos).

É possível perceber o impacto que tais afirmações possam ter provocado pelos questionamentos feitos ao papel dos museus naquela época quando ainda eram vistos como lugares somente para admiração do que estava exposto, pois não havia interação entre o público e o acervo.

Na verdade, podemos perceber dois aspectos da crítica aos museus nesse período. De modo geral esse discurso crítico era empregado basicamente contra os museus de arte, tanto que, datam desse período (anos 50-60) o surgimento dos museus de arte moderna. A outra crítica ligava-se ao papel social do museu frente às rápidas mudanças que se processaram na sociedade do final dos anos 60. Podemos perceber nesse momento, uma renovação dos estudos dos museus tanto no que diz respeito à evolução do conceito de museu como também, na posição política que essa instituição assumiria na sociedade em transformação daqueles anos. Em sua grande maioria os

[34]SCHEINER. Tereza. Museologia e Comunicação. Notas de Aulas da disciplina Teoria e Metodologia da Museologia. RJ.2013.

museus naquele período poderiam ser conceituados como museus clássicos acadêmicos.

A Coleção BANERJ está preservada no Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro / MHAERJ, que pode ser conceituado como um Museu Clássico Acadêmico, como visto acima. No Capítulo 4, a Coleção será estudada e esse modelo conceitual será analisado mais detalhadamente.

RANGEL, 2013 apud Andrea Huyssen em seu livro Memórias do Modernismo (apud, p.415 - 416) comenta a batalha travada pelo modernismo contra o modelo clássico de museu que então ainda vigorava:

> Foi após todo o movimento das vanguardas históricas-futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos da recém instalada União Soviética- que se começou uma luta radical e implacável contra os museus. Essa luta começa na exigência do fim do passado através da destruição semiológica de todas as formas tradicionais de representação(...).

Apesar dos prognósticos dos maiores críticos a esse modelo Huyssen afirma que a morte do museu tão valentemente anunciada nos anos 60 acabou por não acontecer e que, ao contrário das críticas, os museus sofreram uma transformação na passagem da modernidade para a pós modernidade, da condição de “bode expiatório para a de menina dos olhos da família das instituições culturais”, a partir dos anos 80, aproximadamente, tornando-se o modelo das atividades culturais contemporâneas. O autor argumenta que os museus são o efeito direto da modernização e não um acontecimento à sua margem (HUYSSEN, 1994, p. 35-36).

1.3. A Museologia como disciplina científica

A Museologia vem, ao longo dos anos, construindo seu campo disciplinar através do trabalho de inúmeros profissionais, cujos pensamentos, ora convergentes, ora divergentes, têm como meta desvendar o papel que desempenha, como disciplina, no âmbito do conhecimento contemporâneo. Para chegar a esse resultado qualquer disciplina necessita de um contínuo trabalho de produção de conhecimento do seu campo, necessariamente debatido e revisado pelos pares, com o objetivo de estabelecer seus pressupostos científicos, seu objeto de estudo e um vocabulário mínimo – sua linguagem especializada, para iniciar um diálogo com os demais campos da ciência e marcar e ser reconhecido em seu espaço de atuação.

Considera-se a segunda metade do século XX como o início dos estudos teóricos da Museologia como campo disciplinar patrocinados pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Entre os anos 60 e 70 houve um avanço desses estudos e a Museologia, ganhando espaço, passou a ser percebida sob duas formas: como uma ciência aplicada, decorrente das ações desenvolvidas nos diferentes tipos de museus e outra, como um trabalho técnico-prático, ligado às funções básicas dos museus: investigação, documentação, conservação, comunicação. Como uma ciência auxiliar, passou a ser entendida como um novo campo disciplinar, com teoria e metodologias específicas, mas a relação da Museologia ainda estava centrada no objeto, nas evidências da cultura material.

O Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), criado nos anos 70 liderado inicialmente, por Vinoš Söfka e Jän Jelinek teve como objetivo estudar a Museologia como um campo científico para estabelecer e fundamentar suas bases teóricas, divulgadas através de instrumentos para a divulgação dos trabalhos produzidos anualmente para os encontros. O primeiro título, *Museological Working Papers* - MuWoP- de caráter transdisciplinar teve vida curta, com apenas dois números, seguidos depois pelo *Icofom Study Series*–ISS, em circulação desde seu primeiro número[35]. A partir da criação do ICOFOM e da sua metodologia de trabalho, as questões teóricas da Museologia cresceram rapidamente e conquistaram um lugar no sistema de conhecimento, ao final dos anos 80. A produção contínua desses estudos, veio tanto dos profissionais do museu clássico acadêmico, como dos ecomuseus e depois dos profissionais da Nova Museologia demandando uma reflexão teórica da área, a fim de que se compreendesse melhor "as experiências que estavam ocorrendo na prática, ou seja, o crescimento do campo disciplinar demandava a necessidade do estabelecimento, pelos teóricos desse campo, de estudos que pudessem definir o modo como a sociedade estava se apropriando do seu patrimônio". (GUARILHA, SCHEINER, 2012, s.p.). Segundo esses autores, esse modelo tinha se ampliado de tal forma que o museu considerado no antigo modelo (o museu clássico acadêmico) já não atendia mais a essa sociedade, como afirma Desvallées (1986, p. 83).

> Diante de tal mudança de problemáticas estamos pela primeira vez tentados a buscar um modelo, talvez complexo, mas único (...) que se inscreveria nos textos e poderia resolver os problemas de estatuto sobre os quais se debruçam a cada dia os agentes responsáveis pelo patrimônio e sua valoração. No quadro deste modelo amplo o museu clássico não seria mais que uma categoria de estabelecimento, entre

[35] Em 2016 foi publicado o ISS 44 no encontro anual do Comitê, durante a 24ª Conferência Geral do ICOM, de 03 a 06 de julho, na cidade de Milão.

> outras, os conservadores, na atual concepção, uma série de agentes, entre outros e as obras um tipo de bem cultural entre outros: mas o conjunto funcionaria sem um fechamento esterilizante.

Desvallés "identifica o objeto de estudo da Museologia na imaterialidade". Tomislav Sola reconhece a Museologia como um campo disciplinar fundador de uma futura '*ciência do patrimônio'"* (MAGALDI, 2008 p.72 *apud* SCHEINER, 2007p.147-165). Outros estudiosos defendiam o estudo da relação específica do homem com a realidade, dentre eles: Jähn Jelinek, Wolfang Klausewitz, Andreas Gröte, Irina Antonova e Vinoš Söfka (ALVES, SCHEINER, 2012, *apud* Cerávolo, 2004, p.237-268).

Outro aspecto a se considerar é que a Museologia (como área de conhecimento) supera o Museu como instituição. Stránský, teórico tcheco, já afirmava, desde os anos 60, que a Museologia era uma ciência e que "um objeto de museu não é somente o objeto dentro do museu" (BARAÇAL, 2008, p. vii). Ao chegar ao museu ele

> "passa por uma mudança de estatuto assumindo o papel de testemunho material ou imaterial do homem e de seu meio: torna-se fonte de estudo e de exibição e adquire outra realidade cultural específica"(MAIRESSE, François . DESVALLÉES, André, 2014.p.57)

Portanto, a relação entre os conceitos de memória, identidade, patrimônio e museu acontece quando eles são valorizados na perspectiva do Museu como processo em constante mutação, permitindo que cada parte do mosaico seja encaixada para formar o todo: o homem, sujeito da sua história.

1.4. Musealização e Musealidade.

Segundo o Dicionário de Museologia (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2010, p.57) entende-se por Musealização a operação que transforma uma coisa do seu meio natural ou cultural de origem num objeto de museu sob os aspectos físico (forma, material) e conceitual (utilidade, função, finalidade). A Musealização é um processo de revalidação do objeto: as coisas são revalorizadas e assumem uma nova qualidade no museu: a musealidade ou o que Pomian (1984, p. 44) denominou de semióforos.

Para Stránský uma outra operação acontece: o ambiente do museu torna-se "território (grifo nosso) de testemunho material e imaterial do homem e do seu meio ambiente, fonte de estudo e de exposição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica" (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2010, p.57). Para Stránský a missão do museólogo é, interpretar cientificamente a relação entre o humano e a realidade, entendendo a musealidade no seu contexto histórico e social, isto é, o papel que o objeto

representa quando passa a ter significado para um sujeito. A musealidade de um dado objeto pode ser diferente, num mesmo grupo social, pois como afirmou Scheiner (1999, p.162), se as relações entre o homem e o museu se dão num determinado espaço e tempo e como trata-se de uma relação fenomênica ela pode também variar no espaço / tempo/ território, daí porque um mesmo objeto pode apresentar significados e leituras diferentes. O processo de musealização como um processo científico, compreende algumas etapas, que já são reconhecidas como as três principais funções do museu: preservação (seleção, aquisição, gestão e conservação), investigação (com vistas à documentação) e comunicação (exposição, publicações).

Retomando a leitura de Pomian (ver p.54-55) sobre a função do objeto numa coleção, depois de musealizado verifica-se que o objeto adquire outra característica: não é apenas um item de uma coleção. Por ser portador de informação, ele assume, nesta condição, o *status* de objeto-documento e sua função não é mais ser apenas contemplado e sim, ser compreendido em todo o seu significado. Por fim, o processo de musealização dá ao museu a condição de laboratório e não mais a perspectiva do templo, do sagrado, imutável. A partir desse ponto de vista o papel do museólogo reveste-se de uma importância maior e de grande responsabilidade, atuando na função comunicacional do objeto.

Trazendo esses dois conceitos para a Coleção BANERJ podemos afirmar que ela não foi musealizada porque não foi incorporada ao acervo do Museu do Ingá, uma vez que a Instituição cumpre o papel de fiel depositário por decisão do Governo do Estado. Do ponto de vista administrativo ela está integrada ao Sistema de Informação Museológica (SISGAM) que permite o controle e conhecimento e gerenciamento *online* da Coleção, mas ela não é ainda uma “coleção musealizada” do Museu do Ingá.

Carlos Lacerda viveu numa época em que o modelo conceitual de museu que ele conhecia era o museu clássico acadêmico. Seu interesse pelo assunto era grande, não só como usuário, uma vez que todas as pessoas que conviveram com ele atestavam seu interesse pela área cultural, como também, no papel de Governador quando se preocupou em dotar a cidade de diversas instituições museológicas, como o emblemático - Museu da Imagem e do Som, como veremos no Capítulo 3.

Mauro Magalhães, seu líder na Assembleia Legislativa e seu filho, Sebastião Lacerda, nos depoimentos que deram à autora, também reafirmaram o interesse de Lacerda pelos museus e, especialmente, quando viajava sempre os incluía no seu roteiro de visitas. No Arquivo Carlos Lacerda que está na Biblioteca da Universidade de Brasília-UNB, há uma subsérie dedicada ao lazer e cultura onde é possível encontrar

catálogos de museu, roteiros de viagens, programas de teatro que comprovam seu interesse pelo tema.

CAPÍTULO 2

DESVENDANDO A PALAVRA COLEÇÃO

2.1. HISTÓRIAS DA PRÁTICA DE COLECIONAR

Ao analisarmos as diferentes coleções nos dias atuais encontraremos semelhanças entre o homem caçador–coletor pré-histórico e o colecionador de hoje: a mesma competência sensorial para distinguir o que lhe desperta o desejo de reunir tudo o que lhe agrada, o sentido de espaço (daí a necessidade de locais especiais para a guarda desses objetos) e a intensa relação entre desejo e necessidade de conhecimento a respeito de tudo aquilo que guarda. E, na maioria dos colecionadores, e desejo de narrar, de comunicar sobre sua coleção. Certamente a narrativa do caçador-coletor enquanto não havia um sistema de escrita foi a apresentação, para seus pares, do que ele guardava, ou seja, a exposição dos dias de hoje.

Segundo Marshall há uma estreita ligação entre as palavras coletar e falar. Ambas são oriundas do "proto-indoeuropeu[36], o universo semântico onde a raiz dessas palavras apareceu (2005, p.13):

> (...)colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz leg, de alta relevância em todos os falares indo-europeus […]. No grego clássico, em seu grau 'o', produz o morfema *log*, avizinhado, em seu grau 'e', de *leg*, ambos repletos de derivados. Nesta família linguística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr em ordem – raciocinar – (*logeín*) e discursar (*legeín*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz como discurso.

Marshal (2005, p.13) levanta, ainda, questões relativas ao significado semântico da palavra coleção. Com esse significado podemos aplicar a ideia de conhecimento que as coleções apresentam e o discurso que é possível construir a cada momento que se refira a ela.

> O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar. Nesta complementaridade semântica, podemos ver um traço claríssimo da semiologia originária: a fala é coleção (...).

O caráter narrativo da coleção apresenta-se nos diferentes objetos que a compõem, representados em suportes variados no conjunto reunido por alguém ou por uma instituição. "Os objetos de uma coleção (...), são agentes interativos na vida sociocultural e cognitiva do colecionador e de quem toma contato com eles"

[36]Os idiomas indo-europeus: família de vários idiomas modernos e dialetos, incluindo a maioria dos idiomas principais de Europa, como também muitos na Ásia. Idiomas contemporâneos nesta família incluem inglês, alemão, francês, espanhol, português, Hindustani (i.e., hindi e urdu entre outros dialetos modernos), persiano e russo. É a maior família de idiomas no mundo de hoje, sendo falado por aproximadamente metade da população do mundo como língua materna. Além disso, a maioria da outra metade fala um deles pelo menos como segundo idioma. Disponível em: <http://indoeuropeu.org/indo-europeu/1introduction.htm>. Acesso em: 26 abri 2016.

(DOHMANN, 2014, p.81), não importando a duração dessa aproximação. Tomando a coleção como um veículo potencialmente comunicador e impulsionador de relações e de afetos é possível criar outras narrativas a partir de recortes escolhidos para o novo diálogo.

Ao considerarmos a formação da Coleção Banerj, nos anos 60 podemos inferir várias narrativas que possivelmente foram empregados na sua formação. Como fios condutores, identificamos o aniversário de 400 anos da Cidade e a construção de sua identidade ligada à questão da Capitalidade[37] do Rio de Janeiro, como a capital cultural do país. Esse discurso foi repetido inúmeras vezes, especialmente nos momentos de "crise" (grifo nosso), quando foi preciso defender a Coleção, cujo exemplo maior aconteceu na época da privatização do BANERJ. Outra linha de leitura da Coleção está representada na série de painéis, todos encomendados pelo Governo do Estado da Guanabara para serem instalados no edifício sede do BEG, inaugurado em 1965 e que representava, economicamente, a força do Estado da Guanabara traduzida no slogan: *BEG, o banco que mais cresce no país*. Cada um desses painéis "narra" a história da Cidade ao longo dos seus quatrocentos anos.

No caso do colecionador particular essa dicotomia apresenta contornos singulares porque para alguns colecionadores o diálogo da coleção com o público é restrito e evitado em algumas situações e, em outras, estimulado. Antes de tudo o colecionador quer que sua coleção seja vista por aqueles que comungam dos mesmos ideais que ele. Nessa comunhão de interesses, uma característica dos colecionadores particulares se destaca: seu gosto em reunir os objetos de sua coleção:

> A posse dos objetos tão especiais insinua a transgressão dos paradigmas da exposição e guarda dos espaços coletivos de fruição, acenando com uma distinção de acesso, possível apenas a poucos de seleto grupo(...). A seleção, pelo colecionador, daqueles que serão convidados a conhecer e a participar de seus festins de fruição visual, é confirmada e reafirmada em qualidades que o colecionador julga ver nos seus convidados, como seletos comensais dos banquetes onde o que se destaca é o gosto pelo objeto raro (Hermes,2010, p.854).

Nos dias de hoje, segundo Hermes (2010, p.853) (...) se coleciona para compor, sair do uno para o conjunto, formar séries e grupos, estabelecer categorias, ordenar, proteger e salvar.

Segundo Moles (1981, p.137) o indivíduo coleciona "pelo prazer", o que configura à coleção uma noção estética. Para esse autor é possível distinguir dois tipos de

[37] Ver o conceito de Capitalidade na página 12.

coleção: a de quadros ou de objetos de arte cujo valor está ligado ao somatório do valor de cada ítem, ou a coleção pura, sem nenhum ou pouco valor (1981, p.140). Esse valor pode ser "frequentemente apenas pessoal, uma vez que a coleção é fruto de uma paixão amorosa (MOLES, 1981, p.140) e prende-se, na maior parte das vezes, mais à posse, à riqueza, do que apenas à necessidade. Ela não tem uma finalidade funcional e forma-se a partir de três elementos:

> É uma série infinita de objetos reunidos para um fim não funcional, mas de estética sociológica, no sentido de *socius* das coisas e não de seres humanos. Uma coleção é uma *instituição* na população dos objetos, pois ela tem uma *estrutura* geralmente linear, da *série* muitas vezes realizada na base da raridade de objetos sucessivos.

A coleção pode ainda, ter um início funcional, mas à medida que se especializa o espírito do colecionador "não tem descanso enquanto não adquire zelosamente todos os objetos da série que ele constituiu" (MOLES, 1981, p.139).

Esse desejo, ou necessidade pode ter se originado nos primeiros grupos sociais por questões ligadas à ausência do indivíduo morto, talvez por desejo de lembrar alguém mais especial. Lopes (2010, p.378) argumenta que as primeiras imagens representadas "por humanos foram grafadas em urnas funerárias" (grifo nosso). Desde o início dessas representações as imagens "dialogam" (grifo nosso) com quem as vê e poderiam evocar outras representações. Voltando à questão da representação das primeiras imagens como um diálogo, não podemos deixar de lembrar daquelas registradas nas paredes das cavernas onde os primeiros núcleos de comunidades se formaram. Consideradas hoje como arte rupestre, elas são, portanto, as primeiras coleções existentes, formadas quando o homem iniciava seu processo civilizatório. Quanta simbologia podemos depreender, hoje, das imagens representadas nesses painéis? Qual terá sido a carga simbólica para aqueles que as viram pela primeira vez? Significados míticos ligados ao fato de determinados indivíduos terem o poder de conseguir registrar visualmente sua capacidade de "soberania" sobre os animais e sobre as forças maiores, (as da natureza) que aquelas comunidades nascentes tinham que enfrentar no seu dia a dia? Teria gerado disputas entre os grupos, por causa da liderança de alguns? De acordo com LOPES, 2010, p.379 *apud* DEBRAY (1995, p.33.)

> (...) "na gênese da imagem, ela se constitui "como um meio de sobrevivência(...) com virtude metafísica que a faz condutora de poderes divinos ou sobrenaturais" , o que a torna utilitária, operatória, não se distinguindo, nesse sentido dos objetos cotidianos, (...) O que os primeiros criadores de imagens- ou colecionadores- talvez não tenham compreendido é que o mágico é uma propriedade do olhar – não da imagem, ou dos objetos – que não pode reengendrar (refazer) a magia que a engendrou(criou).

A “magia da propriedade do olhar” de que nos fala o autor é a transformação do sentimento estético ou de poder, percebido pelo indivíduo, em desejo e impulso para obter o que vê, ou seja, a magia é o que remete imediatamente o olhar do indivíduo para obter aquilo que vê (LOPES, 2010, p.379).

Na relação entre o visível e o invisível, presente desde que o homem começou a se organizar de forma comunitária, aparecem conceitos carregados de simbologia mítica, religiosa, histórica e econômica, ligadas ao significado das doações de oferendas, uso de imagens, de metais preciosos além das relíquias. Surgem nas primeiras manifestações da pintura rupestre, nos rituais funerários de todas as culturas desde a pré-história, depois nas ofertas aos deuses nos templos e por fim, nas coleções (POMIAN,1984, p.62-64). A função desses objetos é a intermediação entre um e outro mundo e também trazer à memória certos fatos: a capacidade do artista que realizou a obra, os doadores do passado, os materiais de que dispunham os homens para realizar seus trabalhos. As imagens representam seres invisíveis (POMIAN,1984, p.64) e a elas é atribuído o poder de representar o sagrado através de duas dimensões: a da representação da pessoa através dos traços, como também a sua força ativa (POMIAN,1984, p.64). De certo modo todas essas questões aparecem simbolicamente na formação de coleções.

2.2 - Um olhar sobre a Coleção

O colecionismo pode ser definido como o “hábito de juntar ‘coisas’ possuidoras de características comuns e que servem para conhecer o mundo” (LOPES, 2010 p.382 *apud* DURKHEIM, 1985, p.2). Essa talvez seja a mais simples das definições e motivações para começar uma coleção, como também é possível constatar nessa afirmação o caráter universal dessa prática (2010, p.384), e que, possivelmente, confirma o pensamento de Marshal (2005, p.14) de que o homem que coleta e coleciona aprende a reconhecer recursos naturais e seleciona possibilidades vitais no mundo. Isto é um passo adiante na sua evolução, como observa Dohmann,

> (...) a contemplação e uso resumem ações que acompanham as sociedades humanas desde os tempos pré-históricos, com seus utensílios para suprir as necessidades do cotidiano e suas pinturas rupestres para a veneração de suas crenças. A busca pela perenidade através da reunião de objetos capazes de transcender os limites do tempo e da vida sempre estimulou os anseios do homem (2015, p.83).

Como ser social todo homem é impelido para certas práticas nos seus grupos e o colecionismo é uma delas. Para Piaget e outros autores, essa prática pode ter início

na infância, sem ser classificada como uma coleção, e mais como um exercício de adaptação ao seu grupo social. Somente na fase adulta, quando o indivíduo já tem autonomia sobre si é possível considerar que aqueles exercícios de adaptação ao seu grupo social podem agora ser considerados uma coleção. Lopes (2010, p.387-393) encontra apoio na teoria piagetiana para afirmar que o indivíduo alcança a fase adulta ao passar por todos os estágios do processo de desenvolvimento da aprendizagem e personalidade. De acordo com essa ideia podemos entender porque algumas "coleções" começam na infância e vão sendo "desativadas", ou seja, guardadas, mas sem passar por processos de manutenção ou descarte durante longo período. Fica apenas o valor afetivo sem a decisão do descarte: coleções de bonecas, de selos, de carrinhos, soldadinhos de chumbo, bonecos super-heróis, chaveiros, moedas, enfim, uma variedade de itens, intimamente ligados aos processos identitários do ser humano. De acordo com a teoria piagetiana, no processo de colecionar, estão inseridos outros aspectos ligados à Psicologia e que não serão tratadas aqui.[38]

Os primeiros colecionadores conhecidos apresentados por Pomiam (1984, p.69-71) foram os habitantes da gruta de Hyène em Arcy-sur-Cure, Yonne, na França. Junto aos vestígios desse povo que viveu aproximadamente entre 60000 e 40000 mil anos atrás e que só produzia os utensílios de que necessitava para sua sobrevivência foram encontrados objetos naturais recolhidos, conservados e mantidos fora do circuito das atividades rotineiras e "com alguma forma de proteção", porque de outro modo não seriam encontrados dezenas de milhares de anos depois" (p.70). Que tipo de material despertou a atenção dessas pessoas? "Uma grande concha em espiral de um molusco da Era Secundária,[39] um polipeiro de forma esférica da mesma época, blocos de pirite de ferro de formas estranhas" (material com facilidade para autocombustão em determinadas circunstâncias)[40]. Segundo Pomian (1984, p.69-71) pode haver alguma relação com aspectos religiosos, mas a relevância desse achado é que ele indica um sinal de vínculo estético entre nossos antepassados.

Uma coleção é definida por Pomian (1984, p.52) como(...) qualquer conjunto de objetos naturais ou artificias, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.

---

[38] A esse respeito ver o texto: Colecionismo e ciclos de vida: uma análise sobre percepção, duração e transitoriedades dos ciclos vitais.

[39] A Era Secundária ocorreu há cerca de 150 bilhões de anos, quando se desenvolveram as plantas, ainda gigantes e surgiram os primeiros animais: aves, répteis e mamíferos: é a era dos dinossauros. Disponível em: <www.préhistória.blogspot.com.br/2009/11/html>. Acesso em: 26 abri. 2016.

[40] Pirite. Disponível em: <http://www.significados.com.br/?s=>. Acesso em: 26 abri. 2016.

Como é um processo social, o colecionismo adquire formatos diferentes em cada momento histórico (LOPES,2010, p.384) “compondo um complexo sistema de funções e finalidades, com implicações cognitivas e culturais, acrescentando, sempre, qualidades à espécie e seu desenvolvimento cultural” (MARSHAL, 2005, p.14). As primeiras coleções eram provavelmente, inconscientes, pois ainda não havia a intenção formal do colecionismo, mas apenas a de reunir algo que despertasse a atenção do olhar do indivíduo, atendendo a um desejo e uma necessidade própria. A percepção do sentido de permanência e de uma representação coletiva (aqui já é possível referir-se aos primeiros grupos socialmente organizados) levou o colecionador a procurar meios de garantir que nada se perdesse do que tinha conseguido juntar dando início a uma nova etapa do processo: identificar e classificar, para saber exatamente tudo o que possuía.

Neste sentido podemos compreender a Coleção BANERJ, como “um complexo sistema de funções e finalidades, com implicações cognitivas e culturais” nos anos 80, quando a Galeria BANERJ foi criada. Nesse momento de sua existência, a Coleção serviu para reafirmar o papel do BANERJ no campo da cultura como também teve o importante papel de destacar obras da Coleção, ligadas à imagem da Cidade: as esculturas e pinturas de São Sebastião, obras sobre futebol e as produzidas pelos viajantes europeus que visitaram a Cidade no século XIX. Foram realizadas duas exposições (em 1981 e 1982) sobre São Sebastião, no mês do aniversário da Cidade; uma sobre futebol (1982) e três sobre a representatividade do Rio de Janeiro no cenário carioca. Uma, com as imagens produzidas a partir dos visitantes que vieram ao Rio no século XIX, e outras duas, em 1985 e 1987, na fase final da Galeria: “O Rio é lindo” e “Rio, fevereiro e março”, a partir da música Aquele abraço, de Gilberto Gil. As duas últimas exposições foram apresentadas num período crítico do Estado do Rio de Janeiro, no final dos anos 80 que atravessava uma séria crise financeira e o próprio Banco já apresentava sinais da crise que o levaria à privatização.

De acordo com Lopes (2010, p.385), organizar coleções é ordenar o conhecimento sobre determinado assunto dispondo-o sob uma ordem ou razão e comunicá-lo. Como já comentado e de acordo com esse autor a expansão do conhecimento e das práticas sociais possibilitam a formação e a diversidade de novas coleções. Nesse sentido, as coleções contemporâneas são um bom exemplo dessa constatação, pois de modo geral elas têm objetivos, interesses e finalidades distintas. No universo da arte, por exemplo, são várias as possibilidades de coleções: escolas ou movimentos artísticos, técnicas, artistas nacionais e estrangeiros, e uma lista considerável de opções. Mas há também aqueles que colecionam especificamente para

salvar e preservar, como foi o caso de dois colecionadores do Rio de Janeiro, no final do século XIX, início do XX: Guilherme Guinle e Djalma da Fonseca Hermes. Este último, embora de menos aportes financeiros, reuniu duas boas coleções. Ele explica como formou a primeira:

> A minha primeira coleção, iniciada quando eu era rapazinho sem recursos, foi feita com o fundo unicamente histórico. Tudo quanto à nossa história pertenceu ou a ela dizia respeito, eu procurei angariar. De 1900 a 1941, consegui reunir em minha residência móveis, bronzes, porcelanas, documentos, pinturas gravuras e tudo o mais que tivesse sentido em relação com a nossa história" (HERMES 2010, p.403-404).

Lopes afirma que os colecionadores de modo geral projetam sentimentos de afeição às suas coleções - daí a sua diversidade de temas e que tal sentimento tem o sentido de preservação. À afetividade se une o desejo de manter e de guardar, ligados à memória (LOPES, 2010 p.386). Ao ser separado de seu ambiente natural o objeto escolhido para fazer parte de uma coleção adquire outro sentido e função simbólica e isso o distancia dos demais objetos, mas gera a proximidade pessoal (a afetividade) com os colecionadores de que Lopes afirmou. Os objetos adquirem um sentido de familiaridade, "metamorfoseando-se" ou, segundo Pomian (1984, p.51) transformam-se em objetos heteróclitos, excêntricos, o que justificaria para esses colecionadores darem a eles uma nova função.

> Revestidas por um caráter simbólico, por vezes quase alegórico, as peças conquistadas transitam entre as questões impostas por sua raridade e as relações que se estabelecem quando dispostas junto a outras raridades já conquistadas, onde todas sempre representam mais que aquilo que são como objetos, segundo uma especial e distinta cadeia de valores e de atributos a elas impostos, unilateralmente, pelo colecionado (HERMES, 2010, p.853).

Ao definir o termo *colecionismo,* Costa (2007, p.20) amplia o conceito de coleções de Pomian, destacando sua empregabilidade para as Coleções Particulares:

> O colecionismo é um processo criativo que consiste na busca e posse de objetos de maneira seletiva e apaixonada, em que cada objeto é *destacado* de seu uso ordinário e concebido como um elemento de um conjunto de objetos dotados de significados a eles atribuídos pelo indivíduo ou pela sociedade em determinado contexto cultural.

Esta definição ajustada para as coleções particulares, pela presença da palavra *destacado* (grifo nosso) segundo Costa, permite que nessas coleções coexistam a função de uso e sua função simbólica:

> (...) Ema tornou-se uma das grandes anfitriãs da cidade. Recebia regularmente para almoços ou jantares(...). Para todo esse requinte acumulou uma vasta coleção de objetos de mesa, com serviços de porcelana inglesa e francesa, um grande conjunto de porcelana da Companhia das Índias, cristais tchecos e Baccarat, prataria e faqueiros ingleses dos séculos XVIII e XIX (COSTA, 2007, p.84).

Ao tratar das coleções particulares podemos perceber dois pontos que estabelecem diferenças entre a coleção particular e a pública: uma é a *paixão* (que move o indivíduo a reunir tudo o que pode dentro do tema que o interessa). E o outro, existente apenas nas coleções particulares: a coexistência das funções de uso e de simbologia dos itens da coleção. De acordo com Pomian (1984, p.72), essa condição não se aplica no caso de coleções públicas porque, uma vez musealizados os bens não mais retornam à sua condição anterior adquirindo a função de semióforos, isto é, expõem-se ao olhar mas perdem suas funções utilitárias.

As coleções são fruto da "tradição social e de contextos específicos que 'determinam o valor e sua importância", tornando-se uma expressão de poder e de inserção social (COSTA,2007, p.21). As coleções representam também o "gosto" do colecionador que dá o perfil de cada conjunto. Um mesmo tema terá perfis diferentes porque antes de mais nada a coleção é resultado do diálogo entre outras coleções já existentes, com as que estão se formando e com a capacidade financeira de seu idealizador.

> Porque é o colecionador quem atribui sua valoração, segundo sua escolha e subjetividades, conceito de valor, gosto, metas, disponibilidades e desejo da posse. O colecionador é quem se vangloria da posse do objeto e é essa posse que lhes valoriza a conquista (HERMES, 2010, p.853).

Utilidade e Significado. A forma mais usual de comunicação é através da linguagem. É ela que permite a transmissão dos conhecimentos para as gerações seguintes e nesse processo de transmissão os mais velhos passam para os mais novos um conjunto de informações, em sua maioria carregados de mitos, simbologias e lendas, cujo aparecimento no processo civilizatório ainda é impreciso; mas sem dúvida os avanços trazidos para a civilização são inegáveis. É também categórico que para uma linguagem se estabelecer como meio de comunicação num determinado grupo social os códigos comunicacionais têm que ser conhecidos por todos de cada uma dessas comunidades. Mas Pomian considera que é partir da descoberta dos artefatos da gruta de Hyène em Arcy-sur-Cure que o homem começa a perceber a existência de "dois traços":

> por um lado, ‘saltam aos olhos’, atraem o olhar e provocam o espanto; por outro lado, a sua presença não pode ser explicada sem que se faça referência ao invisível(...). O que importa verdadeiramente, porém, é mostrar as consequências desta alteração na vida dos homens(...) a mudança que se produz no Paleolítico superior deve ser considerada fundamental. Com efeito a vida material dos homens estava até então, toda ela fechada no visível(...). Ora, a partir do Paleolítico superior, o invisível encontra-se por assim dizer, projetado no visível (POMIAN,1984, p.71).

Neste momento da história do homem já é possível perceber que sua atividade produtiva realiza-se em dois planos: para o visível e para o invisível. Esta distinção, oposta na maioria das vezes, mas que os nossos antepassados conseguiram perceber é a relação entre o sentido e a utilidade dos objetos. O que é importante entender nesta relação? Como já dito, a relação entre utilidade e significado precisa do observador porque ela acontece por meio do uso (utilidade) do objeto. Dessa forma os objetos servem para ser consumidos ou obter bens (são manipulados) e há outros cuja função é somente a de ser observados: são os semióforos. E há, ainda, uma terceira situação onde o objeto é semiólogo e objeto manipulado: no caso de coleções privadas, muitos objetos preservam sua função de uso e sua função simbólica simultaneamente. (COSTA,2007, p.20). Esta situação pode ser exemplificada na coleção de Ema Klabin, especificamente com os talheres e louças adquiridos para a sua coleção. Nas ocasiões especiais, nos jantares que costumava oferecer para a sociedade paulistana, tornavam-se utilitários. Tais objetos possuíam nessas ocasiões as duas funções: a de semióforos (o talher de prata do século XIX, comprado para a coleção) e a de utilitários (o talher de prata) que era selecionado para figurar em determinada situação.

2.3 - Objeto de coleção: Quantos signos?

Quando um objeto chega a uma coleção particular ou a um museu é possível formular algumas perguntas básicas: quem é o autor? Quando foi produzido? Quem o utilizou? As respostas transformam-se numa pesquisa em que o produto final é a documentação do objeto. Cada ítem passa por um processo de avaliação que determinará seu estado de conservação, se necessita ou não de restauração constituindo, com essas informações, o sistema de documentação da coleção e de cada objeto. Por último, é definido de que forma será estabelecida a comunicação – a narrativa, o diálogo desses objetos com quem desejar conhecê-los um pouco mais. Em quaisquer das duas situações (documentação e narrativa) constituem um processo integrado, como se fosse o rito de passagem para a entrada do objeto na sua nova realidade. Nos museus esse movimento é denominado musealização do objeto. Durante

esse processo costuma-se fazer outros questionamentos: qual o seu valor? O significado? Para quê foi criado? Porque está nessa coleção ou no museu? Assim os objetos perdem a sua condição inicial, ou, função inicial. Intimamente ligada a esse novo processo surgem pelo menos mais duas questões: a duração e a valoração.

A duração ou permanência do objeto nas coleções tem o mesmo sentido dos objetos doados como oferendas ao templo dos deuses, na Antiguidade Greco-romana. Ao serem oferecidos às divindades "segundo os ritos tornavam-se *hieron ou sacrum", (...)* não seriam mais tocados, apenas olhados e admirados. Uma vez oferecidos ficariam para sempre naquele local que os acolheu e, se deteriorados passariam juntamente com os demais na mesma situação por um ritual de transformação numa única oferenda (POMIAN, 1984, p.56). O mesmo processo se dá nos museus. Não existe a possibilidade deles voltarem à sua condição inicial. Numa analogia semelhante, nos museus modernos os objetos passam por processos de preservação cuja intenção é a de prolongar eternamente, se possível, suas vidas.

A valoração apresenta alguns significados. Qualquer objeto transformado em objeto de coleção passa a ter "valor de troca" (por isso foi admitido numa coleção) sem, no entanto, ter valor de uso pois agora, na sua nova condição, será apenas olhado, admirado (POMIAN 1984, p.54): será um semióforo, "objeto sem utilidade" porque não desempenha mais sua função original e nem é manuseado. Agora está inserido numa categoria de invisibilidade que todo objeto colecionado tem, possuindo, entretanto, significado porque está exposto ao olhar. A materialidade, que é a visibilidade do objeto estaria representada pelo toque e manuseio. O significado é a invisibilidade e estaria representado pelo ato de olhar, da admiração ao bem. O semióforo é um objeto de celebração, portanto deve ser público, mas o autor considera como a mais importante função do objeto a carga significativa que ele representa. Quanto mais significado, menos utilidade o objeto tem (deverá ser cada vez menos tocado). Portanto, para Pomian é a significação que o objeto representa que define "seu valor de troca", e por isso esse semióforo fica mantido fora da atividade econômica. Na Coleção BANERJ é possível afirmar que a sua alta carga de valor simbólico ligado à identidade do Rio de Janeiro foi capaz de impedir que fosse incluída no pacote de venda do BANERJ, permitindo assim sua permanência no âmbito do governo estadual.

A esse respeito, Dohmann (2014, p.81) afirma que a operação de retirada do objeto de sua esfera comercial funciona como um dreno, um filtro. O objeto perde seu valor comercial, mas suas narrativas são mantidas e o processo de mercantilização opera conjuntamente com os diversos códigos de valoração e distinção. Ou seja, o valor comercial poderia ser representado simplificadamente na seguinte expressão: *custo do*

material + mão de obra do artista = valor de venda da obra. Mas todo objeto presente ou não numa coleção ou num museu passa a ser avaliado por outro conjunto de signos reunidos: seu valor de mercado, onde se questionam de forma mais ou menos harmônica os valores vitais da obra, considerando-se valores de sensibilidade do artista e da obra, de tradição, éticos e estéticos e sociais da obra (BANFI, 1987, p.138). É o valor de mercado que impulsiona e acaba por determinar o valor monetário da obra do artista, em qualquer coleção em que esteja.

Não existem regras específicas que determinem quando ou como um objeto poderá ser transformado num ítem de coleção. Um simples artefato de uso cotidiano pode tornar-se colecionável tanto por seu *design* ou seu estilo (que vai determinar seu significado) como pela transformação qualitativa que possa ter trazido para o grupo social em que está inserido (DOHMANN, 2014, p.81-82).

E quais podem ser as razões pelas quais um indivíduo ou uma instituição disputam um objeto para a sua coleção? O instinto de propriedade com o sentido de acumular existente desde que o homem percebeu que poderia reunir seus bens; também como fonte de prazer estético, o que permite a aquisição de conhecimentos diversos e de prestígio. Com relação apenas ao colecionador podemos encontrá-lo basicamente sob três características: aquele que busca incessante por determinado objeto não medindo esforços e pagando verdadeiras fortunas para consegui-lo. Em casos mais graves (que denotam um desvio de conduta), alguns colecionadores fazem uso de métodos escusos para obterem o que desejam. Esse tipo de procedimento alimenta o mercado ilegal de obras de arte (geralmente são preferidas as pinturas, obras de arte sobre papel, joias, pequenas esculturas), livros e documentos. A segunda é a do colecionador que retém a coleção só para si e a terceira, a do colecionador que coleciona para expor e doar (LOPES, 2010, p.377- 404). Com relação a essa questão o Governador Carlos Lacerda enquadra-se na terceira categoria, pois optou por deixá-la exposta. A ligação da Coleção com o Governador era tão estreita que tão logo terminou seu mandato, a trajetória da Coleção dentro do Banco também mudou. Ainda em relação ao colecionador que coleciona para doar, podemos citar também Guilherme Guinle, que reuniu durante toda a sua vida objetos ligados à História do Brasil os quais foram doados a diversos museus, de acordo com a especificidade do acervo e da instituição (KNAUSS e ALVES, 2014, p.223-232).

As coleções apresentam também uma característica: elas estão enraizadas na vida das pessoas, intimamente ligadas à biografia de quem as criou, No caso da Coleção BANERJ encontramos uma relação muito próxima entre a biografia da Cidade, marcada pelos valores de ter sido a capital cultural da nação e de quem a criou, o

Governador Carlos Lacerda, utilizando-se de seu próprio capital cultural e com as referências que possuía do movimento modernista brasileiro, uma vez que estivera ligado a ele desde que começou a trabalhar no jornalismo. De acordo com Lopes (2010, p.386), a esse respeito existem mais algumas considerações interessantes:

> (...) embora se trate de um aspecto sempre subjetivo, a relação que as coleções estabelecem com a vida das pessoas é um motivo interessante para pensar, para pesquisar e, ao mesmo tempo para compreender a forma pela qual as coleções depois são expostas, ou não, e em que condições ou atendendo a que intencionalidades.

Sob esse aspecto é possível observar o comportamento de duas colecionadoras brasileiras, constituindo um caso único em nosso país: Eva e Ema Klabin, filhas do casal Fanny Gordon Klabin e Hessel Klabin, imigrantes lituanos que vieram para Brasil em 1892, e estabeleceram-se em São Paulo, no ramo da indústria de papel. Ambas foram educadas, desde cedo, na mais pura tradição europeia (COSTA, 2007, p.125-126). Eva adquiriu suas primeiras peças na adolescência e após o casamento com um advogado austríaco, Paulo Rappaport, veio morar no Rio de Janeiro. Ema, em 1945 assumiu a presidência da empresa, tornou-se uma empresária bem-sucedida e atuante no círculo cultural e filantrópico de São Paulo. Eva Klabin deu impulso à sua coleção nos anos sessenta do século passado, refletindo a educação que tivera. A coleção formada por ela tem o perfil de uma coleção do final do século XIX contendo objetos de mobiliário, louça, tapeçaria, pintura, escultura "cobrindo um arco cronológico desde a Civilização Egípcia até o Impressionismo"[41] e itens da arte asiática. Segundo Maia (2007, p.379) sua residência passou por uma grande reforma para receber a coleção. Sua irmã, Ema Klabin, já possuía itens de prataria, adquiridos ainda para a casa paterna, mas ao dar início às suas primeiras aquisições nos anos 40 já tinha a ideia de começar uma coleção, efetivamente reunida entre 1947-1990, assim como, de iniciar a construção de uma nova residência para abrigá-la, pronta na década de 60. Dez anos depois, iniciou a construção de outra residência em Campos do Jordão para receber a arte brasileira e peruana, adquiridas paralelamente aos demais objetos. Segundo Paulo de Freitas Costa (2007, p.125), responsável pela coleção, Ema conseguiu formar através de seu gosto pessoal e de bons contatos, uma coleção que pode ser definida como um "autorretrato fascinante" de sua personalidade. Enquanto a irmã manteve-se ligada às tradições europeias, Ema, mesmo apegada a essas tradições, adquiriu obras da antiguidade clássica, arte europeia e oriental, mas abriu seu olhar para a arte brasileira dos séculos

[41] Fundação Cultural Ema Gordon Klabin Disponível em: <http://emaklabin.org.br >. Acesso em: 25.jun.2016.

XVIII e XIX, arte moderna brasileira e pré-colombiana e peruana no sentido de entender nossas origens (COSTA, 2007, p.123).

Na década de 70 as duas irmãs começaram a preocupar-se com o destino de suas coleções. Após consultas a vários especialistas, decidiram-se pela constituição de uma fundação para cada coleção, com a finalidade de apoiar os trabalhos de conservação e preservação dos acervos para que pudessem ser abertas ao público, como era desejo de ambas. A Fundação Ema Klabin foi constituída em 1978 e a casa aberta na década de 1990. A Fundação Eva Klabin foi constituída em 1990 e a casa foi aberta ao público em agosto de1995[42]. Na Museologia essas residências recebem a denominação de museu-casa. As casas de Eva e Ema são classificadas na categoria museu-casa estético, lugares onde coleções privadas são expostas e que não tem nenhuma relação com a casa em si, sua história ou de seus ocupantes (MAIA, 2007, p.376).

2.4 – Colecionadores brasileiros e suas coleções

Quando transferiu a sede do Reinado Português e a Família Real para o Brasil, em 1808, a primeira providência que D. João tomou foi a abertura dos portos brasileiros às nações amigas pois era necessário estabelecer além do comércio da nova Corte com o comércio europeu havia "a intenção de infundir nos trópicos uma civilização, e de tornar o mundo europeu como seu paradigma" (AZEVEDO, 2002, p.59). Isso tornou possível a circulação de uma gama de mercadorias instaurando novo momento político, econômico e social para a Corte, que necessitava dar continuidade aos hábitos de Lisboa, e para a burguesia brasileira formada por comerciantes e negociadores de escravos, que passariam a conviver com esses novos hábitos. Do ponto de vista cultural D. João criou algumas instituições: a Biblioteca Real, em 1808, que acomodou sua biblioteca pessoal e que veio a constituir o núcleo da Biblioteca Nacional. Criou a Livraria Pública e a Imprensa Régia. Com a liberdade da Imprensa surgiram jornais e multiplicaram-se as publicações literárias, artísticas e científicas.

A partir da constituição da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, iniciou-se a produção da arte brasileira, apoiada na arte europeia, desde o primeiro momento da "institucionalização simbólica da sociedade brasileira" (KNAUSS, 2001, p. 23). A

[42]Fundação Eva Klabin. Disponível em: <http://www.evaklabin.org.br/fundacaohistorico.aspx?sec=1&id=74>. Acesso em: 25 jun. 2016.

Missão Francesa marcou profundamente a produção da arte brasileira durante toda a segunda metade do século XIX, no movimento denominado “Academicismo”.

As primeiras coleções só começaram a surgir a partir do II Reinado. Do ponto de vista econômico, para dar suporte financeiro à formação dessas coleções de arte, os recursos vieram, em sua maior parte, do lucro da produção dos comerciantes cafeicultores do Vale do Paraíba, na província fluminense, sendo a maioria das famílias pertencentes à nobreza instituída pelo Imperador. Essas famílias passaram a fazer frequentes viagens à Europa, conhecidas como o *Grand Tour*[43] uma prática comum entre as famílias aristocráticas, de viajar pelo puro prazer, amor à arte e à cultura da Antiguidade.

O colecionador brasileiro do fim do século XIX e início do XX, foi moldado a partir de duas influências: a arte europeia e o sentimento nacionalista. Sob a influência europeia, na Bahia formou-se a que é considerada a primeira e maior coleção de arte do século XIX, no Brasil. Pertenceu a Jonathas Abbott (1798-1879), inglês, que chegou a Salvador como empregado de um médico, graduou-se em medicina pela Escola de Medicina da Bahia e tornou-se seu professor em 1829. Abbott foi um “mediador da cultura artística de seu tempo reunindo obras e objetos da arte europeia e brasileira, incluindo diversos artistas da Escola Baiana de Pintura e obras representativas do barroco ao neoclássico. (OLIVEIRA, 2014, p.164).[44] Abbott fez parte de um momento importante da sociedade baiana integrada por jovens profissionais liberais e intelectuais que formaram uma rede de pessoas interessadas no desenvolvimento da cidade, das artes e da cultura, responsáveis pela criação de espaços culturais que mais tarde tornaram-se importantes museus da capital, além de terem fundado o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (IHGB) e a Sociedade de Belas Artes. Na opinião de Paulo Knauss (2001, p.26) o colecionador Abbott abriu caminho para a quebra da hegemonia das antigas corporações de ofícios, permitindo que os artistas pudessem trabalhar de forma autônoma criando um mercado de artes na Bahia.

Muitos dos colecionadores do Rio de Janeiro passavam temporadas na Europa. Nessas viagens costumavam tomar contato com o mundo das artes, visitar museus e conhecer os artistas de quem poderiam adquirir obras para aumentar suas coleções. A maioria das obras dos colecionadores brasileiros pertenciam à escola francesa, seguida

---

[43]A esse respeito ver SALGUEIRO, Valéria. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, nº 44, p. 289-310. 2002.

[44] Em 1869 a coleção contava com 413 itens no primeiro inventário. Foi adquirida pelo governo baiano e doada para o Liceu Provincial. Em1931 foi transferida para a Pinacoteca do Estado da Bahia e em 1938 para o Museu de Artes da Bahia, que conta hoje com 170 obras da coleção inicial, segundo estudos de José Valadares, realizado em 1951. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa201463/jonathan-abbott>. Acesso em: 07jul. 2016.

da escola alemã, italiana, espanhola e portuguesa. Outra característica interessante nessas coleções é o conhecimento que elas geravam aos colecionadores. Não era, na maioria das vezes uma simples acumulação de obras. Havia um interesse de estudos do que seria comprado. Geralmente associado ao conjunto das obras colecionadas havia uma biblioteca sobre artes, catálogos de artistas e dos salões de arte europeus, que permitia a esses colecionadores conhecerem o que estavam comprando (KNAUSS, 2001, p.29).

O casal de Barões de São Joaquim, por exemplo trouxe para o Brasil ao longo de quase trinta e cinco anos, vinte obras de Eugène Boudin, alcançando toda a sua fase produtiva e estão hoje no Museu Nacional de Belas Artes pois foram doadas pelo casal ao Museu, em 1922. O conjunto representa a maior coleção de obras do artista fora da França[45]. O fato de terem sido doadas em conjunto ao Museu parece demonstrar o conhecimento que esses colecionadores possuíam sobre suas obras. Algumas coleções foram detalhadamente documentadas confirmando o interesse pelo estudo de muitos desses colecionadores. Salvador de Mendonça, diplomata brasileiro em Washington possuía em sua coleção 228 obras dos séculos XVII, XVIII e XIX. O colecionador, considerado ultra especializado por Knauss (2001, p.29), desenvolveu em 1890 um catálogo em que detalhou aspectos relativos à documentação das obras, como a indicação de autoria, data, assinatura, escola, título da obra e ano e ainda a anotação sobre sua autenticidade: se era original ou cópia. Naquela época ter cópias de artistas era um fato comum, desde que registradas como tal.

Houve ainda coleções formadas por obras de arte consagradas, (premiadas nos Salões da Europa). De acordo com Lenzi (2001, p.45-58) Pereira Passos, ex-prefeito da cidade entre 1902 e 1906 foi outro colecionador que reuniu um grande conjunto de obras de arte consagrada. Sua coleção foi levada a leilão em 1958 e contava com 397 peças sendo 53 óleos, com obras de 35 artistas e desses, 21 eram reconhecidos pela academia europeia, sendo que 15 participaram, pelo menos, uma vez do Salão de Paris. Décio Villares (Salão de Paris, 1878) e Pedro Weingärtner[46] (Salão de 1898 e Exposição Universal, Paris, 1900), foram os dois artistas brasileiros que figuraram na coleção

[45] Disponível em: <www.pt.wikipedia.org/wiki/EugèneBoudin> e <www.instituto cultural Itaú>. Acesso em: 05 out 2016.

[46]Natural de Porto Alegre, Weigärtner eternizou em suas telas cenas típicas e paisagens do Sul. Pintor, gravador e desenhista, estudou em Paris e na Alemanha, na Real Academia de Belas Artes de Berlim. Após retornar ao Brasil afirma-se como um dos pioneiros a dedicar-se à técnica da água-forte. Durante os intervalos em que viveu no Brasil, em 1893, excursionou pelos pampas gaúchos colhendo informações que utilizaria em telas que se tornaram clássicas na história das artes plásticas sulinas, como o quadro Temporamutantur, de 1898. Disponível em: <http://www.estado.rs.gov.br/conteudo/181309/margs-comemora-150-de-pedro-weingartner>. Acesso em: 05 out. 2016.ä

Pereira Passos. Pedro Weingärtner foi apadrinhado por D. Pedro II para estudar na Europa por quatro anos.

Outro colecionador importante do período foi o Imperador D. Pedro II, embora as ciências fossem seu interesse maior. Herdou de sua mãe, D. Leopoldina, objetos numismáticos e exemplares mineralógicos e reuniu outros ao longo de sua vida, que constituíam quase que um Gabinete de Curiosidades, nas dependências do Paço de São Cristóvão, e ao qual era dado o nome de Museu. Sua coleção com objetos arqueológicos e antropológicos de Pompéia e Herculano, armaria síria, árabe e chinesa, diversos instrumentos musicais; objetos antropológicos dos Incas e da história americana era toda classificada e descrita. Consta que possuía uma boa pinacoteca, cuja listagem não foi encontrada. Em 1890, por motivo do falecimento de D. Tereza Cristina foi aberto inventário dos bens da Família Imperial e o governo republicano, desejando desfazer-se da memória imperial, com total desinteresse por esses bens, determinou sua venda em leilão. Esses bens (listados no Anuário do Museu Imperial vol. 1940) não foram adequadamente avaliados e alcançaram preços baixíssimos. O leilão chamou a atenção do público, especialmente de pessoas ligadas à Família Imperial e aconteceu no Paço Imperial e na Fazenda Imperial de Santa Cruz, entre 8 de agosto e 5 de dezembro de 1880, com mais de 2500 lotes com 18 pregões e mais 3 em Santa Cruz. As vendas importaram o valor de 190.000$000 (cento e noventa mil contos de réis), considerada ínfima e que não dava para comprar os dois carros do Imperador: o Monte de Ouro e o Monte de Prata. A fim de salvar a memória do império esses objetos passaram a fazer parte de diversas coleções como a de Mariano Procópio Ferreira Lage, em Minas Gerais, uma das maiores nessa categoria[47].

Knauss e Alves (2015, p.223-225) argumentam que as coleções que surgiram a partir do início da República tinham um olhar mais nacionalista, a segunda característica do colecionador brasileiro. Concordamos com esse argumento e acreditamos que o evento que pode ter estimulado esse movimento foi a realização do leilão dos bens da Família Imperial. As coleções formadas por Guilherme Guinle, também valorizavam a história pátria, a cultura e a natureza brasileira e incluindo quadros, móveis, cerâmica, armaria, prataria, numismática, obedecendo a um caráter: “serem peças da história do Brasil e em especial do período imperial” (KNAUSS e ALVES, 2014, p.223). Nesse sentido associou-se ao cunhado Linneo de Paula Machado, para impedir que peças relativas ao Império saíssem do Brasil, como os móveis de quarto e sala do Imperador

[47]O Leilão do Paço. Disponível em: <http://www.areliquia.com.br/Artigos%20 Anteriores/ 58 LPaco.htm>. Acesso em: 26 set. 2016.

pois, ao saber que investidores argentinos estariam interessados em adquirir aquele mobiliário. Sua visão nacionalista, era direcionada tanto para as compras como para a doação que eram destinadas às instituições diretamente ligadas à natureza do objeto doado. Assim os quadros de sua coleção foram para o Museu Nacional de Belas Artes, os livros para a Academia Brasileira de Letras, outros bens para o Museu Imperial e outros ao Museu Histórico Nacional, com a estreita finalidade de servirem "para o conhecimento e preservação da história pátria" (2015, p 225).

Djalma da Fonseca Hermes, também colecionou com uma prática bastante parecida com a de Guilherme Guinle. Ambos eram estudiosos da História do Brasil. Djalma era de uma família ligada à cultura (descendia do Marechal Hermes da Fonseca) e, segundo Maria Helena da Fonseca Hermes (2010, p. 403) sua sobrinha, tinha um interesse especial por "reunir e colecionar peças brasileiras ou relativas à nossa história(...) para que ficassem no Brasil enriquecendo o patrimônio nacional, segundo o próprio Djalma."(HERMES, 2010, p.403) Assim, segundo sua sobrinha o gosto pelo nacionalismo o levou a garimpar no exterior o que era brasileiro para incorporar à sua coleção. (HERMES, 2010, p 404-406). Em 1941 levou sua coleção à leilão, que foi considerado um dos maiores leilões de arte já realizado no Rio de Janeiro, não só pela quantidade como pela qualidade das obras apresentadas. Mereceu um editorial de capa do Jornal *Diário de Notícias*, que menciona a relevância de estarem nesse leilão obras importantes da arte brasileira. Cita especificamente os artistas que estiveram presentes no Brasil em duas missões artísticas: uma no século XVI, trazida por Mauricio de Nassau, cujo artista, Franz Post foi o primeiro a registrar a paisagem colonial do nordeste brasileiro. Nesse leilão estavam disponíveis para venda seis ou sete obras de Franz Post, adquiridos em Paris na década de 30 e depois confirmada no catálogo *raisonée* publicado recentemente com a obra de Franz Post. Da Missão Artística Francesa que esteve entre nós, no século XIX, várias obras de Nicolas e Emily Taunay além de outras, de mestres da pintura brasileira da segunda metade do século XIX: com destaque para os Taunay e os Debret além de Pedro Américo, Almeida Júnior, Victor Meirelles, Batista da Costa, Parreiras, Pedro Alexandrino, Rodolfo Amoedo, Facchinetti, H. Bernardelli, Rosalvo Ribeiro, Décio Villares (HERMES, 2010, p. 404). O articulista conclama o comparecimento do Presidente Getúlio Vargas ao leilão para "arrolar e adquirir tudo o que fosse de interesse nacional para os museus brasileiros".[48] Acompanhado de Rodrigo de Melo Franco, Presidente do SPHAN, e guiado pelo próprio colecionador o Presidente Getúlio Vargas visitou o local e o leiloeiro foi avisado de que

47. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092 03&pasta=ano%20194&pesq=martelo%20do%20leiloeiro>. Acesso em: 27 set. 2016.

o Governo faria uso de sua preferência de compra de acordo com o previsto no Decreto Lei 25/37, artigo 4º (Notificação 472 de 15 de julho de 1941). Através do Processo nº 270-T-SPHAN-41 foram arrolados e comprados: 271 lotes para o Museu Imperial, 166 lotes para o Museu Histórico Nacional a maior parte mobiliário e 17 lotes para a Galeria do Palácio das Laranjeiras, atualmente no MNBA (HERMES, 2010, p. 405).

Não há dúvida de que a intervenção de Getúlio Vargas, mesmo que instado pela manifestação da imprensa, contribuiu para manter em nosso país obras de tamanha importância para o patrimônio nacional. Entretanto, a par da relevância das obras reunidas por Hermes da Fonseca com sua visão patriótica de reuni-las no exterior e trazê-las para o Brasil, HERMES (2010, p. 403) questiona o fato dele ser ainda desconhecido entre os brasileiros, pois seu nome sequer foi registrado nos textos de apresentação da exposição retrospectiva de Franz Post no Museu Nacional de Belas Artes, em março de 2010.

Raymundo Ottoni de Castro Maya, nascido em 1894 foi contemporâneo de Guilherme Guinle, de Djalma da Fonseca Hermes e de Assis Chateaubriand. Foram colecionadores e mecenas. Batista (2012, p.49) informa que em 1921 Castro Maya adquiriu em leilão alguns móveis e objetos para a Casa do Açude e isso, pode ter sido o primórdio da formação da coleção que veio a desenvolver ao longo da sua vida. À medida que sua coleção foi se diversificando, começou a preparar suas residências para acomodar a variada coleção que possuía.[49] Adotou o estilo neocolonial para a Casa do Açude e o estilo moderno para a casa de Santa Tereza. Em 1962 transformou a Casa do Açude em Museu e em 1964, no ano do IV Centenário da Cidade abriu-a à visitação pública. Em 1954 começou a construção da casa da Chácara do Céu, construção moderna, onde acomodou sua coleção de obras modernas e passou a residir definitivamente. Castro Maya não gostava de ser chamado de “colecionador”, apesar de ter formado uma rica coleção. Qualificava-se como um amante das artes, que gostava de apreciar e reconhecer a qualidade artística intrínseca aos objetos(...) (SIQUEIRA, 1999, p. 69). Criou a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, em 1943, segundo moldes das sociedades de que fazia parte na França, com a finalidade de editar obras primas de autores brasileiros ou coisas sobre o Brasil. Cada edição foi ilustrada por um artista moderno brasileiro: Candido Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Poty, Santa Rosa, Darel. Em 1952 propôs a criação da Sociedade dos Amigos da Gravura, cujo objetivo seria o de valorizar a gravura brasileira como obra de arte. Athos Bulcão, Fayga Ostrower,

[49] O mesmo procedimento adotou Ema Klabin, que ao iniciar a sua coleção, nos anos 40, começou a planejar uma nova residência para ir acomodando sua coleção.

Oswaldo Goeldi, Carlos Oswald, Enrico Bianco foram alguns dos artistas que fizeram parte dessas Sociedades e também figuram na Coleção BANERJ.

A Casa do Açude e a Chácara do Céu e todos os seus pertences foram doados ao poder público em 1963 através da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, mas nos anos 80, após crises financeiras foi extinta, passando os Museus Castro Maya para a responsabilidade da União.

2.5 - O destino final das coleções

A grande questão para os colecionadores é a continuidade e a existência da coleção a partir de um momento em que o colecionador não tenha mais condições de cuidar desse empreendimento. Em alguns casos não há herdeiros, como parece ter sido a situação de Djalma da Fonseca Hermes e do casal Odalea e Jorge Brando Barbosa. Entretanto, a opção de cada um foi diferente. Djalma da Fonseca Hermes optou por dispersar sua coleção num leilão concorrido na década de 40 do século passado e a senhora Odalea Brando Barbosa[50] doou a casa para o Museu de Arte Sacra do Governo de São Paulo.

Outra opção seria um planejamento em vida sobre o destino final das coleções, criando condições de preparar seu futuro, como foi a encontrada por Ema e Eva Klabin, Castro Maya e do casal Brando Barbosa, de transformar suas residências em instituições com condições de serem autossustentáveis, o que também é uma condição muito difícil num país como o Brasil, que não tem a prática do mecenato. No caso de Castro Maya a fundação criada por ele, nos anos 60 não conseguiu se manter com seus próprios recursos e foi necessário recorrer à esfera pública tendo o Estado assumido os bens da fundação. Os Museus passaram de bens privados a bens públicos e hoje fazem parte do Instituo Brasileiro de Museus-IBRAM.

A doação voluntária, costuma ser mais comum, o que indica uma troca quase sempre de origem simbólica de interesses entre o colecionador e a instituição. Tanto a figura do doador ou dos herdeiros podem se beneficiar com a reafirmação do papel social de ambos, colecionador e instituição. A Escola Nacional de Belas Artes por exemplo, recebeu, num espaço de seis anos, no início do século XX mais de uma centena de obras como doação de colecionadores brasileiros do século XIX.

---

[50]Mansão doada por viúva a instituição de São Paulo vai virar museu de arte sacra. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mansao-doada-por-viuva-instituicao-de-sao-paulo-vai-virar-museu-de-arte-sacra-16575083#ixzz4MtZbaVO7>. Acesso em: 11 out. 2016.

De acordo com Almeida (2001, p.133), nessas situações podemos vislumbrar duas categorias de museus que explicam a função e a importância do colecionismo na formação dessas instituições: a primeira, bastante comum na museologia consiste na incorporação parcial ou total de coleções privadas. A outra categoria é a do “Estado” colecionista”. O Estado assume o papel de construtor de uma Unidade para os objetos incluídos dando-lhes uma identidade a partir de certo momento como se ela sempre houvesse existido, como foi o caso das coleções francesas após a sua incorporação ao Estado e a nacionalização dos bens dos czares da Rússia instalados no Palácio do Hermitage, em São Petersburgo.

Outro tipo de situação pode ocorrer como a doação que o Casal Geyer, fez em 1999, doando sua casa e toda a coleção formada por 4225 obras com temática brasiliana entre livros, móveis, louças e cristais para o Museu Imperial, para que fosse aberta ao público após o falecimento do casal, demonstrando uma intenção rara no colecionismo brasileiro[51]. Mas o Museu, com a morte dos doadores, ainda não pode tomar posse completa da doação por conta de questionamento dos herdeiros na justiça.

Em outros casos, o próprio Estado é o colecionador, criando museus e instituições especialmente em momentos celebrativos dentre os quais podemos citar o Museu Histórico Nacional, inaugurado para a Exposição do Centenário da Independência. Da mesma forma agiu Carlos Lacerda quando governou o Estado da Guanabara. Durante a comemoração do IV Centenário da fundação da Cidade, em 1965, planejou criar diversos museus (Museu do Primeiro Reinado, Artes e Tradições Populares, Museu da Imagem e do Som, sendo somente este inaugurado. Além disso determinou a criação da Pinacoteca do BEG, como meio de valorizar os artistas do movimento modernista e que pudessem, como divulgado na época, demonstrar a pungência da vanguarda carioca, nos anos 1960-1965.

Apresentaremos a seguir o ambiente sócio político e cultural do Estado da Guanabara para em seguida tratarmos da formação da Coleção BEG e seus desdobramentos entre os anos 1965-1996.

[51]Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/a-saga-da-familia-geyer-que-briga-por-heranca-avaliada-em-mais-de-100-milhoes-14609891>. Acesso em: 03 ago. 2016.

CAPÍTULO 3

FIM DO DISTRITO FEDERAL: O QUE SERÁ DO RIO?

3.1 - “O Rio será sempre o Rio”

Neste capítulo discutimos o panorama político-social do Rio de Janeiro, na época da mudança da capital para Brasília e as questões relativas à criação do Estado da Guanabara. Analisamos, ainda, a estratégia utilizada por Carlos Lacerda durante a campanha eleitoral e, depois de eleito, as ações realizadas por ele na área cultural através do Banco do Estado da Guanabara - BEG, mantenedor de diversas políticas executadas na Cidade-Estado e o primeiro proprietário da coleção que analisamos.

Azevedo (2002, p.45-63), afirma que a função do Rio de Janeiro como cidade capital[52], pode ser examinada em dois momentos: o primeiro, iniciado no período colonial até 1763, em função da liderança política e econômica da cidade que contribuiu para a formação inicial dessa capitalidade. A característica “primeva“ de capitalidade do Rio de Janeiro forjou-se devido à localização portuária da cidade e “sua capacidade de estabelecer conexão com o mundo(...) continuando viva no *ethos* da urbe” (2002, p.52-53). O segundo se inicia no século XVIII, a partir de 1763 (2002, p.59) com a mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro instalando-se aqui a sede definitiva do Vice-Reinado. Com a chegada da Família Real acrescentou-se à sua história “uma nova característica à capitalidade: a centralidade” (2002, p.53).

No período joanino (1808-1821), com a elevação da cidade à capital do Reino (1815) essa função se amplia com a implantação dos signos capitalinos para acomodar a Corte Portuguesa e criar na cidade “o ideal europeu de civilização” (AZEVEDO, 2002, p.53) que deve ser compreendida

> pela presença de uma intenção, sobretudo nos períodos de D. João VI e D. Pedro II, de ligar o país ao Ocidente, através da exemplaridade da cidade. Havia a intenção de infundir nos trópicos uma civilização, de tomar o mundo europeu como paradigma, seguir-lhe os “passos da evolução”, o que explica a presença crescente do discurso do progresso técnico e científico na cidade nas três últimas décadas do século XIX. (...) a centralidade da cidade evidenciava o Rio de Janeiro como referência em âmbito nacional, metonímia do país, exemplo de uma civilização que se buscava afirmar (2002, p.59).

[52] Os conceitos de cidade-capital e de capitalidade foram desenvolvidos por ARGAN, Giulio. L’Europe des capitales. Genebra: Albert Skira, 1984. No Brasil, Margarida de Souza Neves os introduziu na obra: Brasil, acertai vossos ponteiros. MAST,1991, p.58. Neste texto a questão foi examinada a partir de André Nunes de Azevedo. A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica: UERJ,2002. p.45-63.

Com a instalação do Município Neutro, em 1834, tornando-se a capital do Reino o Rio de Janeiro, que já possuía a marca da capitalidade, redefine-a, mantendo-a durante todo o século XIX. Essa condição deu ao Rio de Janeiro uma nova visão da cidade: "um território único e institucionalmente diferenciado das demais províncias, e depois dos Estados, na fase republicana, perdurando até a transferência da capital para Brasília, em 1960. (LESSA, 2000 p.63). Durante o período em que esteve como capital o Rio de Janeiro foi o "principal palco e a caixa de ressonância dos empreendimentos culturais, científicos e políticos do país", integrando-se a uma história nacional (FERREIRA, 2015, p.7).

No *site* sobre os cinquenta anos de Brasília[53], é possível perceber que a mudança da capital não era assunto novo na História do Brasil, nos anos sessenta do século passado. Por questões de segurança já no Primeiro Império se cogitava essa transferência para o interior, de acordo com o projeto apresentado por José Bonifácio, na Constituinte de 1823, sugerindo, inclusive, o nome de Brasília para a nova capital. Na primeira Carta Magna, de 1891[54], houve avanço do projeto e previa-se, não só a mudança da Capital para instalar-se na região central do país, como também a forma jurídica que o Distrito Federal assumiria quando ocorresse a transferência:

> Art 2º - Cada uma das antigas Províncias formará um Estado e o antigo Município Neutro constituirá o Distrito Federal, continuando a ser a Capital da União, enquanto não se der execução ao disposto no artigo seguinte.
>
> Art 3º - Fica pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura Capital federal.
>
> § Único - Efetuada a mudança da Capital, o atual Distrito Federal passará a constituir um Estado.

A mudança foi reafirmada na Constituição de 1934 e na de 1946, embora não estivesse demarcado o local onde se a capital seria instalada:

> Art 4º - A Capital da União será transferida para o planalto central do País.
>
> § 1 º - Promulgado este Ato, o Presidente da República, dentro em sessenta dias, nomeará uma Comissão de técnicos de reconhecido valor para proceder ao estudo da localização da nova Capital.
>
> §2º- O estudo previsto no parágrafo antecedente será encaminhado ao Congresso Nacional, que deliberará a respeito, em lei especial, e estabelecerá o prazo para o início da delimitação da área a ser incorporada ao domínio da União.

---

[53] Do quadrilátero Cruls ao patrimônio histórico e cultural da humanidade. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/default.asp>. Acesso em: 25 abri 2016.
[54] Constituição de 1891. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm>. Acesso em: 25 abri. 2016.

> § 3 º - Findos os trabalhos demarcatórios, o Congresso Nacional resolverá sobre a data da mudança da Capital.
>
> § 4 º - Efetuada a transferência, o atual Distrito Federal passará a constituir o Estado da Guanabara.

Durante a primeira metade do século XX, depois das reformas urbanas de Pereira Passos e das mudanças político-sociais e econômicas durante o Estado Novo, o Rio de Janeiro conseguiu manter-se na condição de capital da República. De acordo com o Censo de 1907, na capital estavam concentrados 33% da produção industrial brasileira, uma das mais diversificadas do país. Agregando a esse percentual os 7% relativos ao antigo Estado do Rio de Janeiro perfazia-se o total de 40%, resultado econômico um pouco maior, que os percentuais dos dois outros estados mais produtivos: São Paulo, 16% e Rio Grande do Sul, 15% (BENCHIMOL,1990, p.173). Além disso, os políticos que discutiram a questão da mudança da capital nas diferentes legislaturas nunca conseguiram chegar a um consenso sobre que configuração político-administrativa teria a nova unidade federativa quando realmente houvesse a mudança, até porque, não acreditavam que esse fato acontecesse “tão cedo” (grifo nosso).

Em 1955, no Governo Café Filho, a área da futura capital foi novamente marcada, ampliada e aprovada, confirmando-se mais uma vez o interior do país. No mesmo ano, Juscelino Kubitschek, durante sua campanha política para o Governo Federal lançou a promessa de construir a futura capital do país. Seu programa desenvolvimentista, de avançar 50 anos em 5, previa o aumento da fronteira econômica para o interior do país e reforçava a tese da necessidade de ocupação dessa região.

Mais uma vez acusada de impedir o crescimento e a modernização do país, o destino e a capacidade da cidade do Rio de Janeiro de ser a capital da nação voltaram a ser questionados e o projeto de transferência da capital assumiu, dessa vez, uma forma mais radical, com o estabelecimento de datas para essa mudança. Em atendimento aos estudos realizados, os marcos históricos para a transferência foram: a Lei Ordinária nº 2874[55] de 19 de setembro de 1956, que estabeleceu o local exato da nova capital, já denominada Brasília; a Lei Ordinária nº 3.273 de 10 de janeiro de 1957[56],

[55]Lei Ordinária nº 2874 de 19 de setembro de 1956. Dispõe sobre a mudança da Capital Federal e dá outras providências.13 nov. 2011. Disponível em: <www2.camara.leg.br/.../lei/.../lei-2874-19-setembro-1956-373749-norma atualizada>. Acesso em: 13 nov. 2010.

[56]Lei Ordinária nº 3.273 de 10 de janeiro de 1957. Fixa a data da mudança da Capital Federal, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L3273.htm>. Acesso em: 13 nov. 2010.

que estabeleceu a data de 21 de abril de 1960, para a mudança definitiva; e a Lei 3752e abril de 1960[57] da autoria de San Thiago Dantas que criou o Estado da Guanabara.

Segundo a historiadora Marly da Silva Motta (2001, p.68), a ocupação do interior, justificando a necessidade de aumentar as fronteiras econômicas do território nacional, na verdade atendia aos interesses da expansão capitalista nacional, representada por São Paulo, em contraponto ao Rio de Janeiro considerado incapaz de comandar a integração do mercado nacional e o desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Contra o Rio de Janeiro pesava a inadequação de uma capital emperrada pela burocracia, que já não apresentava as condições necessárias para uma capital “segura”, “integradora” e “moderna” (MOTTA, 2001, p.68).

De acordo com Motta (2001, p.68), Oswaldo Orico, um dos auxiliares mais próximos do Presidente Juscelino, dizia que “Brasília seria uma libertação, para os governantes, das lutas sociais no Rio de Janeiro” (LOPES,1992, p.64) ou seja, o Rio de Janeiro já não tinha mais condições de sustentar-se como a “cabeça” da nação. Mantida por mais de duzentos anos, desde a Colônia, como a capital do país era preciso definir a nova identidade que a cidade assumiria com esta mudança. Havia três hipóteses:

Transformado em território federal, como os que já existiam, como o Acre e Rondônia, o Rio correria o risco de ver sua “autonomia político-administrativa” diminuída. Para outros, se houvesse uma fusão com o Estado do Rio de Janeiro, a “marca da capitalidade” (MOTTA, 2001, p.17) que a cidade ainda possuía poderia transformá-la num espaço político inexpressivo na nova estrutura. Em contrapartida, para o governo do Estado do Rio de Janeiro a possibilidade da cidade do Rio de Janeiro ser incorporada à estrutura estadual apresentava-se como excelente oportunidade política e econômica. E por último, se fosse transformada em Estado da Guanabara, a existência de inúmeros órgãos federais que a União teria que manter na cidade do Rio de Janeiro poderia ser considerada como uma vantagem para o novo Estado que poderia disputar espaço político e econômico com São Paulo, agora, o grande centro político-financeiro do país. Dois aspectos ficaram evidentes na difícil condução desse debate: o "quadro político, socioeconômico e o peso da tradição da cidade-capital, pois na condição de "vitrine" do país, o Rio ainda era a cidade de todo o Brasil (MESQUITA, 2009, p.47).

[57]Lei Ordinária 3752 de 14 de abril de 1960 da autoria de San Thiago Dantas. Dita normas para a convocação da Assembleia Constituinte do Estado da Guanabara e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1950-1969/L3752.htm>. Acesso em: 13 nov. 2010.

Outro aspecto importante a respeito desses prédios públicos é que boa parte deles se referem às instituições fundadoras da nação brasileira. O Rio caracteriza-se assim, como o berço da nacionalidade brasileira. Quando da transferência para Brasília, cogitou-se transferir para lá esses órgãos o que, por questões de preservação da memória nacional o Governo acabou não realizando. Tal transferência, como é do conhecimento básico da área de Preservação de Acervos, para um clima extremamente seco como o de Brasília acabaria por aniquilar em poucos anos os acervos que instituições como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional e o Itamaraty preservam, citando apenas algumas delas. Além disso, os prédios imponentes dessas instituições perderiam suas funções, símbolos da capitalidade. De fato, não é possível desligar o Rio de Janeiro da ideia do passado histórico do Brasil. Considerando todas essas características, o Rio de Janeiro não era, nos anos 60 do século passado, um município qualquer.

Como capital de uma nação a cidade é o “ápice da realidade cívico cultural” do Estado (LESSA, 2000, p.63) e não importa de que forma ela se constituiu, ao ser convertida em capital passa a ser priorizada numa série de benefícios onde possam ser demonstrados o poder e a riqueza das civilizações. O Rio de Janeiro, nessa condição, tornou-se “um espaço fundamentalmente nacional” (FERREIRA, 2015, p.8) e as discussões das questões locais acabaram por ficar sempre em segundo plano. Pela primeira vez, no fim dos anos 50, quando a transferência da capital para Brasília tornou-se fato real os cariocas foram obrigados a discutir seus *status* de ser ou não a “cidade síntese” do país.

Diante da ameaça de esvaziamento causada pela perda de seu estatuto de capital federal (MESQUITA, 2009, p.51) a participação da imprensa escrita e falada foi fundamental. Os jornais destacaram-se nessa disputa, o que demonstrava o interesse que a mudança da capital impactava na vida do carioca. Em 1958 o jornal Correio da Manhã publicou, entre julho e agosto, a série "O que será do Rio?", com trinta e duas reportagens discutidas por geógrafos, sociólogos, historiadores, políticos (ex-prefeitos, deputados) sobre essa nova realidade para a cidade, como também o Jornal do Brasil e a Tribuna da Imprensa, este de propriedade de Carlos Lacerda. O Jornal O Globo lançou a campanha “O Rio será sempre o Rio” que visava reforçar a imagem do Rio de Janeiro como centro cultural do país. A campanha obteve a adesão dos cariocas, discutindo sobre os destinos da cidade, na “defesa e valorização da tradição do Rio” (MOTTA, 2001, p.70). As tensas discussões parlamentares ainda não tinham conseguido definir, no início de 1960, que arcabouço político-administrativo teria a cidade (MOTTA, 2001, p.79). Inicialmente o deputado Menezes Cortes apresentou um

projeto que previa "a criação do estado da Guanabara e a fusão com o estado do Rio, mediante a aprovação dos cariocas e fluminenses, por intermédio da convocação de um plebiscito". Essa proposta recebeu inúmeras emendas e acabou não sendo aprovada (MOTTA, 2001, p.81).

Carlos Lacerda não participou das discussões parlamentares que envolviam a situação do Distrito Federal. Tinha renunciado à liderança da bancada udenista na Câmara e viajou para a Europa, retornando ao país somente em fins de março de 1960. Mas, como afirmou Motta (2001, p.129), ele estava de olho na candidatura ao governo da Guanabara.

Em 22/02/1960 o deputado San Tiago Dantas (PTB-MG), vice-presidente da Comissão de Constituição e Justiça do Senado apresentou um substitutivo que contemplava projetos anteriores sobre a instalação da Guanabara, regulamentando a transferência para o novo estado dos serviços federais, definindo a eleição para o cargo de governador, bem como a instalação da Constituinte, com prazo de quatro meses para apresentar a Constituição do novo Estado. No início do mês de abril, faltando duas semanas para a transferência da capital, "a Guanabara boiava no ar", tal era o desencontro das propostas colocadas em votação na Câmara Federal (MOTTA, 2001, p.79). Aprovada na madrugada do dia 12 de abril de 1960, a Lei nº 3752, conhecida como Lei San Tiago Dantas, é considerada a Certidão de Nascimento da Guanabara. (MOTTA, 2001, p.91).

Embora tenha perdido a condição de capital do país, o Rio de Janeiro não perdeu sua importância. Uma batalha, entretanto, ainda não havia sido ganha: a sonhada autonomia, que somente seria conquistada com a criação do Estado da Guanabara e a eleição do Governador do Estado. O embaixador Jose Rodrigues Sette Câmara foi nomeado pela Presidência da República para instalar o governo provisório que vigorou de abril a outubro.

Em matéria publicada no Jornal O Globo no dia 21 de abril de 2010, na coluna "Há Cinquenta Anos", encontramos a seguinte informação:

> À zero hora do dia 21 de abril de 1960, os sinos de todas as igrejas da cidade repicaram dando boas-vindas ao Estado da Guanabara; foguetes, buzinas de carros, apitos de navios e os canhões das fortalezas da Baía de Guanabara como que num concerto de alegria. A Av. Rio Branco e a Cinelândia foram tomadas pela população, como nos velhos carnavais, com "um frenesi, uma imensa e contagiante

> alegria(...). O povo confraternizava na rua aguardando nascimento do Estado da Guanabara.[58]

Carlos Lacerda foi lançado candidato tornando-se o primeiro Governador da Guanabara eleito pelo voto popular.

3.2 - A campanha para Governador: O Novo Rio, a Belacap[59]

Sabendo tirar partido do poder de sua voz e de sua imagem e grande orador desde o tempo da Aliança Nacional Libertadora (ANL) (MOTTA, 2001, p.121 e 128), Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977) iniciou sua carreira política ainda jovem, fazendo parte de uma geração de intenso debate ideológico. Sua atuação política esteve sempre ligada a grandes embates na tribuna legislativa, valendo a ele a fama de político avassalador. Seu projeto pessoal era o de ser Presidente da República.

Depois de instalado o Estado da Guanabara, teve início a campanha para eleição do seu primeiro Governador. A importância da Guanabara ainda na condição de centro político e "caixa de ressonância da nação" (MESQUITA, 2009, p.47), dona de um dos maiores colégios eleitorais do país, com cerca de 85% de seu eleitorado alfabetizado[60] e participante da vida política do país, tornou essa eleição uma das mais especiais da história política do Brasil.

Para a sua gestão Lacerda apresentava um programa de governo considerando que cabia a ele, como Governador, o papel de civilizar; e ao Estado o de principal gestor de ações a serem realizadas. Mais uma vez, reforça o importante papel do Rio de Janeiro como aglutinador do conceito de nação, lembrando a responsabilidade da Guanabara sobre a nação e o povo brasileiro. (MESQUITA, 2009, p. 83, *apud* LACERDA, LP: Rio Cidade Indomável).

O candidato traçou a estratégia da campanha eleitoral ancorado na oportunidade de transformar o momento de “perda”, da cidade do Rio de Janeiro da condição de capital federal, em “ganho”, de um novo Estado, capaz de recuperar o passado de glória da cidade. As ações traçadas por Carlos Lacerda tinham por objetivo destacar a ideia do passado glorioso e da generosidade da cidade capaz de acolher fraternalmente a todos. Voltou a lembrar esse passado durante os festejos do IV Centenário, como veremos mais adiante. Numa carta ao eleitorado disse que “aceitava ser candidato para

---

[58] O Globo 21/04/2010. p.8. Há cinquenta anos O Globo noticiava "Guanabara nasce com seu povo na rua." Caderno Especial comemorativo dos 50 anos de Brasília: Entre o sonho e a realidade".

[59] Título dado por Lacerda à Guanabara, para contrastar com a Novacap, título dado por Juscelino à Brasília.

[60] Com pouco mais de 3,3 milhões de habitantes a Guanabara possuía o mais elevado índice de participação eleitoral do país, com cerca de um milhão de votantes, ou seja, 34% da população. Possuía o 4º colégio eleitoral do país (Motta, 2000, p. 35).

construir com o povo, o nosso Estado" (ACL/UNB, s/d). A campanha era para decidir a sorte da cidade, que era um lar, que acolhia a todos. O Rio de Janeiro ocupava, portanto, um cenário especial na política nacional (FERREIRA, 2016)[61].

Ele teria, ainda, um desafio maior: provar que, sem ter experiência administrativa, seria capaz de administrar o mais novo estado da federação (MOTTA, 2001, p.131). Para tanto, moldou a campanha afirmando que sua administração seria baseada no saber técnico e não nos conchavos políticos ou burocráticos e que a tarefa de governar a Guanabara seria de "maneira racional e neutra" (MOTTA, 2000, p.45). No Editorial de 22/05/1960, na Tribuna da Imprensa ele chama a população a abraçar os problemas da cidade, e as entidades como Clube de Engenharia e entidades culturais a lutarem pela coletividade: "A obra de redenção da cidade é de todos, dever e tarefa de todos(...)".

Seu programa de governo foi analisado por Emil Farhat, publicitário com experiência em eleições, que orientou o candidato a concentrar-se apenas em alguns dos inúmeros problemas que ele elencava, como "educação, abastecimento d'água, saúde e transporte". Carlos Lacerda ainda insistiu em criticar Kubitscheck, mas Emil ligou para o candidato e disse-lhe que ele estava errado: "Você não é mais candidato à Câmara Municipal. Largue o bordão. Pegue o tijolo e diga 'vou construir'" (DULLES (1992, p.362) (...). Seguindo o conselho, criou uma imagem nova de si mesmo (LACERDA, 1978, p. 216-216). Conseguiu formar uma equipe de pessoas especialistas em várias áreas para preparar um programa de governo, a partir da revisão dos inúmeros estudos realizados por ele quando esteve na Câmara dos Vereadores.

Através da mobilização da sociedade carioca pela continuidade do Rio de Janeiro como a "vitrine" do Brasil (MESQUITA, 2009, p.18), intelectuais, políticos e a imprensa envolveram-se neste projeto. Inegavelmente a imagem do Rio como capital federal permaneceu como ponto comum entre os debates, reafirmando a cidade como "a caixa de ressonância", "vitrine", "tambor" e "síntese da nação" (MESQUITA, 2009, p.45). No momento de se redefinir o "*status"* político e econômico do Rio de Janeiro buscou-se para a cidade uma fisionomia própria, que a mantivesse diferente do poder central e das demais unidades da federação. A tática adotada para a campanha privilegiou o discurso dos que defendiam a autonomia do Rio de Janeiro e de seu papel como base formadora da cultura nacional (MESQUITA, 2009, p. 49). Esse grupo tomou para si o papel de "redentor da cidade", e enfocando não só as questões locais como

[61] Palestra proferida na Fundação Casa de Rui Barbosa: *A reconstrução da capitalidade do Rio de Janeiro - Da casa da Marquesa de Santos à criação do Museu do Primeiro Reinado,* Marieta de Moraes Ferreira (IH-FGV): em 14 de abril de 2016, no Seminário Internacional *Ser ou não ser capital: para uma história da capitalidade.*

saúde, educação e abastecimento d'água, como também, buscou, na memória da cidade, a recuperação da história local e seu passado. Lacerda, consciente de que o Rio de Janeiro estava ficando para trás no momento da industrialização do país e que era preciso reinventar a cidade, procurou fazer uma campanha inovadora, para chamar a atenção do eleitor:

> Então fomos para a campanha, muita televisão, muito rádio, muito comício. Campanha extenuante sob certos aspectos, mas em geral, muito bem recebida. Fizemos algumas inovações: por exemplo, nas Laranjeiras, bairro em que nasci, em vez de comício, houve uma passeata, desde o Cosme Velho, onde hoje é o Túnel Rebouças, até o Largo do Machado, onde está a escola primária em que estudei e a igreja em que fui batizado. E ali fiz o comício tirando partido de tudo. (LACERDA,1978, p.215).

Em cada convenção um tema era tratado: O Rio e a saúde, o Rio e os transportes. Os textos depois eram impressos e distribuídos aos milhares. Lacerda construiu para a campanha a imagem do Rio de Janeiro como cidade cosmopolita, da qual ele seria redentor, caso fosse eleito. Usou em seus discursos imagens do passado do Rio de Janeiro, nos aspectos políticos, sociais e econômicos, comparando-os com o presente. Ao mesmo tempo em que tratava dos problemas emergenciais que a cidade precisava resolver, evocava para ela, um sentido de "unidade nacional política e inabalável, inexpugnável, de unidade fraternal", (MESQUITA, 2009, p.77), buscando afirmar, além da identidade política, a confirmação da cidade do Rio de Janeiro como capital cultural do país. Esta memória, representada pelo conceito de "capitalidade" vem da representação do Rio de Janeiro como unidade e síntese da nação, como é, também, o elemento fundamental da identidade política da cidade (MOTTA, 2001, p.90).

Três pontos eram importantes para o vencedor: construir a relação entre o novo estado e a capital Brasília e alcançar sua autonomia; e recusar o papel de ex-capital dependente do governo federal (MOTTA, 2000, p.43). Embora tivesse plena noção da importância dos interesses nacionais defendidos por Sergio Magalhães do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), o outro candidato ao Governo, Lacerda optou por investir numa outra questão importante para o eleitor carioca: a conquista da autonomia política[62] preservando o espaço político para os cariocas. Considerava que, com tantos órgãos públicos importantes ainda em funcionamento na cidade, o Governo Federal poderia exercer uma interferência negativa na administração do novo estado. No seu

[62] Lacerda, Carlos. A independência através da dificuldade. Tribuna da Imprensa, 28 e 29 de maio de 1960, p.4 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=1675&Pesq=>. Acesso em: 25 fev. 2016.

artigo "Afinal, quando a Guanabara será autônoma?"[63] ele critica a ação de políticos de fora do Estado na condução da campanha eleitoral e também em seus assuntos internos. Na mesma página, chama ao diálogo, em prol do interesse do povo da Guanabara, "levando em conta que todas as pessoas de bem devem se unir para a reconstrução da cidade e a formação do estado".[64] Lacerda consegue trazer para a sua campanha vários partidos de menor porte representantes de pequenos setores da economia do Distrito Federal.

Carlos Lacerda precisava provar para o eleitor carioca o seu papel de construtor de uma identidade local. Como forma de conquistar o campo político e o eleitorado carioca, investiu no seu carisma pessoal, messiânico, especialmente nos momentos de crise. Ao mesmo tempo em que voltava às imagens do passado, projetava a cidade para o futuro promissor e, enfatizando sempre, a necessidade dos cariocas de o confirmarem no papel daquele que se encarregaria de recuperar suas perdas: “(...) não somos uma capital decaída, somos uma cidade libertada... Ajudai-me, e eu vos entregarei uma cidade restituída à alegria e à graça de seus dias de antigamente” (MESQUITA, 2009, p.82). Para o candidato, a cidade deveria continuar a exercer a função de cabeça da nação, cantada em prosa e verso. No discurso de 17 de junho de 1960, na convenção da UDN, que confirmou sua candidatura, Carlos Lacerda pode explicar melhor como manteria a Guanabara como a capital, de fato, do país (MOTTA, 2000 p. 44). Tinha alguns objetivos ao enfatizar essa necessidade de preservação de um lugar especial do Rio de Janeiro na Federação: pretendia alcançar os votos daqueles que não se conformavam com a transferência da capital e "sua perda da posição de eixo do país" (MOTTA, 2000, p.45), como também, a manutenção da capitalidade da Guanabara era elemento indispensável para seu plano futuro de candidatar-se à Presidência da República, no final de seu mandato em 1965.

Publicou, na Tribuna da Imprensa do dia 02 de junho de 1960, suas intenções de governo: “Isso eu prometo” afirmando que poderia apresentar sem demagogia, propostas para a área econômica, tributária e fiscal, rigor na aplicação do dinheiro público (...) e no controle dos cargos públicos (...), elencando a seguir três prioridades: educação (em todos os níveis), inclusive a erradicação do analfabetismo na Guanabara, transporte, água, abastecimento de gêneros alimentícios[65]. Dentre outras medidas de

[63]Lacerda, Carlos. Afinal, quando a Guanabara será autônoma? Tribuna da Imprensa, 14 de junho de 1960, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib =154083_02&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 20 jan. 2016.
[64]Lacerda, Carlos. Proposta aos Adversários. Tribuna da Imprensa, 14 de junho de 1960, p.4 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib =154083_02&PagFis=1619&Pesq=>. Acesso em: 20 jan. 2016.
[65] O abastecimento de gêneros alimentícios era problemático no país inteiro, em função dos problemas sociais que o governo federal já vinha enfrentando na economia.

base, cita "a maior utilização cívica, artística e popular dos estádios e teatros e preparar o Rio de Janeiro para celebrar o IV Centenário (...). Termina o artigo reafirmando sua promessa e messianismo: "porque tenho por penhor a minha vida inteira: um governo honesto". (LACERDA, 1960, p.4)

O candidato encontrou algumas dificuldades: uma delas foi o relacionamento com seus pares políticos, pois, por causa do desprezo que afirmava ter pela monotonia da conversa política (LACERDA,1978, p.236-237), não conseguiu estabelecer debates que lhe garantissem maioria na Assembleia, o que lhe trouxe graves problemas durante sua gestão. A outra foi com o eleitor da Guanabara. Sucessivas pesquisas apontavam que sua candidatura estava mais direcionada para as classes média e alta. Era sua preocupação e sempre se referia aos votos do subúrbio dizendo: "e da Praça da Bandeira para lá?" (MOTTA, 2001, p.144)[66]. Começou, então sua campanha pelo "sertão carioca"[67], que compreendia Campo Grande, Santa Cruz e Guaratiba e um montante de cerca de 100 mil votos. Mas era um eleitorado difícil de ser alcançado, pois os políticos que representavam essa parcela da população não eram filiados à UDN. O grande desafio foi estabelecer parcerias com os políticos dos bairros mais populares, chamados de populistas por Raul Brunini, companheiro de Lacerda na UDN.[68]

No discurso pronunciado no dia 13 de junho de 1960, intitulado "Minha candidatura é de todas as classes", destinado aos setores sindicais independentes do PTB, na tentativa de aproximar-se dos eleitores, concentrou-se em apresentar-se como político herdeiro de uma tradição familiar ligada a um passado de militância perseguida. A Tribuna da Imprensa, jornal de sua propriedade, deu ampla cobertura a essas coligações. Sabendo da resistência a seu nome nos subúrbios mais distantes, fez comícios em Anchieta, Ricardo de Albuquerque, Campo Grande, Bangu, Santíssimo. Nesses locais a lembrança de Getúlio ainda era presente e a figura de Lacerda ainda estava ligada à morte de Getúlio, o que representava outra grande dificuldade para o candidato, dado o seu forte oposicionismo à política desempenhada pelo Presidente Getúlio Vargas. Nesses bairros foi difícil vencer a resistência dos eleitores. Na apuração

[66]Motta, 2001, p.144, *apud* Raul Brunini, FGV/ CPDOC.1994.
[67] Título de um livro escrito por Magalhães Correa publicado na década de 30 que descrevia os problemas enfrentados pelo habitante da cidade no espaço compreendido pelos Maciços da Tijuca, da Pedra Branca e Baixada de Jacarepaguá, compreendendo áreas de Campo Grande, Guaratiba, Santa Cruz e Jacarepaguá.
[68] Partido Libertador apoia hoje a candidatura de Carlos Lacerda. Tribuna da Imprensa, 03.06.1960; PR com Lacerda. Tribuna da Imprensa, 04 e 05.06.1960; Carlos Lacerda no PTN: minha candidatura é de todas as classes. Tribuna da Imprensa,13.06.1960; PDC está com Lacerda. Tribuna da Imprensa, 15.06.1960. (MOTTA, 2001, p.137).

dos votos os resultados não mostraram a adesão dessa parcela ao projeto de Lacerda. Enquanto teve expressiva votação nas Zonas Norte e Sul, sua performance "da Praça da Bandeira para lá" (MOTTA, 2001, p.144, *apud* Depoimento de RAUL BRUNINI,1994) foi muito fraca.

Finalmente, sua estratégia de campanha buscou alcançar o público feminino, eleitorado que ainda não era obrigado a votar. Para isso a Tribuna da Imprensa iniciou uma maciça campanha de alistamento. Diariamente, no canto inferior direito da primeira página do jornal, um aviso do editor informava quantos dias faltavam para o fim do alistamento, quanto tempo o eleitor iria gastar para se registrar e sempre apresentava uma matéria de eleitores se registrando em algumas das zonas eleitorais da cidade, sempre com um conteúdo de cordialidade e aproximação.

Lacerda venceu as eleições com 35,7% dos votos válidos. Sergio Magalhães (PTB) ficou em segundo lugar com 33,4%. Em terceiro, ficou Tenório Cavalcanti com 22,3%. Em quarto lugar ficou o candidato Mendes de Morais (PSD) com 5,1%. Os votos nulos somaram 1,4% e os brancos 2,1% para um total de 999.492 votantes. A contagem final dos votos revelou uma margem muito pequena de votos em comparação com o segundo colocado (MOTTA, 2000, p.36, *apud* PICALUGA,1980). Carlos Lacerda relata como acompanhou a apuração dos votos:

> Fiquei acompanhando a votação...E tome Sérgio Magalhães...e tome Sérgio Magalhães. Então quando chegava a um subúrbio, era cada surra de criar bicho; na Zona Sul eu ganhava, recuperava um pouco. E ficou aquele negócio, vai prá lá, vai pra cá e de vez em quando aparecia o Tenório e o General Mendes de Morais, eu exultava, não é? Acabei ganhando com 2% a mais de votos (LACERDA.1978, p. 217).

A análise da difícil candidatura de Lacerda e sua aprovação na eleição para a Guanabara comprovou que ele venceu porque "pode exibir um capital pessoal com maior força política e porque encarnou o equilíbrio com a promessa de mudança: fazer da Guanabara um estado, mantendo a cidade como "cabeça do país" e também porque conseguiu construir uma relação entre duas entidades em construção: a sua própria e a do novo Estado" (MOTTA, 2001, p.155).

Para a sua gestão, apresentava um programa de governo considerando que cabia a ele, como Governador, o papel de civilizar (MESQUITA, 2009, p.83)[69], e, ao Estado, o papel de principal gestor das ações serem executadas. Mais uma vez reforçou o importante papel do Rio de Janeiro como aglutinador do conceito de nação, afirmando:

[69]MESQUITA, 2009, p.83 *apud* citação retirada da Revista Veja Rio, 30 Anos sem Lacerda.

> Compreendo que o estado da Guanabara tem responsabilidades supremas no restabelecimento da federação, na afirmação do tipo brasileiro de civilização, cristã e democrática, isto é, fundada na razão livre e na liberdade responsável (MESQUITA, 2009, p.83). [70]

Lacerda tinha grande admiração pela obra cultural implantada na cidade, após a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. (MESQUITA, 2009, p. 84). No seu esforço de afirmar a cidade do Rio de Janeiro, agora Estado da Guanabara, como berço da civilização brasileira, uma das suas ações foi tirar partido do legado português implantado por D. João VI e se colocar como um continuador da obra civilizadora deixada por ele.

3.3- Existem dois Carlos

Os fenômenos não surgem espontaneamente. Há um lastro histórico que influencia o modo de se analisar determinadas situações (PEREZ, 2005, p.2).

Nessa pesquisa o personagem Carlos Lacerda é ser atuante, mas não é o ator principal. Entretanto, não se pode falar da Coleção BANERJ – ator principal, sem falar do BEG e da figura de seu criador, Carlos Lacerda, um mito na política contemporânea brasileira. Citando o historiador José Honório Rodrigues, Dulles (1992, p.1) afirma que nenhum outro político influenciou tanto a cena política brasileira no período entre 1945-1968 como Carlos Lacerda.

O objetivo deste texto, portanto, não é de fazer apologia ao político, homem público, mas levantar questões que possam apresentar o Carlos que "Herbert Levy (banqueiro e político pela UDN) dizia serem dois: "o monstro" por trás da máquina de escrever e o conversador, agradável e compreensivo" (DULLES,1992, p.1).[71] Para compor esse cenário foram realizadas leituras de publicações de sua autoria e de autores que escreveram sobre ele[72].

Carlos Frederico Werneck de Lacerda nasceu em 30 de abril de 1914 e faleceu no Rio de Janeiro em 21 maio de 1977. Filho de Olga Caminhoá Werneck e Maurício de Lacerda. Seu nome, Carlos Frederico, foi uma homenagem do pai a Karl Marx e Friedrich Engels (RODRIGO LACERDA, 2013, p.107).

---

[70]MESQUITA, 2009, p.83 *apud* citação retirada do LP Rio – Cidade Indomável.

[71] Marina Mendonça de Gusmão, autora da tese "Trajetória Política de um Demolidor de Presidentes (Carlos Lacerda 1930 -1968)", Doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo (1997), traça o perfil de Carlos Lacerda com uma imagem negativa do político, definindo-o como pessoa movida a mágoas e ressentimentos.

[72] Mauricio Domingues Perez, em sua tese de Doutorado Estado da Guanabara: Gestão e Estrutura Administrativa do Governo Carlos Lacerda, faz uma revisão bibliográfica sobre o assunto.

Segundo seu depoimento, veio de uma família que “respirava” e “ouvia” política, tanto do avô, Sebastião de Lacerda, republicano, como do pai, o político Mauricio de Lacerda, e dos tios Paulo e Fernando, inicialmente republicanos, e depois militantes do Partido Comunista[73]. Essa influência vinha também, das conversas que chegavam através dos políticos que frequentavam a chácara do avô e dos debates que gostava de assistir na Câmara Municipal de Vassouras, onde seu pai era vereador. Ali, dizia ele, aprendia mais do que nas “aulas chatas” às quais faltava (LACERDA,1978, p.27). Sua conhecida falta de paciência para conversas sobre política vinha, segundo ele, da necessidade de fazer as coisas e, da falta de interesse dos políticos pelos “verdadeiros problemas” da sociedade, isto, reconhecido por ele mesmo, prejudicou-o e muito. “Desprezei a política nesse sentido” (idem, p.236-237). Carlos Lacerda afirmava que, na hora em que estava trabalhando (pela política séria, para ele) não tinha tempo para manter conversas que não estivessem ligadas à solução desses problemas. Além disso, tinha uma inquietude “para tudo, até nos gestos banais eu manifestava uma pressa essencial” (RODRIGO LACERDA, 2013, p.58 e 70).

Aos nove anos, depois de ver que a política desagradava a sua mãe, por causa de problemas familiares ligados à figura do pai, escreveu para ela uma carta prometendo-lhe que não seria político, e sim, engenheiro agrônomo (ACL/UNB, Série Vida Pessoal, VP.07). Mas já era tarde. A política já fazia parte de sua vida. No parágrafo citado a seguir, é possível perceber as lembranças que trazia de seu avô e de seu pai e sobre a vivência da política da época. Nesse texto Carlos Lacerda justifica toda a sua "urgência" nas atitudes que tomou ao longo de sua vida política:

> Na política, também aprendi que, com a minha estridência, aceleraria o tempo das coisas. O país em que cresci funcionava à base de golpes, contragolpes, revoluções, atentados etc. E o nosso sistema precisava, mesmo, nítida e urgentemente, ser aprimorado. Meu avô e meu pai tomaram parte em várias crises e eu também, com muito orgulho, pois era nessas horas que as coisas aconteciam que o país escapava momentaneamente de suas amarras históricas. Nas rupturas políticas, o destino da nação passava na porta de nossa casa, para em seguida invadir a nossa vida. A política que eu conheci desde criança era feita sob o risco de vida. A gente morria por ela, e se matava por ela. Pouco importa de que lado você estava. Era assim com todo mundo. Autodestrutiva que fosse para o país, havia uma grandeza nessa política de ideais levados às últimas consequências. (RODRIGO LACERDA, 2013, p.70).

Da infância passada ao lado do avô, aprendeu a gostar da vida ligada à natureza. De lá, vêm as lembranças mais fortes e que provavelmente marcaram seu gosto pela

[73]Paulo e Fernando foram presos várias vezes no Brasil e chegaram a ocupar cargos importantes no Comitê Central do Partido Comunista, na Rússia.

música, pela arte e pela cultura em geral, qualidades reconhecidas por todos os que conviveram com ele. E pela oratória, ao ouvir seu avô, sob a luz dos bicos de gás, repassar, sempre em voz alta (grifo nosso), a leitura dos votos das matérias que analisava como Ministro do Supremo Tribunal Federal. Os ouvintes eram sempre os mesmos: dois empregados da Chácara e ele, que se comprazia num exercício de adivinhação do sentido obscuro daquelas palavras, tentando adivinhar o que significavam até que o sono o derrubava (LACERDA, 1977, p.163). Tais lembranças, das memórias do menino, mostram o avô como um colecionador na casa da chácara, onde além de gostar de juntar coisas, era um colecionador diferente:

> Montara uma espécie de museu absurdo, caótico (...) ali era sua sala das maravilhas, tal era a multiplicidade de bibelôs (...) (RODRIGO LACERDA,2013, p.115). (...). Naquela casa havia um começo de várias coleções. Mas das que inventara, inclusive uma de selos, parece que só uma ele completou: fui eu. Ele colecionou-me. Surpreendi-o várias vezes a olhar para mim com uma enorme curiosidade. Não era menos a minha por ele (grifo nosso)**.** Eu chamo assim essa indagação, essa pergunta sem resposta possível: que será, o que vai ser, onde irá, que rumo teve (pensava eu), que rumo terá (pensaria ele). Em suma, conforme o caso, solicitude, preocupação. Numa palavra: identificação (LACERDA, 1977, p.82) (grifo nosso). (...) Ele como que me adotou. De certo modo nos condenaríamos a essas duas solidões agarrando-nos um ao outro até sua morte. Em 1925, mudaram o rumo de sua vida, tão cedo extinta e da minha tão cedo começada. (LACERDA, 1977, p.76). Desde então, aquele homem sério e solene de cavanhaque branco aparado (...), que tinha comigo ternuras desconhecidas dos demais, ficou sendo um ponto de referência, um marco (...) no território que me foi reservado (LACERDA, 2001, p.67, grifo nosso).[74]

Essa narrativa demonstra a marca profunda que o convívio com o avô deixou na vida de Carlos Lacerda.

Começou a trabalhar bem jovem, aos 16 anos, no *Diário de Notícias*, ajudando a escritora Cecília Meirelles, na sua coluna sobre educação. Seu contato com o movimento Modernista data desse período. Em 1930, escreveu para a Revista *Diretrizes*, fundada por Samuel Wainer: “então meu grande amigo e colega de simpatias comunistas (...)” (RODRIGO LACERDA, 2013, p.356). Em 1931, publicou o primeiro artigo, considerado muito bom, e de estilo bastante pessoal. Aos 19 anos, em 1933, foi para a Revista *Rumos*, editada pela Casa do Estudante do Brasil. Tornou-se responsável pelo projeto gráfico da publicação, adotando a aparência modernista, suprimindo as letras maiúsculas pelas minúsculas e assinando suas matérias como “carlosfrederico” (DULLES,1992, p.32-33). Teve como companheiros de edição os artistas Di Cavalcanti, Candido Portinari. Em 1934 trabalhou para a Revista *Acadêmica* e escreveu seu primeiro livro, sob o pseudônimo de *Marcos*: “O Quilombo de Manuel

[74] Seu avô morreu com 61anos e Carlos tinha 11anos.

Congo", narrativa da fuga de 300 escravos no século XIX, no Vale do Paraíba. Concluiu que no Brasil subsistia a escravidão, dada a forma pela qual as classes mais pobres ainda eram tratadas pelas classes dominantes (DULLES,1992, p.38). A biblioteca que pertencera ao seu avô agora servia para seu autodidatismo, pois tinha abandonado a Faculdade de Direito em 1935 (DULLES,1992, p.39). Teve contato com Mario de Andrade "o grande ídolo modernista, nosso e de todo mundo" (RODRIGO LACERDA, 2013, p.355). Na exposição do pintor lituano Lasar Segall, no Rio de Janeiro fez o discurso de abertura do evento e ficaram amigos (DULLES,1982, p.33-34). Participou do Conselho Editorial da Revista *A Marcha*, semanário de orientação marxista, juntamente com Rubem Braga, Newton Freitas e Caio Prado Jr, que era o líder da Aliança Nacional Libertadora – ANL, em São Paulo (DULLES,1982, p.46). Nessa época conviveu bem próximo com o pai, de quem estivera afastado, por motivos familiares: "Eu e meu pai discursamos várias vezes juntos durante a campanha da Aliança Nacional Libertadora (...). Ele gostava do meu estilo de oratória, talvez justamente por ser muito parecido com o seu, vibrante e indignado" (RODRIGO LACERDA, 2013, p.290). Carlos envolveu-se profundamente neste movimento e chegou a dizer que a sua participação na ANL foi a sua primeira atividade política (LACERDA, 1978, p.42). Por conta de sua participação nesses eventos esteve preso e precisou ficar na clandestinidade, indo para a fazenda da família, no interior do estado. Aproveitou para dedicar-se ao teatro. Com o pseudônimo de Julio Tavares, escreveu "O Rio", que foi encenada no Rio de Janeiro[75] e em São Paulo, alguns anos depois, com cenários de Santa Rosa e Oswald de Andrade Filho, os dois, grandes nomes do modernismo brasileiro, recebendo bons elogios da crítica.

Casou-se com Leticia Abruzzini[76] em maio de 1938. Retornou ao Rio de Janeiro, pois agora, com família para cuidar, precisava de emprego fixo. Segundo Rodrigo Lacerda (2013,p.348), autor de "A República das Abelhas", romance histórico de Carlos Lacerda esse foi o seu dilema: mesmo tendo admirado a causa comunista[77], mas por "absoluta necessidade financeira (agora já tinha um filho para criar), colaborava numa revista financiada pelo sistema que tanto criticava, "O Observador Econômico e

[75] Encenada no Rio de Janeiro, em 1937, com a Companhia de Arte Dramática Álvaro Moreyra, no Teatro Regina, em 4 atos. O Globo, 16.09.1937.

[76] "Nascida em Valença, RJ, em 1919, trabalhou como professora na escola local. Conheceu Carlos Lacerda em 1937 quando ele passava uma temporada na chácara de sua família, na mesma região. Casaram-se no civil em 1938 e no religioso em 1947. Mantiveram-se casados por quarenta anos e tiveram três filhos: Sérgio, Sebastião e Maria Cristina. Ela assinava Letícia Lacerda e faleceu em 1990" (MELLO E SOUZA e COELHO, 2014, p.2).

[77] Hélio Fernandes no artigo escrito na Tribuna da Imprensa, em 14.4.2014, ao falar da veia comunista de Lacerda, cita a carta escrita por Lacerda a ele, por ocasião de uma matéria publicada na Revista Cruzeiro ou Manchete: "Tinha ligações de amizade como membro da Juventude, mas nunca me filiei. Quanto ao Partidão jamais pensei em fazer parte de seus quadros". Hélio Fernandes, Tribuna da Imprensa, 14.4.2014.

Financeiro" que tinha sido criada "pelo amigo íntimo do ditador, Valentim Bouças[78], companheiro de golfe de Getúlio Vargas, que ordenara minha prisão e aleijara a carreira política de meu pai e de meus tios" (RODRIGO LACERDA, 2013, p.356-357). Este momento marcou profundamente sua vida. No aniversário de um ano do Estado Novo, o Governo queria publicar uma matéria paga "relatando" a vitória do Governo sobre o comunismo no Brasil. Inicialmente incumbido da missão, pois era repórter da revista, declinou do convite, pois era um jornalista combativo ao getulismo. Mais tarde acabou aceitando o convite, pois os próprios membros do Comitê do Partido Comunista concordaram que seria melhor que Carlos escrevesse o artigo. Combinada a linha editorial que o artigo teria, apresentou o texto final, que foi aprovado pelos membros do Comitê. Logo depois da publicação foi acusado de traidor da causa comunista e por determinação do Partido, todos os filiados ao Comitê tiveram que deixar de falar e de se relacionar com ele (LACERDA,1978, p. 47-50). De acordo com Carlos, "a maneira como o episódio atingiu minha vida privada, social e familiar foi uma demonstração completa do que o adjetivo 'totalitário' significa" (RODRIGO LACERDA, 2013, p.366-375). Daí para frente tornou-se anticomunista. Refez sua vida em São Paulo, onde encontrou trabalho e para onde levou sua família. Seu círculo de relacionamentos incluía desde Tarsila do Amaral e Luiz Martins, aos críticos Sergio Milliet e Décio de Almeida Prado, Candido Portinari, Paulo e Aparecida Mendes de Almeida, Lasar Segall, e Alfredo Mesquita, do Estado de São Paulo. Segundo Carlos, "alguns conheci com mais intimidade", como Carlos Scliar, que nas cartas para ele sempre perguntava por todos os amigos (ACL/UNB, 02/12/1940, Subsérie Relação com Amigos e Associados), outros apenas encontrei socialmente, outros mais velhos, outros mais moços" (RODRIGO LACERDA, 2013, p. 381). Frequentava a Livraria Jaraguá, do Alfredo Mesquita e foi através dele que encenou sua peça de estreia "O Rio". Por este grupo, publicou-a em 1943, ilustrada por Lívio Abramo, grande gravador brasileiro.

Entre 1940 e 1944, organizou e dirigiu a Agência de Notícias "Meridional" do grupo Diários Associados, de Chateaubriand e atuou como Secretário de O Jornal, o mais importante dos Associados. Nesse cargo, reorganizou o jornal e criou o Suplemento Literário, convidando Vinícius de Morais para dirigi-lo. Na despedida da Agência os colegas o enalteceram porque "soube impor-se à nossa admiração pelo seu espírito democrático e pela sua independência de atitudes (...). Nos cargos que ocupou foi mais um companheiro do que chefe. (ACL/UNB, s/d, Subsérie Atividades Profissionais).

[78] Valentim Bouças, secretário do Conselho Técnico de Economia e Finanças do Ministério da Fazenda, diretor da IBM no Brasil. Ele entregou a Revista a Olímpio Guilherme que convidou Carlos Lacerda para escrever para o periódico (LACERDA, 1978, p.47).

Na sua biblioteca pessoal, cujo ex-libris é bem simples, encontravam-se títulos e clássicos de quase todos os campos do conhecimento, e foi enriquecida a partir de 1961, com a compra de diversas obras que destacavam seu interesse pela Sociologia, História da Civilização, do Brasil e de Portugal, biografias de grandes líderes e chefes de Estado, Ciências Exatas e Políticas, Finanças Públicas, Psicologia e Cultura de modo geral, adquiridos nas Livrarias LER, Leonardo da Vinci, Kosmos, Agir e Livros de Portugal (ACL/UNB, Subsérie Propriedades e Negócios).

Em 1960, ao aceitar a indicação para ser candidato ao Governo da Guanabara enviou uma Mensagem à Câmara dos Deputados, lida pelo Deputado Raul Brunini onde, em linhas gerais, apresentou as primeiras ideias e princípios de sua candidatura e do governo que pretendia fazer:

> Sou dos que entendem que o dever da Oposição é preparar-se na crítica e na comparação para chegar ao Poder. Para isto, é preciso que a substituição não seja apenas de nomes. É tempo de mudar não uma cidade, mas uma mentalidade. E a mudança nesse momento somos nós que a encarnamos. Acredito na força das ideias e na fecundidade dos exemplos. Há muitos anos, no meio dos combates, procuro preparar-me para a oportunidade de substituir no governo, aqueles que critiquei. Não me nega o povo, agora, essa possibilidade de mostrar na prática, como queríamos que outros governassem (DIÁRIO OFICIAL, Parte II, 20/05/1960, p.254).

Carlos, em sua última entrevista, falou da filosofia de trabalho implantada na Guanabara, na ideia do "governo que devolve ao povo aquilo que ele paga em impostos, o direito que o povo tem de esperar de quem governa" (LACERDA, 1978, p.403).

Apoiou a Ditadura Militar no primeiro momento, mas, ainda no Governo Castelo Branco, retirou seu apoio quando percebeu que os motivos que justificaram a implantação do regime para ele, não estavam sendo seguidos, além de perceber, também, que seu sonho de chegar à Presidência da República não aconteceria. Embora esse projeto fosse importantíssimo para ele, compreendeu que o pior risco que o país corria era o de não realizar eleições tão cedo, como respondeu a Júlio Mesquita[79] que, se os militares assumissem o poder tão cedo não haveria eleições (LACERDA, 1978, p.15). Anos mais tarde, relata José Honório Rodrigues, (LACERDA, 1982, p.14) no Prefácio do livro *Discursos Parlamentares,* seu permanente nexo democrático levou-o ao compromisso e ao entendimento com os líderes a quem criticara, porque, segundo

[79] Dono do jornal O Estado de São Paulo. Foi Júlio de Mesquita Filho que convenceu Carlos Lacerda a aderir ao Golpe Militar de 1964 (Depoimento, 1978, p.15).

ele naquele momento, tal atitude era necessária para salvar a democracia brasileira, e por isso, propôs a formação da Frente Ampla:

> O encontro de Lacerda com Jango - só assistido por Renato Archer na qualidade de representante de Juscelino (...)foi um acontecimento fundamental para a política brasileira e, tenho certeza, para aqueles dois homens que, separados durante tantos anos, inimigos mais que adversários, foram capazes de conversar civilizadamente. Mais do que isso, souberam deixar de lado casos pessoais para discutir problemas maiores e realmente muito importantes, como o que poderiam fazer quanto ao futuro do país (MAGALHÃES, 1993, p. 261).

Conforme se depreende da leitura de uma das várias cartas trocadas entre Carlos Lacerda e Juscelino:

> NY.07 de março de 1967
>
> Meu caro Governador,
>
> (...)
>
> As fitas gravadas que o Renato me enviou, as informações do Be e a longa conversa que tive ontem, à noite, com seu ex-secretário Jose Zobaran Filho, deram-me a medida certa do que está acontecendo. Sua carta completou e fez a síntese de tudo. Meditei muito sobre suas observações e cheguei às mesmas conclusões a que você chegou:
>
> - o que motivou o início do nosso movimento?
>
> A grave preocupação de ajudar a restabelecer no Brasil a Paz Política e o Desenvolvimento, o que só seria possível através da restauração da Democracia.
>
> Ainda teremos que lutar algum tempo, contra a incompreensão daqueles que consideram mais importante manter o país sob o regime em que está, do que superar divergências pessoais para atingir a grande finalidade a que nos propusemos.
>
> Mas, acredito que o nosso exemplo frutificará e, com um esforço continuado, lograremos chegar ao ponto desejado. Estou plenamente de acordo com a sua opinião (...)
>
> Com os meus cumprimentos muito afetuosos (...)
>
> Do seu amigo
>
> Juscelino Kubitschek de Oliveira[80]

Mauro Magalhães, que era Líder da Oposição ao Governo na Assembleia Legislativa da Guanabara, foi integrante da Frente Ampla e o acompanhou nas inúmeras viagens para apresentar as ideias do partido, afirmou que na sua visão, a atitude de Carlos Lacerda representou um dos momentos políticos mais importantes da recente

[80] ACL / UNB, Série Vida Política (1942-1974), Notação PO.01.

História do Brasil, ao ver que homens que se digladiavam e que, para salvar a democracia brasileira, voltaram atrás e se uniram por essa causa mais importante.[81]

Em 30 de dezembro de 1966 foi cassado e teve os direitos políticos suspensos por 10 anos, como também todos que faziam parte da Frente Ampla. A partir dessa data dedicou-se a vários negócios, especialmente à Editora Nova Fronteira, publicando inúmeros livros.

Ruy Mesquita, do Grupo *O Estado de São Paulo*, autor do Prefácio para o livro *Depoimento* **(**LACERDA,1978, p.12), realizado cerca de um mês antes de sua morte, comentou que raríssimas vezes, depois da sua cassação, o ouviu falar de política e que concordou com a entrevista depois de muita relutância, somente quando, em nome da amizade que unia as famílias, há muitos anos, aceitou falar ao grupo de jornalistas. De acordo com Ruy Mesquita (LACERDA,1978, p.13)[82], era esse Carlos, "que não saía nos jornais, que amava a vida e explicava o outro, o da imagem deliberadamente distorcida". A mesma experiência teve o jornalista Melchíades Cunha Júnior (LACERDA,1978, p.13) na gravação da entrevista que permitiu uma matéria "empolgante, objetiva e rica" (...) e eu fora armado de preconceitos contra o homem e o político.

A decisão de trabalhar com traços biográficos de Carlos Lacerda nessa parte do texto teve por objetivo mostrar que o Carlos, que Herbert Levy (DULLES,1992, p. 1) chama de "conversador, agradável e compreensivo", possuía características oriundas de sua formação, especialmente, de seu avô, que ficaram obscurecidas por aquelas ligadas à paixão e veemência com que conduziu toda a sua vida política, sendo confundido como uma pessoa movida apenas por interesses pessoais. John Dulles (1992, p.1), biógrafo contratado pelo próprio Lacerda, afirma que como "toda pessoa tem várias facetas, (...) as colunas de jornal tendem a esconder o homem que sentia compaixão".

Depois de relatar algumas dessas experiências no campo de sua vida pessoal como, por exemplo, a "roda literária à qual pertencera" na juventude, "o crítico literário e aspirante a dramaturgo" (DULLES, 1992, p.2), acredita-se ser possível encontrar pontos de convergência entre o homem Carlos Lacerda, e do que ele trouxe na sua bagagem cultural para o Governador Carlos Lacerda realizar, na Guanabara, o governo que até hoje, passados cinquenta anos, ainda é lembrado não só pelas obras que realizou, mas também pela experiência administrativa implantada. Procurou colocar em prática ações culturais, embora nem todas explicitamente detalhadas em sua plataforma

[81] Depoimento concedido à autora em 14.10.2015.
[82] A esse respeito ver o Prefácio e Introdução, no livro "*Depoimento*" publicado postumamente, em 1978, pela Editora Nova Fronteira.

de governo, mas que poderiam ser resultado do seu capital cultural, revelados no seu tripé de trabalho, apoiado na atenção à saúde, à educação, e por extensão à cultura.

Como político Lacerda tinha, declaradamente, intenção de chegar à presidência do país. Em 1977, ao conceder sua última entrevista para o Jornal da Tarde (SP)[83], comentou que ter sido eleito para o cargo de Governador foi a sua grande oportunidade de mostrar que era capaz de fazer o que exigia dos outros e de não fazer o que nos outros condenava (LACERDA, 1978, p. 219). Comentou também sobre o que pensava ser o papel do político: estar a serviço do povo, para o cumprimento de um dever. Considerou que cumprira esse papel durante seu governo na Guanabara realizando "uma mudança completa de mentalidade, uma mobilização geral"(...) (LACERDA, 1978, p. 221).

Fernando Morais (2001, orelha), no texto da apresentação do livro autobiográfico *"Rosas e Pedras de meu caminho"* editado pela Fundação 18 de Março - FUNDAMAR e Universidade de Brasilia / UNB reflete sobre o desconhecimento que as gerações mais novas têm de Carlos Lacerda, numa conversa com amigos jornalistas:

> (...) as duas décadas que nos separam da morte de Carlos Lacerda já não seriam tempo suficiente para que os brasileiros começassem a olhar para esse homem singular sem as paixões que ele despertou e semeou enquanto viveu? (...) outro jornalista completou: se considerarmos que a vida pública de Lacerda foi encerrada em 1968 (...) os 130 milhões de brasileiros menores de cinquenta anos não tiveram a oportunidade de vê-lo em atividade (MORAIS, 2001) ".

Conclui seu raciocínio afirmando que já era hora de começar a "apresentar" Carlos a essa multidão que nada sabe sobre "um dos mais polêmicos e fascinantes personagens da vida brasileira no século XX". Mais uma vez, o próprio Morais (2001, orelha) reconhece que o Carlos Lacerda que tinha "aterrorizado seus ginasianos devaneios esquerdistas", quando visitava a redação do Jornal da Tarde não parecia o mesmo de quando era conhecido como "o ogro": apesar do vozeirão transmitia uma serenidade que até a ala esquerdista do Jornal esquecia (MORAIS, 2001, orelha)

A análise da figura de Carlos Lacerda exige cuidado para quem se dispõe a falar do homem que dominou a cena política brasileira em boa parte da primeira metade do século passado e não venha a cair no grupo daqueles que o aplaudem ou o criticam. De qualquer modo, é bastante difícil negar a singularidade de sua atuação, especialmente quando Governador da Guanabara. O objetivo desse texto é analisar criticamente o perfil pessoal de Carlos Lacerda que normalmente - como já comentado, não era visto pelas pessoas, pois ficava em segundo plano em relação ao político, e

[83] Empresa do grupo Estado de São Paulo.

demonstrar que as experiências vividas ao longo de sua vida e que formaram sua bagagem cultural contribuíram para a sua visão sobre a cultura na política exercida ao longo do seu governo e que, em nossa hipótese, influenciaram a formação da Coleção que pesquisamos.

3.4 - A “política cultural” no Governo Lacerda

No Brasil dos anos 60 ainda não havia sido instituída uma política de cultura, tal como a descreve Lia Calabre (2005, p.1), no artigo *Política cultural no Brasil: um histórico.* Como início de uma prática ela cita as experiências instituídas por Getúlio Vargas, no Estado Novo com a implantação de diversos órgãos de natureza educativa e cultural. É deste período a criação do Ministério da Educação, Saúde e Cultura, sob a responsabilidade de Gustavo Capanema, entre 1937 e 1945. Em 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, através do Decreto Lei 25/1937, instituindo a política de proteção e preservação dos bens culturais no país. Em 1938 foi criado o Conselho Nacional de Cultura. Como previsto no Decreto 25/37 os Museus Nacionais foram criados. O Museu Nacional de Belas Artes, na capital federal, em 1937, o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1938; o Museu das Missões em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, em 1940. O cinema e o rádio, veículos de comunicação de massa apoiados pelo Governo Federal receberam atenção especial de Getúlio Vargas: criaram-se o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), e também o Instituto Nacional do Livro (INL), visando a expansão do mercado editorial. Quanto ao rádio, a publicação do Decreto 21111/1932 regulamentou a difusão e expansão da radiofonia no Brasil, demonstrando a atenção de Vargas para com o setor. A radiofonia foi amplamente utilizada por ele para solidificar sua imagem e a de seu governo (MATTOS, 2015, p. 14).

Para Lia Calabre, por política pública cultural considera-se

> (...) um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura. A recuperação da política cultural levada a cabo por um determinado governo ou em um período da história de um país pode ser realizada através do mapeamento das ações do Estado no campo da cultura, ainda que este não as tenha elaborado ou reunido como um todo coerente, como uma política determinada. O mapeamento de tais ações deve ter como foco os âmbitos da produção, da circulação e do consumo culturais (CALABRE, 2005, p.2).

Embora tenha dado bastante destaque à área cultural pelo conjunto das ações empreendidas, não encontramos indícios que apontem para um planejamento prévio

para essas iniciativas no Governo Lacerda. Entretanto, podemos perceber uma clara intenção de trabalhar com as questões da memória e da identidade, pois no seu Programa de Governo estavam planejadas duas atividades ligadas à história e à memória da cidade a serem realizadas no final do período de sua gestão: a criação da Superintendência do IV Centenário da Cidade, para planejar os festejos dos quatrocentos anos da fundação da cidade e a melhor utilização dos teatros e estádios (Lacerda, 1960).[84]

Na juventude Carlos Lacerda conviveu com intelectuais como Mario de Andrade, José Lins do Rego, Cândido Portinari e outros que pensavam, já nos anos vinte, num projeto de identidade para o país. Claudia Mesquita (2009, p.86) argumenta que o convívio com esses autores pode ter alimentado o capital cultural de Lacerda, fortalecendo suas convicções a respeito da necessidade de um projeto de política cultural para a cidade, embora isto não estivesse escrito detalhadamente em seu plano de governo. Lacerda soube aproveitar as circunstâncias em que surgiram oportunidades de realizações dessa natureza quando foi Governador.

Considerando o capital cultural que o Governador detinha[85], bem como seu entendimento de que a Guanabara era o centro cultural do país, acreditamos na hipótese de que a ausência de um planejamento prévio para a área cultural estaria apoiada na constatação de que, eleito, assumiria a gestão de um estado com muitos problemas estruturais e poucos recursos (a inflação estava muito alta na época), embora o Governo Federal tivesse se comprometido com uma programa de apoio financeiro, que de fato não foi cumprido.

Na Mensagem à Assembleia Legislativa em agosto de 1962, expondo seu Plano de Governo para 1963, Lacerda afirmou “nosso critério é de fazer primeiro o que deve ser feito (...) e de tomar como constante entre opções possíveis o atendimento ao interesse legítimo maior número de habitantes. Denuncia mais uma vez o abandono do Governo Federal com a Guanabara e enaltece a representação simbólica da Guanabara para o restante do país ao afirmar que, como o segundo centro industrial do país e com um mercado potencial de trabalho, era o centro cultural do país. Portanto o que o Governo Federal deixava de fazer na cidade, repercutia negativamente para a nação.

---

[84] Tribuna da Imprensa, 02 de junho de 1960, p.4 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=1779&Pesq=>. Acesso em: 30 abri. 2016.

[85] Capital Cultural, diz respeito ao conhecimento construído e acumulado pelos agentes e referenda o espaço do conhecimento. É o saber cultural e socialmente legitimado e identificado sob o traço de predicado diferencia (LIMA, 2013, p.385).

Na Mensagem de agosto de 1963, o Governador apresentou o planejamento do orçamento de 1964. Algumas discussões tratavam da necessidade de se implementar um maior investimento para o turismo. Mas a preocupação do Governador eram as melhores condições para a comemoração do IV Centenário e afirmou:

> (...) O Governo sempre tratou este problema [o turismo] dentro de uma linha de coerência com a situação em que encontrou a cidade. Assim, houve por bem, antes de falar de turismo dar água, esgoto e transportes, serviços esses sem os quais não há beleza natural, nem boas intenções que façam haver turismo. Mas agora teremos o IV Centenário, festa cuja promoção sofreu os percalços da falta de recursos (...).[86]

Na Mensagem enviada em 1965 à Assembleia Legislativa, prestando contas de seu Governo (e encaminhando a Proposta Orçamentária para 1966), recordou a cidade que recebeu para governar em 1960, citando os inúmeros problemas que encontrou e de que forma exerceu seu mandato a fim de que, com os recursos de que dispôs, pudesse oferecer formação e bem estar ao homem; beneficiar o maior número de pessoas em cada cruzeiro aplicado e eliminar ou reduzir o déficit da infraestrutura existente permitindo um real surto de desenvolvimento social e econômico (Mensagem à Assembleia, 1965, p.7).

Entretanto, como já afirmado, não desprezou as sugestões que lhe foram apresentadas para a realização de várias ações na área cultural, as quais vinham ao encontro de suas aspirações culturais. Com a realização dessas ações pode deixar um conjunto de ações culturais para os cariocas permanecentes na cidade. As referências para as ações que veio a realizar, como afirma Mesquita**,** (2009, p.103) tinham origem na civilização francesa, no modelo de cultura do início do século, mas também na rede de influências a que estivera exposto na juventude, com diversos intelectuais brasileiros. Esse contato pode ter contribuído para o fortalecimento de seu capital cultural que ele já possuía de herança familiar e já comentado no perfil biográfico de Lacerda.

De todos os intelectuais com quem Lacerda conviveu, Mario de Andrade deve ter desempenhado importante papel no seu pensamento sobre a cultura, pois Mario foi dos primeiros intelectuais a propor um olhar mais abrangente para a cultura brasileira. Carlos Lacerda iniciou amizade com Mario de Andrade aos 21 anos e trocaram, ambos, volumosa correspondência, que parece demonstrar ter havido grande amizade entre os dois. Carlos era responsável pela Revista Rumo, editada pela Casa do Estudante do

---

[86] Nesse período as finanças públicas brasileiras estavam em crise e a inflação anual se aproximava de 100%. Tudo sobre a ditadura militar. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2014/03/23/o-golpe-e-a-ditadura-militar/a-economia.html>. Acesso em: 02 set. 2016.

Brasil e o convidou para uma palestra e para enviar artigos para publicar na Revista. A primeira carta, de 13 de junho de 1933 (LACERDA, 2014, p.83) é de aspecto formal, pelo tratamento dispensado ao destinatário e a de 03 de julho de 1935 (LACERDA,2014, p.90) completamente informal, longa, de tom coloquial, amistoso e de alguém que está tentando tirar um amigo de uma grande inquietação (LACERDA, 2014, p.95). A carta de 05 de fevereiro de 1934 vai para o amigo: "esta carta é só para dizer que continuo amigo" (LACERDA, 2014, p.95) e para comunicar seu casamento no mês seguinte. A de 11 de outubro de 1941 revela a necessidade de, entre amigos, resolverem querelas (LACERDA, 2014, p.95).[87] Da França também veio outra importante influência na sua formação, a que o próprio Carlos Lacerda se refere: "fui educado, parte de minha vida, num colégio francês - o Liceu Francês- e toda a minha formação fora do que se chama Brasil é muito mais francesa do que de qualquer outro país" (LACERDA,1978, p.312).

Em 1959, a França criou o Ministério da Cultura, dirigido por André Malraux por mais de dez anos. O modelo de gestão adotado instituiu uma política cultural onde o Estado, atendendo a uma reivindicação democrática, deveria representar o papel motor de direção, impulso e regulação da cultura e do patrimônio francês, tendo, como atributo principal, a missão de garantir a todos o mesmo acesso aos bens culturais (POIRRIER,2012, p.19). Certamente esse modelo de gestão interessou ao futuro candidato a Governador da Guanabara. Nesse mesmo ano, Malraux veio ao Brasil, representando o Presidente Charles De Gaulle. Lacerda estava na Europa, acompanhando o candidato à Presidência, Jânio Quadros. Eles se encontraram em Paris, e de acordo com Dulles (1992, p.328), Malraux teria pedido sugestões a Lacerda sobre "a expressão que melhor resumisse a atitude espiritual do povo brasileiro face ao futuro" ao que Lacerda lembrou-lhe o título do último livro de Malraux: "A Esperança". Nessa ocasião Lacerda ganhou dele uma coletânea de suas obras, com a dedicatória em uma delas: "a esperança do que esse encontro representa para o futuro do Brasil"[88]. Encontraram-se, uma vez mais, também em Paris, em 1964, quando Lacerda estava novamente a serviço do país, desta vez, <u>para explicar,</u> (grifo nosso) aos europeus, <u>a Revolução de 1964</u> (grifo nosso) (LACERDA,1978, p.314).

Lacerda tinha, também, especial interesse pela obra implantada por D. João VI, quando o Rio de Janeiro se tornou sede do Reino Português. Ele valorizou amplamente a herança e a tradição portuguesa. Todo o conjunto das ações implantadas por D. João

[87] Segundo Sebastião Lacerda, existe no Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo, uma carta de Mario a Carlos Lacerda pedindo desculpas pelos comentários que havia feito.
[88]Em seu livro Um Museu para a Guanabara Mesquita (2009) comenta sobre a amizade de Lacerda e Malraux.

VI reforçava a ideia de que cabia ao Estado o papel de civilizador (MESQUITA, 2009, p.103).

Soube, também, aproveitar todas as oportunidades na área cultural que foram surgindo ao longo do seu governo. Poucos dias depois da posse, leu no jornal "*O Globo*" (MESQUITA, 2009, p.99)[89] que Mauricio Quadrio[90] "desejava oferecer ao Governo a coleção de gravações", algumas delas inéditas e quase todas mais ou menos desconhecidas do público, que abrangiam gravações enriquecidas no Brasil, como as vozes de Rui Barbosa, Afrânio Peixoto, Getúlio Vargas e de Rio Branco"[91].

> (...) Estou disposto a oferecer à cidade do Rio de Janeiro, ao Governo do Estado, todas as preciosidades que consegui juntar, a fim de que "o Rio continue sendo o Rio", o lugar onde existe de tudo, com relação à cultura. Os meus discos estão às ordens do governador Carlos Lacerda. Não cobrarei nenhum centavo por eles. Será minha colaboração a esta bela e acolhedora cidade, que há vários anos escolhi para meu domicílio" (MESQUITA, 2009, p.98).[92]

(...) O próprio Governador, através do autor da matéria, entrou em contato com o interessado na doação das gravações (MESQUITA, 2009, p.99). No encontro que tiveram Quadrio não sabia afirmar se o Governador já tinha algum projeto de criação de museu audiovisual – "pelo menos não expressou publicamente", mas durante a conversa Lacerda disse-lhe que tinha a intenção de criar um Museu da Imagem e da Luz, nos moldes da instituição parisiense e a partir desse encontro surgiu a ideia de criar um museu, cuja organização foi confiada ao próprio Maurício Quadrio (MESQUITA 2009, p.101).

Sebastião Lacerda, seu filho, em depoimento à Claudia Mesquita, autora do livro Um Museu para a Guanabara, (2009, p.99-100) afirmou que seu pai:

> (...) "já alimentava a intenção de criar um centro de documentação ou museu audiovisual[93] 'para fixar o que aconteceu no Rio de Janeiro durante todo o tempo que foi capital no tipo de coisas na área cultural tinham sido produzidas'" e teria se inspirado nas diversas instituições que conheceu em suas viagens pelo mundo, (...) com destaque para os museus franceses, como o Museu do Homem em Paris (...)".

O prédio escolhido para abrigar a nova instituição era remanescente de outro momento de forte significado na memória da cidade: o Pavilhão do Distrito Federal,

---

[89] Maurício Quadrio quer doar seus discos históricos ao Rio. O Globo, 21 de janeiro de 1961.
[90] Jornalista italiano. Veio ao Rio em 1951 para ficar 3 meses como correspondente do jornal Gazzetta Musicale, e encantando-se com a cidade, adotou a cidadania brasileira.
[91] O Barão de Rio Branco, Ministro das Relações Exteriores, no início da República.
[92] Maurício Quadrio quer doar seus discos históricos ao Rio. O Globo, 21 de janeiro de 1961, apud Mesquita, p.98.
[93] Esse termo não existia na Museologia brasileira, na época da doação do acervo.

construído para a Exposição de 1922, comemorativa do Centenário da Independência. Durante a restauração do prédio, a ideia evoluiu para a criação de um Centro de Documentação para o Estado da Guanabara, e daí para a criação de um Museu da Imagem e do Som, projeto totalmente inovador para a época, pois seu acervo constituía-se de uma categoria ainda não trabalhada pela museologia da época.

3.4.1- Uma nova categoria de Museus

Nos anos sessenta do século passado no Brasil, a museologia ainda desenvolvia seu trabalho apenas com o objeto tridimensional como transmissor de informações para o público. Desde a criação do Conselho Internacional de Museus- ICOM, em 1946, o conceito de museu foi vagarosamente sendo ampliado, e na Assembleia Geral de 1961, o ICOM passou a reconhecer como museu "toda instituição que apresente os conjuntos de bens culturais com o fim de conservação, estudo, educação e deleite" (ICOM), já demonstrando a percepção com o caráter dinâmico que os museus viriam a ter, anos depois.

Em 1947 André Malraux lançou na França o livro O Museu Imaginário, apresentando a ideia de um ambiente museológico livre. Essa ideia é explicada por Silva (2002, s.p.), que afirma:

> O conceito tem mais de um sentido na obra de Malraux. Traduz inicialmente a ideia de um museu de imagens, para depois vir a significar, sobretudo, um museu do imaginário. São conceitos que se dialogam(...). Entretanto, a que mais fascina Malraux é a do museu como "lugar mental", espaço imaginário sem fronteiras que nos habita(...).

Os objetos poderiam estar tanto no ambiente do museu, como também, livres na mente de cada indivíduo, que poderia criar seus próprios museus, de acordo com a preferência de cada um. As ideias de Malraux foram precursoras nos estudos relacionadas com a museologia constituindo uma interação entre o mundo material e o virtual (SILVA, 2002, s.p.). Carlos Lacerda muito provavelmente tomou conhecimento desse livro, pois, anos mais tarde, no encontro que teve com Malraux, como já citado neste texto, demonstrou conhecimento atualizado de sua obra (DULLES,1992, p.328). Desse modo é possível admitir que, a partir do primeiro encontro do Governador Lacerda com Maurício Quadrio, seu pensamento estivesse bastante acessível ao que estava sendo oferecido ao Governo do Estado.

É possível perceber nessa leitura que o conhecimento que Carlos Lacerda aparentava possuir sobre museus era resultado de sua cultura e da vivência adquirida nas diversas visitas realizadas ao exterior onde a ida aos museus fazia parte da rotina obrigatória de Carlos Lacerda, conforme a documentação que encontramos em seu arquivo pessoal na Universidade de Brasília e no depoimento de seu filho, à Claudia Mesquita, citado acima. Não podemos nos esquecer que nesse momento o Ministério da Cultura francês, estava lançando novas propostas de trabalho com o patrimônio e a ideia dos espetáculos de luz e sombra surgiram nesse momento.

A ideia de um museu, fora dos padrões do que existia até então, começou a se formar. Mas, como o próprio Maurício afirma, a decisão desse novo museu chamar-se Museu da Imagem e do Som só se concretizou em 1964, quando ele já era responsável pela instituição que ainda estava sendo organizada (MESQUITA, 2009, p.101). Encontramos na documentação particular do Governador preservada no "Arquivo Carlos Lacerda" (ACL) na Seção de Obras Raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (UNB) na pauta "Reunião de Secretariado"[94] de 20/05/1963[95], o encaminhamento que a questão vinha seguindo:

> Museu da Voz. Como subsídio para elaboração do *Dossier* (Comissão dos festejos do IV Centenário), o Sr. Governador sugere a criação de um Museu da Voz, para o qual já existe um valioso acervo constituído pelo material recolhido, durante os últimos 30 anos, por Almirante e que ele se propõe a doar ao Estado. Já transmitiu a proposta de Almirante à Secretaria de Educação, não obtendo qualquer solução até hoje. Doado esse acervo ao Estado, o Governador nomearia Almirante curador do Museu, função que ocuparia enquanto vivesse, ou pudesse, ampliando-o quanto possível.
>
> Museu da Imagem: Sugeriu igualmente a criação de um Museu da Imagem, para o qual já existe também, copioso material, como por exemplo, uma coleção de fotografias, tiradas por ele próprio (Almirante, grifo nosso), ou obtidas de outras pessoas, dos fatos mais importantes ocorridos no Rio, de propriedade do Sr. Newton do Lago, das Ilhas Fontes, e que remontam ao tempo de Paulo de Frontin e Pereira Passos. Outro valioso acervo de fotografia possui o Sr. Marques Ferrez (Marc, grifo nosso), entre elas, algumas da abertura da Avenida Central, hoje Rio Branco.
>
> Para esses dois Museus, portanto, já conta a Secretaria de Educação com abundante e precioso material, crendo o Sr. Governador que com cinco milhões de cruzeiros seja possível organizá-los convenientemente. (ACL / UNB, caixa 117, Reunião de Secretariado 20/05/1963).

[94] Durante o seu governo as reuniões aconteciam semanalmente. Os assuntos eram apresentados e discutidos para que toda a equipe soubesse o que estava acontecendo. (Lacerda,1978, p.236). Na semana seguinte ao tema discutido o Governador começava a cobrar do responsável o andamento das questões. Ele acompanhava tudo de perto.

[95] Existem três caixas de documentos (Caixa 116,117,119) com esse assunto, porém sem ordem cronológica.

Como podemos perceber, a ideia inicial era trabalhar de forma separada, isto é, um museu da voz e outro da imagem, com recursos financeiros para os dois. Não encontramos registros nos dois arquivos consultados sobre a data em que ficou definido que seria um só museu. Na lista das obras a serem inauguradas em 1965, já aparece a denominação “Museu da Imagem e do Som”.

No dia 03 de setembro de 1965 o museu foi inaugurado. Em seu discurso de inauguração, Lacerda afirmou:

> Este Museu visa documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro. (MESQUITA, 2009, p.189).

O trabalho com a memória da cidade (no contraste alegria x sofrimento x vitória) enfatizando-a como a capital cultural do país e que tinha sido escolhido como estratégia por Carlos Lacerda na sua candidatura ao Governo, ficou visível no acervo fotográfico exposto no Museu e ele empregou essa ideia novamente no seu discurso enfatizando a cidade contida naquele acervo.

Os discos que formaram o acervo comprado de Henrique Foréis[96] relembravam a época de ouro do rádio no Brasil e as fotografias adquiridas da família do fotógrafo Augusto Malta[97], sem falar das demais coleções, reforçavam os aspectos memorialistas da cidade que Lacerda trabalhou exaustivamente durante a campanha eleitoral. Para a compra das fotos de Augusto Malta foi formada uma Comissão que avaliou o conjunto documental em C$ 12 milhões de cruzeiros.

O sucesso do empreendimento logo se fez notar. O tipo e a forma de trabalhar o acervo formados por fotografias, músicas, e outros materiais logo ensejou a criação pelo restante do país de outros Museus da Imagem e do Som, ou “MIS”, como simplesmente são chamados.

---

[96] Radialista, conhecido como Almirante. Formou uma coleção composta por itens como discos, revistas, recortes, livros raríssimos, partituras, instrumentos musicais, fotografias de personagens famosos da música popular brasileira, que constituiu a maior parte do acervo do MIS (MESQUITA, 2009, p.112).

[97] Augusto Malta foi fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal entre 1903 a 1936. Foi o responsável por registrar, através de suas chapas, imagens da cidade que desapareceram, principalmente com a obra de remodelação da capital federal, realizada por Pereira Passos. Sebastião Lacerda comentou sobre sua ida com o Governador à casa dos familiares de Malta para as tratativas de compra do acervo, e lembra, ainda como as fotos (negativos) estavam organizadas em envelopes e por fora um contato (Depoimento concedido à autora em 06 de junho de 2016). Segundo a Assessoria de Imprensa do Governador o acervo continha cerca de 10 mil fotos diversas e outras 100 mil em álbuns e pastas, 36 álbuns de grande formato e 20 mil negativos (AGCRJ/CCL, NDD4.453, 21/04,1964).

3.4.2- Outras Iniciativas culturais

Além das iniciativas culturais desenvolvidas na sua forma institucional (museus, teatros), Lacerda acreditava que para fazer do Rio o grande e permanente centro de cultura do país era necessário desenvolver a Universidade, estabelecer acordos com clubes dos bairros mais distantes para oferecer atividades desportivas e com entidades culturais para o fomento de bolsas de estudo no Estado e no exterior. Citou, como exemplo dessa iniciativa o programa japonês de educação através das escolas técnicas e científicas. Através desse programa seria possível preparar uma elite capaz de atuar e transformar o Rio de Janeiro em poucos anos, preparando-o para o futuro.

A partir do encontro com Maurício Quadrio, Lacerda pode ter decidido investir sua atenção em outro leque de realizações que não havia pensado, ou, pelo menos, não estava escrito no planejamento inicial da sua Política de Governo. No dia 04 de março de 1961, pelo Decreto 361/1961, desapropriou a Casa da Marquesa de Santos. A propriedade ficou sob a responsabilidade da Secretaria de Educação e Cultura e já estava tombada como patrimônio artístico desde 1938, pelo IPHAN[98]. Logo no início do Governo foi ali instalada a Região Administrativa de São Cristóvão, juntamente com o Conselho de Associações e Entidades de São Cristóvão (Tribuna da Imprensa, 01.06.1961, p.4)[99].

A partir do projeto de revitalizar a Guanabara como capital cultural do país valorizando locais e instituições que, desde a chegada de D. João VI, tornaram-se marcos de representação da capitalidade do Rio de Janeiro e seguindo seu objetivo de valorizar a herança e a tradição portuguesa, decidiu criar o Museu dos Três Reinados no Solar da Marquesa, localizado próximo ao Paço de São Cristóvão e onde a família real tinha residido. Fica, assim, clara a intenção de ligar a figura de D. João VI à do primeiro imperador, D. Pedro, como o herói que deu ao Brasil o estatuto da Independência (FERREIRA, 2007, p.300). A questão da denominação parece ter ocorrido de forma semelhante com a denominação do Museu da Imagem e do Som, deixando passar a impressão do desejo de realizar o máximo de ações, porém não havia uma estrutura adequada a um museu dessa natureza, a começar pela inexistência de acervo.

O solar foi restaurado entre 1964 e 1965, com recursos do BEG, no valor de C$ 100 milhões com títulos progressivos do Instituto de Pensão da Guanabara-IPEG,

---

[98] Processo T-038 de 30 de março de 1938. Não estava tombado como bem histórico e sim como bem artístico.
[92] Conselho de Moradores ajudará São Cristóvão. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 05 maio 2016.

destinados para a Secretaria de Educação, através da Superintendência do IV Centenário. Os autores do projeto, “Wladimir de Alves Sousa, Geraldo Raposo da Câmara e Edson Motta, receberam a IV Premiação Anual do Instituto dos Arquitetos do Brasil- Departamento da Guanabara" (FERREIRA, 2007, p.298).

Em 1965 foram transferidos para o Solar da Marquesa de Santos o Departamento de História e Documentação do Estado da Guanabara e a Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico da Guanabara, criados em 1964. Em carta à Secretária de Educação e Cultura, Marcello de Ipanema, Diretor da Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico da Guanabara, comentava que a Superintendência do IV Centenário tinha aprovado em ata a ideia de implantar na Casa da Marquesa de Santos um museu "de época, que pudesse levar ao público "a vivência e a cultura de um tempo" e que isso aconteceria através do Museu do Primeiro Reinado. Nesse momento a proposta já era para a criação apenas do Museu do Primeiro Reinado, mas um sério problema continuava a existir: não havia, ainda, acervo para essa instituição. Marcelo de Ipanema solicitou, por carta, ao Museu Imperial, o empréstimo de algumas obras para a inauguração do Museu do Primeiro Reinado, marcada para 2 de dezembro de 1965, ainda no conjunto das festividades do IV Centenário, (FERREIRA, 2007, p.305-306). O Secretário de Educação sugeriu pegar “as peças históricas” do Museu da Cidade localizado no Parque da Cidade passando este a ser apenas Museu Escolar, já que o museu e o Parque recebiam a visita de muitos escolares. De concreto, já estava planejado que no dia da inauguração, ao ar livre nos jardins do Museu, a Orquestra Sinfônica Brasileira, juntamente com a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro executaria peças de D. Pedro I recentemente descobertas (Tribuna da Imprensa, 16.07.1965, p.4).

Apesar das pretensões de criar o Museu do Primeiro Reinado, Lacerda não alcançou o objetivo, por diversos motivos. No último ano de seu governo enfrentou dificuldades de natureza econômica, política e financeira, como também não conseguiu eleger seu sucessor. Lacerda afastou-se do cargo em 04 de novembro de 1965 e a inauguração não aconteceu. O Museu do Primeiro Reinado foi inaugurado somente em 1979, já na esfera administrativa do Estado do Rio de Janeiro.

Além do Museu da Imagem e do Som, outras instituições culturais foram criadas durante o Governo Carlos Lacerda na Guanabara. A Sala de Concertos Cecília Meireles surgiu da sugestão de Andrade Muricy (membro da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal[100] e crítico do Jornal do Commercio) de aproveitar o prédio do antigo

[100]No Arquivo Museu de Literatura, da Fundação Casa de Rui Barbosa, encontra-se o Arquivo Andrade Muricy.(Jose Candido de Andrade Muricy-Curitiba,1885-RJ,1894). Nele consta um decreto do prefeito do

Cinema Colonial (anteriormente Grande Hotel da Lapa), que já estava fechado desde 1961, para a construção de um espaço dedicado à música de câmara, uma vez que esses espetáculos aconteciam no Teatro Municipal o qual, por suas dimensões, não oferecia a acústica apropriada para esse gênero musical. Carlos Lacerda autorizou a criação da Sala, no dia 23 de dezembro de 1964, e o Cinema Colonial foi desapropriado pelo valor de Cr$ 66 milhões de cruzeiros. O Governador convidou o Maestro Henrique Morelenbaum, adjunto da Orquestra do Teatro Municipal desde 1963, para planejar a nova sala de espetáculos da cidade. O espaço deveria ser "algo que fugisse à burocracia e desse à música o lugar de honra que ela merecia"[101]. A tarefa de acompanhar as obras até a inauguração ficou a cargo do Maestro. E com a "urgência, urgentíssima", característica do Governador, que delegava ações, mas gostava de resultados rápidos. Solicitou que se incluísse um balcão destinado a estudantes que pagariam ingressos mais baratos. Para esse empreendimento foram encomendados, em 1965, ao artista Enrico Bianco[102], que trabalhara com Candido Portinari, dois grandes painéis retratando cenas campestres, para serem instalados no saguão de recepção da Sala[103]. O nome dado à Sala foi uma homenagem a Cecília Meireles, grande amiga do Governador, que falecera um mês antes. A Sala foi inaugurada no dia 01 de dezembro de1965 e desde então sempre foi muito elogiada pela excelente acústica.

No dia 05 de dezembro de 1962, Carlos Lacerda marcou o início do terceiro ano de sua gestão assinando o Decreto1443, publicado em 25 de dezembro de 1962, criando Escola de Desenho Industrial (ESDI), a primeira do Brasil e da América Latina. No discurso proferido na ocasião falou do despreparo da sociedade brasileira diante do processo tecnológico nascente, de cujas tecnologias o Brasil ainda dependia de importação. Criticava essencialmente a inexistência de quadros técnicos que pudessem participar da criação de produtos genuinamente brasileiros. Enfatizava o fato de que o Brasil precisava preparar-se para os novos tempos e que, para isso era necessário investir em educação especializada. Iniciavam-se os anos 60 e com ele uma industrialização em crescimento que fariam a nação continuar a depender do exterior em matéria de tecnologia. Destaca, então, a atuação de seu governo democrático que, num esforço de superação de carência de quadros criou um hospital de clínicas para uma universidade nascente, uma área específica da administração para cuidar da

---

Distrito Federal nomeando Andrade Muricy membro do Conselho Federal de Cultura e da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal. Rio de Janeiro e Brasília, de 05 nov. 1951 2 fls. Disponível em: <www.casaruibarbosa.gov.br/.../ FCRB_AMLB_Arquivo-Andrade-Muricy>. Acesso em: 05 maio 2016.

[101] Disponível em: <http://salaceciliameireles.rj.gov.br/?page_id=5472>. Acesso em: 05 maio 2016.

[102] AGCRJ/CCL/NDD5.155.

[103] Esses painéis foram retirados para a reforma realizada em 2012 e estão sob a guarda do Museu do Ingá.

engenharia sanitária e da despoluição das águas da Baía da Guanabara e agora, a Escola, que estavam lançando naquele dia, e que deveria ter atuação nacional. Voltou a enfatizar o papel condutor da Guanabara no processo civilizatório da sociedade brasileira, lançando as bases de uma escola gestada durante dois anos. Segundo Lacerda, nesse momento em que o país precisava se modernizar, e em função das transformações que pretendiam com o novo empreendimento, seria possível compará-lo à importância da Missão Francesa trazida para o Brasil, por D. João VI. O objetivo da ESDI era a formação de quadros técnicos para todo o país, mas criada sob os auspícios do Governo da Guanabara. (LACERDA,1962, Discurso de lançamento da ESDI. s.p.).

A Escola foi criada como um curso técnico em quatro anos de formação, instalada numa vila de casas, dotada de espaço para aulas e diversos laboratórios, na Rua Evaristo da Veiga, 95, na Lapa, onde ainda se encontra. O prédio servira para as instalações da Rádio Roquete Pinto e de laboratório da Polícia Militar. Foi inaugurada em 10 de julho de 1963 e sua criação, inspirada em uma escola de design que funcionou no Museu de Arte Moderna no RJ, durante os anos 1950, baseada nos ideais de clareza formal e racionalidade da Escola da Bauhaus[104] A equipe de professores à época da inauguração era formada por grandes profissionais e, dentre eles, podemos citar: Maurício Roberto, Aloísio Magalhães, Carmen Portinho, o crítico Frederico de Morais, a gravadora Regina Katz e Zuenir Ventura.

A instituição ficaria ligada à Secretaria de Educação e Cultura, mas formaria profissionais de nível superior para atuar num mercado ainda predominantemente amador e dependente, como disse no seu discurso de inauguração, da indústria estrangeira. A formação dos alunos estava apoiada em dois órgãos internos: a Comissão de Assessoria e o Centro de Pesquisas que atuavam em conjunto a fim de buscar e desenvolver soluções para os problemas reais do design de produtos que expressassem uma identidade para o cidadão brasileiro, e produtos de comunicação visual voltados para o mercado nacional. Mais uma vez, o discurso do governo apontava para a Guanabara como detentora da missão de formar a identidade do designer brasileiro.

No âmbito da educação primária[105] tornou obrigatória e compulsória a educação infantil dos 7 aos 14 anos, através do Decreto 808 de 9 de janeiro de 1962 e todas as

[104] A "Bauhaus" deixou sementes; uma "germinou" hoje - *De Kader 1963.* Inscrição ao lado da última assinatura da Ata de inauguração da ESDI.
[105] Compreendia as séries iniciais de 1ª série ao Admissão, que era uma espécie de preparatório para o concurso do Ginasial. Atualmente esses dois seguimentos correspondem ao Ensino Fundamental, composto por nove anos e obrigatório. O Estado da Guanabara foi o primeiro a tornar obrigatório o ensino primário.

escolas inauguradas[106] receberam nomes de personalidades importantes da História do Brasil e artistas brasileiros: Mestre Valentim, Lasar Segall, Mario de Andrade, Oswaldo Aranha, José Bonifácio, Camilo Castelo Branco, Augusto Frederico Schimdt, e uma dedicada ao IV Centenário. Grandes nomes de artistas mundiais também, foram escolhidos como Shakespeare, Debret, Pedro Álvares Cabral, Churcill e Victor Hugo e D. João VI. Estes últimos foram nomes escolhidos para a denominação dos ginásios, duplicados ao longo de seu governo. A matrícula nesse nível passou de 19.815 para 122.640 alunos, nos quatro anos de governo. Esse crescimento explica seu pensamento sobre o papel da educação para o desenvolvimento da Guanabara: a Escola deveria ser o centro de preparação para o cidadão e a Universidade, o centro de preparação das elites dirigentes dos mais capazes, qualquer que seja a sua origem e condição social. Em sua opinião a educação seria a chave de um sistema que pudesse dar "ao povo de nossa cidade outra visão de vida, outra concepção de seus direitos e deveres".

O Teatro Municipal foi restaurado interna e externamente. As verbas vieram da venda dos convites do baile de carnaval de 1964, do próprio Teatro. As pinturas foram higienizadas e restaurado o que foi necessário, por Edson Motta, professor da Escola de Belas Artes. Um novo cortinado com tecido anticombustão foi colocado no palco (AGCRJ/ACL. NDD4. 83).

O Teatro João Caetano também foi restaurado. Di Cavalcanti recuperou os dois painéis pintados por ele em 1931, medindo 4,5 x 5,5m, no *foyer* superior do Teatro sendo reinaugurado no dia 07/04/65, com a apresentação da peça "A Capital Federal" (AGCRJ/CCL/NDD4.19).

Lacerda teve seu interesse voltado também para o meio ambiente: nomeou uma Comissão, através do Ofício 805/62 do Gabinete do Governador, para estudar a criação da Reserva Biológica de Jacarepaguá, que ficaria ligada ao Departamento de Recursos Naturais da Secretaria de Economia. Também se preocupou com o estado de conservação da Floresta da Tijuca. Gostaria de torná-la autônoma ou nos moldes do trabalho que fora desenvolvido nos anos 40 por Raimundo de Castro Maya (ACL/ UNB, Subsérie Governador)[107], como também com o espelho d'água da Baía de Guanabara.

Confirmando sua característica de delegar ações, criou o Parque do Flamengo, após a sugestão de sua amiga Maria Carlota de Macedo Soares (Lotta de Macedo Soares), a quem encarregou a presidência do Grupo de Trabalho para a Urbanização

[106] Foram construídas mais de duzentas escolas.
[107] Colecionador e intelectual brasileiro que trabalhou em diversos projetos em favor da Cidade quando esta era a capital federal. Recuperou a Floresta da Tijuca nos anos 40 do século passado, para uso do carioca.

do Aterro, transformando a área aterrada entre o Aeroporto Santos Dumont e Botafogo, projetada inicialmente para ser apenas pista de ligação de trânsito entre o Centro e a Zona Sul, numa grande área de lazer voltada para a prática de esportes de várias modalidades junto a pistas de alta velocidade. O Aterro do Flamengo foi entregue à população no dia 17/10/1965. O projeto paisagístico é de Roberto Burle Marx. Os projetos de urbanização e as edificações (Museus de Arte Moderna e Carmem Miranda são de Afonso Eduardo Reidy. O Monumento aos Mortos, projeto de Hélio R. Marinho e Marcos Konder Neto). Durante sua execução, algumas vezes os recursos escasseavam. Lota escrevia para o Governador dizendo que a única obra que iria ficar na história do nome do Governador Lacerda era o Parque do Flamengo.[108]

O próprio Governador encaminhou ao Presidente do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco de Andrade, ofício datado de 27/10/1964, solicitando o tombamento definitivo do Parque para evitar possíveis descaracterizações ao projeto original, de acordo o memorial descritivo preparado por Lota de Macedo Soares:

> Pelo seu tombamento o Parque do Flamengo ficará protegido da ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro, e da extrema leviandade dos poderes públicos quando se tratar da complementação ou permanência de planos. Uma obra que tem como finalidade a proteção à paisagem, e um serviço social para o grande público obedece a critérios ainda muito pouco compreendidos pelas administrações e pelos particulares.

Foi tombado pelo governo Federal em 28/07/1965, e inscrito no Livro de Tombo Paisagístico do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 28 de julho de 1965, sob o nº 39[109].

O Túnel Santa Bárbara foi inaugurado em 22/06/64. Esteve em construção por mais de dez anos. Durante a retomada das obras houve um acidente que vitimou muitos operários e alguns, fatalmente. De acordo com Sebastião Lacerda[110], para homenagear esses operários o Governador encomendou à artista Djanira um painel em azulejo branco e azul para colocar em uma pequena capela que ele mandou construir em memória dos operários falecidos no acidente. O estudo para o painel Lacerda mandou emoldurar e ficou no Palácio Guanabara. Na reforma realizada no túnel, em 1992, o painel foi retirado e levado para o Museu de Belas Artes, onde se encontra, exposto num pequeno jardim interno do museu.

---

[108] Guia do Patrimônio Cultural Carioca. Bens Tombados. 2008.p. 130 e ACL/UNB. Subsérie Governador
[109] Aterro do Flamengo. O Tombamento. Disponível em: <http://www.parquedoflamengo.com.br/sobre-o-parque/o-tombamento/.> Acesso em: 09 out. 2016.
[110] Depoimento à autora no dia 06 de junho de 2016.

Na documentação sobre Carlos Lacerda, pesquisada tanto na Universidade de Brasília, como no Arquivo Geral da Cidade, encontramos diversas referências de instituições às quais deu início ao processo de estudo visando sua criação. Dentre esses estudos podemos exemplificar o Museu do Primeiro Reinado, o projeto de transformação do Solar D. João VI, em Paquetá, no Museu de Artes e Tradições Populares. Pensou em iniciar o levantamento da documentação de interesse histórico para a Guanabara no Arquivo da Torre do Tombo (citado no seu discurso de inauguração do MIS) e copiá-la para depois fazer uma publicação para o público brasileiro. Não foram executados durante o seu governo, mas retomados e implantados anos depois.

A construção da imagem de Lacerda como um homem interessado pela história e pela cultura brasileira, vinculado ao seu ideal de civilização, ficam evidentes no depoimento de seu filho, Sebastião Lacerda: “meu pai achava que, (...) além da educação, estritamente falando, havia muito a fazer no lado da cultura (...). As coisas da cultura aconteceram porque ele fez acontecer. Ou ele criava ou ele aproveitava(...). Ele tinha uma visão educadora da cultura. Não era colocar samba no Teatro Municipal. Era levar o povo para o Municipal e desenvolver o gosto musical. O mesmo ele fez na Sala Cecília Meireles, que desde sua inauguração já havia a prática dos preços populares, especialmente para os estudantes. Mas com relação aos museus, o único que ele conseguiu criar e deixar funcionando plenamente foi o Museu da Imagem e do Som".[111]

Em relação aos monumentos, tão logo a Divisão de Patrimônio Histórico foi criada mandou recolher na Secretaria de Viação e Obras, no Departamento de Parques e Jardins a relação geral de praças da Guanabara que possuem coretos, monumentos, obras de arte. Sua intenção era preparar todo esse material para os festejos do IV Centenário. O Governador deixou alguns bens tombados. O Parque Laje, o Convento do Carmo que já era tombado pelo Governo Federal também recebeu proteção estadual.

Neste cenário de criação de instituições culturais, proteção de bens de importância histórica para a cidade, Lacerda delegou a Antônio Carlos de Almeida Braga, Diretor-Presidente do Banco do Estado da Guanabara (BEG) a formação de uma pinacoteca, hoje conhecida como Coleção BANERJ, objeto de análise desta dissertação, que será melhor detalhado no próximo capítulo.

[111] Depoimento à autora em 06 de junho de 2016.

3.4.3- A Superintendência do IV Centenário: suas atividades

Em 1962, com a Reforma Administrativa aprovada pela Assembleia Legislativa, foram criadas a Secretaria de Turismo (ACL/UNB, Subsérie Governador) e a Superintendência do IV Centenário, instalada em 14/07/1963, (ACL UNB, Subsérie Governador). Sua atribuição era a de coordenar toda a programação planejada para os festejos dos quatrocentos anos de fundação da cidade.

Foi escolhida por concurso público a logomarca do evento para ser impressa em todos os documentos, publicações, propagandas do Governo e de todas as entidades civis que desejassem usá-la. Aloisio Magalhães, professor da ESDI, foi o vencedor do concurso, dentre mais de 500 concorrentes, utilizando uma forma geométrica baseada na Cruz Maltina, evocando a lembranças das caravelas portuguesas que aqui chegaram e que representavam também os quatro centenários da cidade, espelhando horizontalmente e verticalmente o algarismo 4.

Figura 3: Modelo tridimensional do símbolo do IV Centenário da Cidade.

Figura 4: O bolo do 4º Centenário.

O bolo foi oferecido à população da cidade na festa organizada no Maracanãzinho.
O símbolo do IV Centenário foi colocado no topo do bolo. Fonte: Jornal O Globo, Veja fotos do Quarto Centenário do Rio de Janeiro. [112]

[112]Disponível em:<http://oglobo.globo.com/rio/veja-fotos-do-quarto-centenario-do-rio-de-janeiro-10997376>. Acesso em: 09 out. 2016.

A marca foi apropriada pelo comércio e pela população em várias situações, documentadas pelos técnicos do escritório de Aloísio Magalhães.

[113]Figura 5: Símbolo do IV Centenário aplicado nas calçadas de pedra portuguesa da cidade

.

[114] - Figura 6- Chaveiro

[115]Figura 7- Canecão

[113]Figura 5: Símbolo aplicado nas calçadas de pedra portuguesa nas ruas do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/2009/11/27/apropriacao-popular/#jp-carousel-150>. Acesso em: 09 out. 2016.
[114]Figura 6: chaveiro comemorativo: Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/2009/11/27/apropriacao-popular/#jp-carousel-6103>. Acesso em: 09 out. 2016.
[115]Figura 7: Canecão. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/2009/11/27/apropriacao-popular/#jp-carousel-6109>. Acesso em: 09 out. 2016.

Na Mensagem enviada à Assembleia Legislativa[116] foram programadas diversas atividades que visavam reforçar a identidade carioca e que se estenderiam durante o ano, divididas entre duas grandes orientações: as atividades de verão e as de inverno. Nas atividades de inverno aconteceriam as exposições, festivais de música, ballet, teatro e cinema, além de campeonatos esportivos como o Campeonato Carioca de Futebol. Nas atividades de verão aconteceriam as competições nacionais e internacionais, esportes aquáticos, pesca e grandes festas na praia. No correr do ano, toda a sorte de festejos que cada comunidade realizar,

> (...) dando a todos os cariocas, em todos os lugares o seu IV Centenário, a festa nos seus bairros, nas ruas, nas praças, nos campos de esporte. É esta talvez, a parte mais importante de todas, que dará à cidade, em seu conjunto, o ambiente de alegria e festa pela comemoração. O IV Centenário é mais que uma sucessão de eventos, é um estado de espírito. Esperar que o governo com os impostos que arrecada imponha à população festividades é tirar do carioca a espontaneidade que lhe caracteriza. (...)O carioca, que sem ajuda praticamente alguma, faz apenas com sua alegria, um grande carnaval, fará, se nos derem recursos um grande IV Centenário (LACERDA, Mensagem à Assembleia,1964).[117]

Uma intenção especial de Lacerda era de que a população participasse intensamente de todos os eventos, inclusive organizando-os nos bairros e que não fossem apenas espectadores (MESQUITA, 2009, p.121-122). Na reunião semanal dos Secretários, o Governador recomendou que o ano fosse rompido com bastante "ênfase: queima de fogos, repiques de sinos, salvas das fortalezas, apitos de navios e tudo o que chamasse a atenção e despertasse o entusiasmo do povo" (ACL/UNB, Subsérie Governador).

Em 31 de dezembro de 1964, foi aberto o Ano do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Uma das solenidades de abertura dos festejos ocorreu na parte da manhã, na Fortaleza de São João, junto ao marco da fundação da Cidade, com o Governador e o Presidente da República.

À noite, entre 19 e 20 horas, no Palácio Guanabara teve início o ano do IV Centenário da Cidade. Uma mesa de jacarandá, trazida por D. João VI de Portugal foi

---

[116] A Mensagem Legislativa foi enviada em agosto de 1964, para que a Assembleia aprovasse todo o Programa de Governo para o ano seguinte.

[117] Nesse período as finanças públicas brasileiras estavam em crise e a inflação anual se aproximava de 100%. Tudo sobre a ditadura militar. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2014/03/23/o-golpe-e-a-ditadura-militar/a-economia.html>. Acesso em: 02 set. 2016.

colocada no jardim para a assinatura da Ata que, segundo o planejamento, seria o primeiro capítulo da História do IV Centenário e lançado oficialmente o Calendário do IV Centenário (AGCRJ /CCL). Foi feita a entrega dos prêmios aos vencedores do concurso da logomarca do IV Centenário. Consta que foi executado um modelo do projeto vencedor em pau brasil, sobre lasca de pedra do Morro Cara de Cão.

Na passagem do ano, três holofotes do Exército acenderam no céu o símbolo do IV Centenário e aviões da Força Aérea Brasileira deixaram cair sobre a cidade uma chuva de papel picado (5 toneladas): pequenos cartões prateados com a logomarca do IV Centenário, disputados pelas pessoas (Portal do Servidor, PCRJ).[118] De acordo com as notícias dos jornais do dia a festa aconteceu como era do desejo do Governador, com a população nas ruas e nas praias, gritos de carnaval nos bairros e na Avenida Presidente Vargas.[119]

A coordenação da Superintendência do IV Centenário foi entregue a Marcelo de Ipanema, historiador e profundo conhecedor da história da cidade. Uma exposição itinerante “Do Rio Antigo ao Novo Rio” percorreu as 21 Regiões Administrativas do Estado. Numa das pautas de Reunião de Secretariado (ACL/UNB, Subsérie Governador) estavam previstas uma série de inaugurações oficiais que aconteceriam ao longo do ano em concomitância com os festejos do IV Centenário.

Segundo Cybelle de Ipanema[120], “no dia 21 de abril de 1965, quinto aniversário do Estado da Guanabara, o Governador Carlos Lacerda, através do Secretário de Turismo, Leoberto de Castro Ferreira, encomendou a Marcello de Ipanema a redação de um livreto intitulado *Aspectos da História do Rio de Janeiro.* O livreto foi editado em capa cartonada azul, com letras em amarelo e preto, com o símbolo do IV Centenário, reproduzindo a imagem do Rio tomada através dos Arcos da Carioca. A publicação de pequenas dimensões e pouco peso foi acoplada a mini paraquedas de seda, coloridos, que foram lançados de aviões da FAB, sobre o Aterro do Flamengo, no dia de sua inauguração, até a orla de Copacabana”.

A programação foi organizada a partir de uma dimensão memorialista, celebrativa e ritualizadora procurando ressaltar as qualidades da cidade do Rio de Janeiro e do povo carioca. Um esforço empreendido por Lacerda para criar uma Guanabara que fosse vista como um Estado forte e atuante no cenário político, cultural, social e econômico do país. Por isso o nome “Novo Rio” associado à ideia de tradição

---

[118] Disponível em: < http://www.rio.rj.gov.br/web/portaldoservidor/exibeconteudo?id=5240430>. Acesso em: 28 abri. 2016.
[119] Disponível em:< http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/? navegacaoPorData =1960 19650102> . Acesso em: 03 ago. 2016.
[120] Mensagem por e-mail à autora, em outubro de 2015.

e de autonomia da cidade, apresentando a Guanabara como o principal mostruário do que o Brasil deveria vir a ser. (MOTTA, 2001, p.237). Sua orientação era para que não se começasse nenhuma obra de grande vulto pois ele desejava entregar todas as que estavam começadas. Além disso no último ano ele pretendia embelezar a cidade preparando-a para 1965. Os monumentos também receberam especial atenção. Foi prevista a limpeza de cada um deles pela Superintendência de Urbanismo. O primeiro a ser limpo foi o D. Pedro I, na Praça Tiradentes. Nessa escolha também fica evidente sua intenção de rememorar o legado deixado aqui pela corte portuguesa.

As grandes empresas, sediadas ou não no Rio de Janeiro, publicaram matérias nos jornais e revistas cariocas alusivas ao IV Centenário, ligando suas marcas à história da Cidade. A Guanabara recebeu no ano de 1965 a visita de Reis, Primeiros Ministros, Príncipes, Embaixadores, Prefeitos, Delegações Comerciais e Militares, além de deputados de diversas nações das Américas, Europa, Ásia, África e Japão (AGCRJ/CCL). Diversos países demonstraram desejo de colaborar com os festejos, oferecendo a possibilidade de organizar eventos comerciais e culturais como por exemplo, a França, Bélgica, Itália, Holanda, Grécia, Luxemburgo. As atividades comerciais aconteceram no Pavilhão de São Cristóvão e as culturais no Museu de Arte Moderna.

Confirmando seu interesse e demarcar a importância da cultura e da tradição portuguesa entre nós, desde que iniciara o planejamento para o IV Centenário, Carlos Lacerda queria a participação de Portugal nos festejos. Numa viagem a Portugal essa participação foi acertada e se daria da seguinte forma: uma festa com as tradições portuguesas no centro do rio de Janeiro, uma exposição de arte portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes e a oferta pelo Governo Português de uma estátua equestre de D. João VI. A entrega dessa honraria à cidade aconteceu no dia 10 de junho de 1965, pelo Chanceler de Portugal, Ministro Franco Nogueira.

O monumento, assentado na Praça Quinze, tem a base em formato piramidal num bloco de granito português. Sobreposto à base foi colocada a estátua em bronze voltada para o mar, na área onde provavelmente a Família Real desembarcou no Rio de Janeiro, em 1808. Na inauguração do monumento o Governador Carlos Lacerda enalteceu a figura de D. João VI como um grande administrador pela obra que ele realizou no Rio de Janeiro

Na cidade do Porto, a uma distância geográfica equidistante (um está colocado exatamente à frente do outro, separados pelo oceano) uma réplica do monumento de D. João VI foi assentada na Praça Gonçalves Zarco, lembrando sua saída e retorno a Portugal. No Porto a inauguração do monumento foi em 1966. Ambos foram

confeccionados com o bronze de velhos canhões. O rei traz na mão esquerda um globo que provavelmente simboliza a elevação do Brasil à condição de sede do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em dezembro de 1815 e são da autoria dos artistas Barata Feyo e Salvador Carvão da Silva D'Eça.[121]

Figura 8: Estátua equestre de D. João VI na Praça XV

Autor : Acervo da autora.

Figura 9: Réplica do monumento a D. João VI, na Praça Gonçalves Zarco, na cidade do Porto, Portugal

Autor: Mariza Pinheiro.[122]

[121]Estátua equestre de D.João VI, na cidade do Porto: Disponível em: <www.visitporto.travel/visita/páginas/viagem/detalhes /POI.aspx?OI-672&Tag1D=4>. Acesso em:10 ago. 2016.
[122]Disponível em: <www.visitporto.travel/visita/páginas/viagem/detalhes/POI.aspx?OI-672&Tag1D=4>. Acesso em: 10 ago. 2016.

A Assembleia autorizou um aumento no imposto de Venda Consignada (IVC)[123], somente em 1965, de 5 para 5,4%. Os recursos obtidos com esse aumento foram destinados para os festivais de cinema, de ballet, premiações, publicações e reedições de títulos importantes sobre a história da cidade. Além disso, as agências de viagem receberam assessoria para promover o turismo interno e externo durante aquele ano.

Uma extensa programação cultural foi montada: exposições de pinturas nos Museus da cidade, especialmente no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna; ampla programação esportiva em todos as modalidades (aconteceram campeonatos nacionais e internacionais durante o ano); O Jornal dos Sports patrocinou festas populares pelos bairros e o Jornal do Brasil organizou na Biblioteca Nacional uma exposição sobre a história da caricatura brasileira.

O ano de 1965 seria o último de seu governo e Lacerda estaria em plena campanha para a eleição para a Presidência. Esses dois eventos eram projetos muito importantes para ele: um completava o outro. Ao sucesso de todas as atividades programadas para o Ano do IV Centenário deveriam somar-se a todas as realizações que ele fez ao longo dos quatro anos de governo, no sentido de criar uma nova forma de administrar o bem público, ao entregar ao cidadão um novo Estado, completamente diferente do que ele tinha recebido em 1960. Durante todos os eventos Lacerda não deixou escapar a oportunidade de reafirmar o Rio como a “capital síntese do país” e todas as suas realizações serviriam para demonstrarem o Rio como a “vitrine do país” (FERREIRA, 2007, p.307).

Outra iniciativa que merece destaque é a criação da Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara, cujo decreto foi assinado no final do mês de dezembro de 1964, com a finalidade de proteger, pelo instituto do tombamento, os bens culturais da Guanabara que mereciam esse mecanismo de proteção. O órgão foi criado nos mesmos moldes do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN. O Estado da Guanabara foi, portanto, o primeiro Estado brasileiro a ter uma política de proteção ao seu patrimônio seguindo a política já instituída em 1937, de acordo com o depoimento da Profª. Cybele de Ipanema à autora[124].O Governador deu instruções aos Administradores Regionais para que tivessem “especial empenho nos tombamentos dos bens de valor histórico, artístico e paisagístico do Estado” (ACL/UNB, Subsérie Governador). Naturalmente, quando ele diz “especial empenho nos tombamentos”, talvez estivesse solicitando urgência do que deveria ser indicado para

[123] O IVC corresponde ao atual Imposto de Circulação de Mercadorias (ICMS).
[124] Mensagem por e-mail, à autora em setembro de 2015.

proteção. O fato é que no orçamento de 1965 já havia recursos destinados a essa Divisão.

3.4.4- A Proteção ao Patrimônio Histórico

O Estado da Guanabara não tinha uma estrutura governamental e administrativa devidamente preparada para cuidar do patrimônio histórico e artístico, documental e audiovisual, formado em tão pouco tempo. Reconhecendo sua função de gestor público responsável pela conservação e preservação desse patrimônio, recentemente reunido pelo Governo do Estado, e diante da inadequada estrutura governamental, o Governador apresentou a proposta da criação de uma entidade mantenedora, para melhor administrar essas novas instituições. Foi formada uma comissão através do Decreto “E”-385 de 24/04/1964, encarregada de estudar e adotar as medidas necessárias para a criação dessa entidade, denominada Fundação Vieira Fazenda. O Relatório final foi entregue por Leoberto de Castro Ferreira, Secretário de Turismo e Superintendente da Comissão do IV Centenário. O documento recomendava que a Fundação Vieira Fazenda fosse a responsável por todos os órgãos do Estado voltados para a preservação e difusão da memória da cidade do Rio de Janeiro, ''que se completam e são indispensáveis ao discernimento dos outros", como o Museu da Imagem e do Som, o Arquivo Histórico da Cidade, a Biblioteca Carioca e o Museu da Cidade (que deveria ficar separado do Museu Escolar), todos já existentes na estrutura administrativa da Secretaria de Educação" (MESQUITA, 2009. p.107-108).

Entretanto, a falta de recursos para a criação de mais uma empresa[125] na estrutura administrativa do Estado não impediu que a função deixasse de ser executada. As atividades desse órgão ficaram ligadas à coordenação do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico, que também assumiu a responsabilidade das atividades da Superintendência do IV Centenário.

3.4.5 - O fim da Guanabara

Alguns anos depois do golpe militar de 1964, os debates sobre a fusão dos estados da Guanabara com o Estado do Rio voltaram a ser notícia. A primeira proposta datava de 1966 durante o Governo Negrão de Lima. A discussão sobre a condição

[125] Após a reforma administrativa de 1962, o Estado tinha adotado uma administração descentralizada com diversos órgãos criados como empresas de economia mista. A Superintendência do IV Centenário era uma delas e seria extinta após os festejos.

política e econômica do Estado da Guanabara de manter-se como uma unidade federativa autônoma, mais uma vez, voltou à Tribuna (agora pela mão da oposição) e seguiria ao longo dos anos, por debates na imprensa, nas entidades da indústria e do comércio.

Embora não seja o tema dessa pesquisa, as questões ligadas à memória, à identidade e ao patrimônio estão intrinsecamente interligadas a uma nova realidade político e administrativa da cidade do Rio de Janeiro e vão gerar frutos importantes para a Coleção BANERJ.

De acordo com Ferreira (2015, p.145) apesar de todas as discussões realizadas ao longo dos anos promovendo debates e estudos daqueles que eram favoráveis ou não à medida, ela acabou acontecendo. A exposição de motivos apresentada com a lei argumentava que a mudança "era uma medida de caráter eminentemente técnico inscrita num plano estratégico nacional e que (...) a medida traria progresso e bem estar". Em 1974, a experiência do Estado da Guanabara encerrou-se após quatorze anos como uma unidade federativa da República Brasileira. O Governo Federal assinou a Lei Complementar nº 20 de 01/07/1974 determinando a fusão dos dois estados. O Banco do Estado da Guanabara foi absorvido pelo Banco do Estado do Rio de Janeiro e adotada a sigla BANERJ.

Despida de sua autonomia, desapareceram também os atributos identitários. A Guanabara perdeu para o Estado do Rio o seu Museu Histórico, o seu "Teatro Municipal", o Teatro João Caetano, a Biblioteca Municipal, a Rádio Roquete Pinto, a Sala Cecília Meireles, enfim, todos os órgãos culturais e a Coleção BANERJ. Documentos que dizem respeito à evolução histórica da Cidade estão hoje na administração estadual e tantos outros, relativos à esfera estadual continuaram, na administração municipal. De acordo com Ferreira (2016)[126]com a fusão o Rio de Janeiro recebeu outro papel, o de "iluminar" o interior do Estado. A cidade perdeu a sua centralidade política, arrastando-se por anos a fio sob baixa autoestima, e apesar de ter sido mantida como a capital do Estado mergulhou em perdas sucessivas de mercado e de competitividade, um dos orgulhos da Guanabara. Nesse cenário incluímos nos anos 80 e 90 a Coleção BANERJ que analisaremos detalhadamente no próximo capítulo.

Em 1988 foi promulgada a nova Constituição Federal, amplamente discutida e debatida com a sociedade. Os artigos 215 e 216, tratam da proteção ao patrimônio

[126] Palestra proferida na Fundação Casa de Rui Barbosa: A reconstrução da capitalidade do Rio de Janeiro-Da Casa da Marquesa de Santos à criação do Museu do Primeiro Reinado. Marieta de Moraes Ferreira (FGV): em 14 de abril de 2016, no Seminário Internacional *Ser ou não ser capital: para uma história da capitalidade.*

cultural brasileiro reconhecendo a necessidade de inclusão nos bens culturais a serem protegidos pelo Estado. Esta nova visão em parceria com a sociedade

> (...) reconhece a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, os bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (IPHAN).[127]

Seguindo esse princípio o samba, um dos atributos da identidade brasileira e mais ainda do carioca foi reconhecido e registrado como Patrimônio Imaterial Brasileiro no Livro de Registro das Formas de Expressão, no dia 9 de outubro de 2007, com o reconhecimento da cidade como o berço do **samba** e das matrizes do samba do Rio de Janeiro – samba de terreiro, partido-alto, samba-enredo, como uma manifestação cultural do patrimônio imaterial. Podemos avaliar a força do simbolismo que a cidade do Rio de Janeiro possui ao ter sua área urbana reconhecida como a primeira paisagem natural de valor universal para a humanidade, sendo mantidos, apesar de todas as perdas o estatuto do estilo de "ser carioca" e o estatuto do samba, duas fortes referências que emanam a partir da cidade, para o restante do país (grifo nosso).

3.5- BEG: O Mecenas da jovem Guanabara

Os bancos estaduais foram criados para dar suporte às áreas de infraestrutura industrial e de serviços, realizar atividades de arrecadação de tributos, receber créditos em favor do Estado, com a finalidade básica de favorecer o financiamento local, promovendo o desenvolvimento do território onde estivessem atuando. Por serem instituições locais, tinham um importante papel de promotores da integração regional. Os bancos públicos surgiram na primeira metade do século XX (SALVIANO JUNIOR (2004, p.17).

O Banco da Prefeitura do Distrito Federal abriu suas portas para o público em 15 de março de 1946, na gestão do Prefeito Henrique Dodsworth. Foi criado através da Lei, n. º 7355, de 02/03/1945, tendo sido autorizado a funcionar pelo Decreto nº 19.676, de 27/09/1945 com a Carta-Patente nº 314, de 30/11/1945, de acordo com a Revista da Associação dos Antigos Funcionários do Sistema BANERJ (AAFBANERJ).[128] Sua

[127] IPHAN: disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 07 jul 2016.
[128] PERCINOTTO, Roberto. BANERJ. Revista da AAFBANERJ. julho 2013. p.4.

finalidade era a de dar suporte às ações da Prefeitura. Não era um banco muito importante; conta-se como a obra de maior vulto apoiada por ele, a construção do Maracanã.[129] Tinha apenas seis agências, conforme quadro a seguir. A localização de cada uma está relacionada com a natureza comercial, a infraestrutura industrial e de serviços das regiões do Distrito Federal, à época.

Tabela 1: Agências do Banco da Prefeitura em 1960

Abertura	Local	Observações
09.11.1949	Campo Grande	Zona rural e agrícola da cidade
05.11.1951	Madureira	Área de comércio atacadista da cidade onde localizava-se o Mercado de Madureira
03.12.1952	Penha	Área Industrial
26.11.1952	Jacarepaguá	Zona rural e agrícola da cidade
26.03.1958	Marques de Herval	Centro financeiro da cidade
11.12.1959	Copacabana	Área residencial de classe média alta

Fonte: Elaboração própria a partir da bibliografia consultada

Da mesma forma, quando da criação do Estado da Guanabara e para atender às suas necessidades era preciso uma instituição financeira forte para dar suporte às suas ações. A mudança de denominação para Banco do Estado da Guanabara – BEG, com a mesma Carta Patente, de nº 314, de 1945, rapidamente ganhou mercado. A sede do Banco localizava-se à Avenida Rio Branco, 311.

"Tão bom quanto o dinheiro" foi a peça publicitária para o lançamento do cheque verde, o primeiro do país, idealizado por Cauby Silva Rego. Lançado no dia 15/05/1961, obteve aceitação imediata dos comerciantes, das indústrias e clientes. Entre maio e setembro foram abertas 2905 novas contas com cheque verde e o banco, procurado por pessoas de todas as camadas sociais. As ações dispararam na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, passando Cr$350,00/370,00 em maio para Cr$ 460,00 em junho. No Relatório Anual foram registrados os resultados alcançados: "ano auspicioso pelos resultados alcançados pelo Banco, não obstante os graves acontecimentos que perturbaram a vida nacional no período" (Relatório Anual, p.11, apresentado na AGO de 10/04/1962).

O Banco já tinha sido autorizado a aumentar seu capital de Cr$100 milhões para Cr$500 milhões. Na Assembleia, a diretoria apresentou a proposta de trabalho para o BEG:

[129] Para a Copa do Mundo de 1950.

> (...) o lançamento de uma vigorosa campanha de divulgação do nome e dos objetivos de serviço do Banco, através do qual procuraremos fortalecer a confiança do público e de atrair maior volume de depósitos (...). Com estas providências esperamos ampliar substancialmente os recursos do Banco, dando-lhe condições para intensificar o amparo e o incremento das atividades produtivas que o Governo deseja estimular (Relatório Anual.BEG,1960, apresentado na AGO de 20/04/1961).

Os fornecedores de serviços para o Estado tinham de ter contas abertas no banco, assim como o todo o funcionalismo[130]. Outras medidas administrativas foram adotadas para estimular seu crescimento e rapidamente ganhou mercado, passando a ser o agente financiador do Estado e seu *slogam*: "BEG, o banco que mais cresce no país", expressava a rapidez com que o banco ganhava posições no mercado financeiro. O BEG alcançou crescimento vertiginoso (150%) e grande prestígio entre 1962 e 1963, junto à população carioca e o comércio em geral.

As novas agências deveriam ser abertas onde não havia atendimento bancário para que o BEG recebesse a Carta Patente (autorização para o funcionamento de uma agência). A estratégia, então, de acordo com Antônio Carlos de Almeida Braga, presidente do Banco (a partir de 02/04/63), foi de instalar agências nos bairros. A Agência Paquetá foi inaugurada em 23/02/1963. Nesta agência trabalhou a primeira funcionária a ocupar o posto de Gerente no BEG: Célia Carneiro de Oliveira Soares. De acordo com ela, o Governador Carlos Lacerda visitava muito a Ilha de Paquetá, especialmente com visitas ilustres e sempre as levava à Agência[131].Também fez publicar na Revista dos ex-funcionários do Sistema AAFBANERJ, um convite para um jantar em sua casa, em Paquetá, com a finalidade de comemorar os “cinquenta anos de abertura da agência, em Paquetá”,[132] o que demonstra uma grande identificação dos funcionários com seu local de trabalho.

Para o ano de 1965 estava ainda prevista a inauguração das seguintes agências: Pavuna, Grajaú, Buenos Aires, Estação Rodoviária, Parada de Lucas e Largo da Carioca.

A partir da leitura do quadro cronológico de abertura de agências é possível observar que a grande maioria das agências inauguradas entre 1961 e 1965 localizava-se nos bairros populares e nos subúrbios mais distantes do centro da cidade. Essa era a condição para o BEG conseguir a Carta Patente: abrir agências onde não havia

---

[130]Até a instalação do Estado da Guanabara o funcionalismo recebia seu pagamento em espécie.
[131]Informação encontrada no blog “ubánotícias2. blogspot. com.br/2012/03/ primeira gerente_mulher_ 01html, publicado 01/03/2012. Acesso em: 02 ago.2015.
[132] Os ex-funcionários do Sistema BANERJ tem o costume de manter encontros regulares na Associação da classe e também encontros por bairros, reunindo as agências do local.(existem convites mensais na Revista AAFBANERJ).

atendimento bancário. De início a direção do banco planejou abrir agências nesses bairros para obter a Carta Patente, e depois transferi-las para um local mais rentável, mas a experiência mostrou o contrário e nesse período o crescimento dos depósitos populares foi da ordem de 400% entre dezembro de 1962 e dezembro de 1963.

Tabela 2: Quadro Cronológico de inauguração das Agências BEG

1961		1962		1963		1964		1965	
Bairro	Inaug	Bairro	Inaug.	Bairro	Inaug.	Bairro	Inaug.	Bairro	Inaug.
S. Cristóvão	09.11	Castelo	16.02	Ilha	18.02	Catete	31.03	Ouvidor	15.02
		Ipanema	02.05	Botafogo	19.02	S.Paulo	14.04	Central	30.04
		Tijuca	19.07	B. Ribeiro	20.02	Alfândega	05.11	B.H - M.G.	14.05
		Irajá	20.07	Paquetá	23.02	Niterói	10.12	S. Tereza	08.06
		Bonsucesso	13.08	S. Cruz	05.04			Cascadura	07.07
				Copacabana	11.06				
				Jacarepaguá	18.06				

Fonte: Mensagem à Assembleia Legislativa Programa de Governo para 1965

No período entre 1961 e 1965, a maior parte das agências inauguradas localizava-se nos subúrbios, seguidas pelas agências da Zona Norte, do Centro da Cidade e as agências fora do Rio (Niterói, Belo Horizonte e São Paulo). O BEG foi a primeira instituição bancária a trabalhar com o Cheque Especial. Não encontramos na documentação consultada informações sobre restrição de clientela para concessão desse benefício.

Na cerimônia de lançamento de títulos do Banco, na Bolsa de Valores, em janeiro de 1963, o Governador Carlos Lacerda enfatizou que o sucesso do BEG era fruto do crédito dado pela população da Guanabara ao Governo. Em diversas ocasiões, fez uso desse discurso, relacionando o sucesso do banco à confiança dos depositantes e "converteu" o que seria o lucro do Estado e do Banco, em benefícios para a população.

A única forma de admissão ao banco era por concurso. Havia uma Comissão de Funcionários responsável pela sua organização. Os funcionários eram muito bem remunerados e participavam da divisão do lucro do banco através do 14º salário.

Entre 1963 e 1965, o BEG construiu sua sede definitiva: um prédio modernísimo, localizado à Rua México, esquina com Avenida Nilo Peçanha, com um sistema de processamento de dados e de comunicação privativa, únicos no país e equipado com o melhor mobiliário da época: móveis da OCA[133] e de Joaquim

[133] OCA- Loja especializada em móveis de escritório, com um conceito de móvel como obra de arte. 135Joaquim Albuquerque Tenreiro (1906-Portugal – 1992-São Paulo) marceneiro, projetista de mobiliário, pintor e escultor moderno do Brasil.

Tenreiro[134]. (MATESCO, 2010, p.21). Estava definitivamente “ligado” à vida do carioca que “o reconhecia como uma instituição séria, sem vinculação política e que se impõe à confiança e à preferência de todos pela excelência dos serviços prestados" (Relatório Anual, 1965. Em 1966, outro avanço: como a agência central já tinha todos os serviços informatizados, surgiu a oportunidade de fazer a interligação *“on-line”* entre as agências do centro aproveitando a obra para passagem de nova tubulação de água para o centro da cidade e que já estava em execução. Assim uma empresa de informática foi contratada para passar os tubos para os cabos de rede oferecendo tecnologia para os clientes, inexistente no país.

Ao longo de sua existência o Banco foi, por diversas vezes, convocado pelo Governo do Estado a realizar incorporações de outras instituições que se encontravam em dificuldades financeiras e por determinação do Banco Central foram absorvidas pelo BEG/BERJ (antes da fusão). Foram realizadas vinte e seis incorporações no período de existência do Banco, de 1960 a 1974.

Na tabela seguinte estão demonstradas as incorporações realizadas nas duas instituições (BEG e o BERJ - antigo Estado do Rio). Após a fusão passou a denominar-se Banco do Estado do Rio de Janeiro - BANERJ.

A Lei Complementar nº 20 de 1 de julho de 1974, no Governo do Presidente Geisel determinou a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, a partir de 15 de março de 1975, mantendo a denominação de Estado do Rio de Janeiro, voltando-se à situação territorial de antes da criação do Município Neutro, com a cidade do Rio de Janeiro também voltando a ser a capital do estado. O Banco do Estado passou a denominar-se BANERJ[135]Após a fusão esse tipo de operação deixou de acontecer. As datas que parecem na tabela correspondem às Assembleias Gerais do Banco que autorizaram as operações.

Tabela 3: Incorporação de outras instituições bancárias ao longo da existência do BEG, de acordo com as Atas das Assembleias que autorizaram o evento.

Incorporações no período 1960 - 1974: BEG / BANERJ		
Data	Instituição	Observações
27.10.1966	Nicterói	
27.10.1966	Comercial Estado do Rio	
17.04.1967	Cooperativa de Crédito Mútuo	
17.04.1967	Moneró	
17.04.1967	Auxiliar da Guanabara	
08.10.1967	Panamericano	

[134] Guanabara. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guanabara>. Acesso em: 01.maio 2015.

Tabela 3: Incorporação de outras instituições bancárias ao longo da existência do BEG, de acordo com as Atas das Assembleias que autorizaram o evento. (Continuação)		
28.07.1968	Crédito Pessoal	
07.08.1969	Ultramarino	
?.?.1969	Nobre	Incorporação de duas obras de arte à Coleção
23.12.1970	Bordalo Brenha	
30.07.1971	Intercâmbio Nacional	
30.07.1971	Lowndes	
24.03.1972	Novo Rio	
24.03.1972	Auxiliadora Predial	
24.03.1972	Mineiro de Descontos	
08.12.1972	Andrade Arnaud	
07.06.1974	Banco Halles	O acervo artístico do banco foi incorporado à Coleção BANERJ
Incorporações no periodo 1960-1974: BERJ(antigo Banco do Estado do Rio de Janeiro)		
?.11.1948	Operações Especiais	
04.04.1967	Aliança do Rio Grande do Sul	Banco de outro estado
04.04.1967	Créd. Brasil Casa Bancária	
04.04.1967	Regadas & Irmãos	
28.04.1968	Agrícola Cantagalo	
BANERJ (após a fusão)		
07.12.1976	BEG	
07.12.1976	BANRIO	
07.12.1976	BERJ	

Fonte: <http://www.aafbanerj.org.br/documentos/revista_maio 2013.pdf >. p.8.

Paralelamente à sua finalidade econômica, de agente financiador do Estado, o BEG assumiu outra função: a de mecenas em todas as atividades patrocinadas pelo Estado da Guanabara. Ele é solicitado inúmeras vezes na Série “Reunião com Secretariado”[136], que contém as pautas das reuniões semanais que o Governador fazia com seu Secretariado, entre 1961 e 1965.

A criação da Pinacoteca não foi citada em nenhuma das reuniões de Secretariado. Em apenas quatro documentos a existência de obras de arte no BEG é mencionada, sem que, em nenhuma delas, a existência de uma coleção tenha sido mencionada. Na documentação preservada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro encontramos uma carta de Béatrix Reynal, a herdeira da obra de Oswald Goeldi encaminhando ao Governador uma oferta para venda de matrizes do artista. Neste documento ela se refere aos museus da Guanabara. No Capítulo IV voltaremos a esse documento.

[136] Arquivo Carlos Lacerda, Série Vida Política, Subsérie Governador, caixas 117,118 e 119.

No dia 30.04.1965 foi inaugurado o edifício-sede, no centro da cidade. Dois jornais citaram o fato: *O Globo* e o *Correio da Manhã*, sendo que no *O Globo* o Banco publicou duas matérias pagas. Numa das matérias há menção a uma área de exposição no saguão do prédio, mas não há notícia sobre a criação de uma pinacoteca, que não é citada nessas matérias. O Governo creditou ao povo essa conquista do BEG:

> Para que o povo da Guanabara se orgulhe ainda mais do seu Banco de Estado". Inaugura-se hoje, às 18 hs, com a presença do Governador a primeira etapa do edifício-sede do BEG. Na loja funcionará um salão de exposição. O Banco do Estado se integra na vida da cidade e colabora com o desenvolvimento cultural. Na sobreloja funcionará um Centro de Informações do BEG e outro do IV Centenário. É o Banco do Estado participando da vida de sua cidade e colaborando para maior brilhantismo dos festejos do IV Centenário (O Globo, 30.04.1965 p. 5).[137]

No Jornal *O Globo e no Correio da Manhã*, ambas matérias descrevem os aspectos construtivos e arquitetônicos do prédio.

Um dos primeiros investimentos do Banco na área cultural, já citado anteriormente, foi a implementação do Museu da Imagem e do Som (MIS), a partir de 1963. A ideia do Museu surgiu a partir da doação, para o Estado, entre 1960 e 1961 de um conjunto de gravações de vozes de personalidades, fatos e acontecimentos, "gravações de momentos, fatos e atos culminantes da vida nacional" (...) (MESQUITA,2009, p.97)[138]. O BEG responsabilizou-se pelo pagamento de pessoal, aquisição de acervo, móveis e utensílios, reproduções iconográficas, discográficas e equipamentos para o estúdio de gravação. Quando da inauguração do MIS, em 03 de outubro de 1965, durante os festejos do IV Centenário da Cidade, na fachada do Museu, uma placa anunciava: "Museu da Imagem e do Som, uma realização do Banco do Estado da Guanabara*"*. Houve grande publicidade sobre o fato. Uma das matérias publicadas na imprensa dizia: O BEG faz em um museu a maior reportagem sobre o Rio:

> A mais completa reportagem já preparada até hoje - a história escrita, fotografada, filmada e gravada do Rio, até onde foi possível documentá-la em Imagem e Som, foi o que resultou do acervo reunido pelo Banco do Estado da Guanabara para a criação do Museu da Imagem e do Som (...) (MESQUITA, 2009, p.35).

Em seu discurso, na inauguração do Museu, Carlos Lacerda relatou algumas das ações praticadas por ele e pelo Presidente do Banco, em Lisboa, onde foram

---

[137] O Globo. Disponível em: <acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/? NavegaçãoPorData =196019650430/>. Acesso em: 21 jul. 2016.
[138] Discurso de Carlos Lacerda na solenidade da inauguração do MIS, em 03 set.1965.

adquiridas as primeiras coleções para o Museu: telas de personagens da Casa de Bragança. É importante ressaltar que, mais uma vez, em público, ele fala da relação de confiança que o povo da cidade do Rio de Janeiro tem no seu Banco.

> Em Lisboa, na companhia desse admirável amigo da Guanabara e valoroso servidor do Estado, que se revelou o presidente do Banco do Estado da Guanabara, meu caro companheiro Antônio Carlos de Almeida Braga, devido à confiança da população no seu Banco pudemos adquirir, graças à prosperidade do Banco, devido à confiança da população em seu Banco, mais de mil gravuras do Brasil Antigo e especialmente da Guanabara, que se encontravam nas mãos de um antiquário lisboeta (...). Ao entregar, pois em nome do Banco do Estado da Guanabara, graças à confiança de seus depositantes, aqui tão bem representados, graças ao valor dos seus funcionários, aqui também assistindo a esta cerimônia, podemos, sob os auspícios, com o seu dinheiro, com o que deveria ser o lucro do Estado e de seus acionistas, convertido em benefícios para a população e para os que honrarem com a sua visita e a sua atenção ( ). (MESQUITA, 2009, p.188 -189).

Com a criação do Museu da Imagem e do Som integraram-se a ele, além da coleção de discos, doados por Maurício Quadrio, a compra do Arquivo do Almirante[139] e da coleção de fotografias de Augusto Malta acompanhadas, pessoalmente por Lacerda. Além disso, foi comprada a musicoteca de Lucio Rangel, a coleção de estereoscopias de Guilherme Santos e também um lote de objetos adquiridos em Lisboa: cerca de 1000 gravuras “do Brasil Antigo e especialmente da Guanabara”[140]de diversos autores: Victor Frond, Rugendas, Debret, J. Gray, Ambroise Tardieu, P. Edwald, C. Rahl, Travisés, retratando cenas da família imperial, da corte portuguesa, e da sociedade brasileira do Período Colonial e do Império. Somente de D. João VI, sessenta gravuras. Adquiriu ainda treze óleos sobre tela e, em seis delas, D. João VI é retratado. Atualmente, esse acervo está em processo de doação para o Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (MHAERJ/Museu do Ingá).

Em 1974, o Governo Federal assinou a Lei Complementar nº 20 de 01/07/1974 determinando a fusão da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro. O Banco do Estado da Guanabara foi absorvido pelo Banco do Estado do Rio de Janeiro (BERJ) e adotada a sigla BANERJ. A realidade da fusão dos bancos ainda permitiu ao BANERJ no início dos anos 80 atuar em todo o território nacional e tinha na área cultural um papel de destacada atuação. A Coleção adotou a sigla BANERJ e voltou ao noticiário quando o Banco investiu na abertura da Galeria BANERJ, em Copacabana.

---

[139] Henrique Foréis, dono de uma coleção de discos, recortes de jornais e periódicos, sobre a música e o rádio brasileiros.

[140]Discurso de Carlos Lacerda na inauguração do MIS, no dia 03 de setembro de 1965. No ACL/UNB foi encontrada uma listagem que é, possivelmente, relativa à compra dessas gravuras.

A década de 80 do século passado trouxe mudanças profundas para a economia brasileira. O modelo desenvolvimentista operado pelos bancos públicos foi considerado esgotado. Aqueles que estavam à frente desse modelo já não davam conta dos altos investimentos que vinham realizando nos últimos anos. Por outro lado, a política econômica que se apresentava no início dos anos 90 preconizava a redução da participação do Estado na sociedade, ocasionando o aumento da dívida de diversas naturezas dos bancos estaduais levando essas instituições ao crescente endividamento. (ARAUJO, 2001 p. 16-20). O BANERJ e o BANESPA, os dois maiores bancos públicos do país, foram amplamente citados nos estudos e artigos sobre esse assunto. No final dos anos 80 o BANERJ passou por duas intervenções e a crise agravou-se. De acordo com a Revista da Associação dos Antigos Funcionários do BANERJ,

> Em 1987 o BANERJ sofreu sua primeira intervenção, motivada como se sabe, não só por problemas provocados pela nefasta atuação do governo estadual, além de motivos históricos como a imposição do governo federal para que o Banco assumisse o Banco Halles, a fusão dos Estados do Rio de Janeiro e Guanabara, o que provocou a consequente união dos Bancos Estaduais, com características inteiramente diferentes, a transferência do Metrô, sempre deficitário, para o Estado do Rio, entre outras razões, e que redundaram numa situação financeiramente difícil de ser sustentada (AAFBANERJ , julho 2010, p.10).

Em 1987 o Banco já tinha sofrido uma intervenção do Banco Central. Em 29 de dezembro de 1994, o Banco Central decretou a intervenção nos dois maiores bancos estaduais brasileiros – o BANERJ e o BANESPA. A opção do governo fluminense foi a de realizar a privatização do Banco Estadual. Durante o ano de 1995 foi elaborado um detalhado programa que incluía sua preparação para a venda, aprovado pelo Banco Central. De acordo com o Relatório final[141] do Conselho Regional de Engenharia-CREA/RJ, “a intervenção no banco estadual, em 1994, alegou insuficiência de caixa e determinou uma reavaliação patrimonial do BANERJ (...). A fim de apresentar Patrimônio Líquido negativo, evidenciando situação econômica débil ou insustentável, os interventores nomeados pelo BACEN efetuaram as seguintes alterações no Balanço de 31.12.94:

> a) Estorno da venda dos imóveis do banco comercial para a seguradora, que objetivava, licitamente, adequar o ativo do banco, colocando os imóveis em valores da época. Foi feito o seguinte:
>
> a.1 – O prédio do Banerjão foi contabilizado por R$ 702.136,70; na época valia R$ 43 milhões;

[141]A Verdade sobre as Privatizações. Disponível em: <http://www.resistenciabr.org/privatizacoes.htm http://www.crea-rj.org.br/noticias/privatizacoes.htm4 de dezembro de 2000>. Acesso em: 13 out. 2016.

> a.2 - O terreno na Avenida Paulista (SP), por R$ 333.443,99 valia cerca de R$ 30 milhões;
>
> a.3 (...)
>
> a.4 - 860 obras de arte (principal pinacoteca do País) por R$ 135.349,39 e que valia cerca de R$ 2,8 milhões"[142](grifo nosso).

As questões econômicas relativas à privatização do BANERJ evidentemente interferiram na visão que o Governo tinha sobre a Coleção no momento da venda do banco, mantendo-a como um ativo não operacional, sem levar em consideração as razões pelas quais a Coleção foi formada.

No início de 1996 foi assinado o contrato com o consórcio Bozano Simonsen escolhido através de licitação para assumir a direção do banco e prepará-lo para a venda, prevista para que ocorresse até no final do ano de 1996, quando se completariam os dois anos de intervenção no Banco. Segundo os prognósticos caso não fosse vendido, o Banco Central poderia liquidá-lo, o que o Governo considerou que seria pior (A Verdade sobre as Privatizações, CREA,2000).

O Banco foi separado em duas novas empresas, conforme aponta o Relatório do CREA:

> A DIVISÃO DO BANCO EM DOIS: A modelagem da privatização mandou transformar a BANERJ DISTRIBUIDORA DE TÍTULOS E VALORES MOBILIÁRIOS em banco múltiplo, que passou a denominar-se Banco Banerj S.A. e retirou a expressão "BANERJ" do banco "velho" que passou a denominar-se "Banco do Estado do Rio de Janeiro S.A.", conforme autorização do CMN no voto 164/96. Para isso foi realizada AGE no dia 08.10.96 que, devido a tumultos, não se encerrou. Nova AGE em 29.10.96 consumou o ato (...). O banco novo (chamado de banco azul) recebeu todos os ativos e passivos saudáveis do banco velho (vermelho), através de um contrato irregular (não foi publicado no D.O.) (...) (A Verdade sobre as Privatizações, CREA, 2000).

O banco azul ou novo, como também passou a ser denominado era o que continha atrativos para a privatização, incluindo os ativos não operacionais: bens imóveis, de modo geral. No banco ruim ficaram todas as dívidas e as operações que não eram interessantes, na visão do Governo, para entrarem no pacote de privatização, marcado para 17 de dezembro de 1996, na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro. Pesquisamos nos dois maiores jornais da cidade entre janeiro de 1995[143](os primeiros rumores de privatização do Banco) até dezembro de 1996 (quando aconteceria o leilão

[142] O valor não corresponde ao Relatório Carga atualizado. A Coleção possui 875 obras. Ver Capítulo IV.
[143]Jornal do Brasil, no site da Biblioteca Nacional e o Globo, no site de assinantes do jornal.

de privatização), qualquer tipo de notícia sobre a Coleção. Não vimos nenhuma referência a ela nas inúmeras matérias encontradas, todas sobre a privatização do BANERJ e os problemas decorrentes desse fato. A Coleção foi tratada pela primeira vez nos artigos de Cesar Maia no Jornal do Brasil, publicados nos dias 04 e 05 de dezembro de 1996, intitulados: “Cesar critica atuação do Bozano” e "O Caso Banerj”. No artigo publicado no dia 05 de dezembro de 1996, à página 11, Cesar Maia fez severas críticas à condução do processo de privatização. Vamos nos ater somente às questões das “obras de arte” como ele se refere:

> (...) Não se entende porque os ativos não operacionais foram inseridos no banco novo. Aí estão as obras de arte, de valor não apenas financeiro, inestimável, contabilizados em algo como três milhões. Aí estão os imóveis, como o já citado da Avenida. Paulista. Esses ativos não operacionais deveriam ter ficado junto à parte estatal a ser liquidada para que se obtivesse melhor remuneração através de vendas individuais e oportunas. Quanto às obras de arte é absurdo que o Estado abra mão das mesmas. A Prefeitura as considera tombadas por decreto publicado (...) (grifo nosso).

Acreditamos que uma das poucas, senão a única manifestação da sociedade civil tenha sido a dele e que realmente repercutiu na mídia. Maia chegou a propor que a Prefeitura comprasse as obras e as deixasse num museu da Cidade.

A matéria teve boa repercussão porque no dia 11 de dezembro o Globo e o Jornal do Brasil publicaram novamente notícias que destacaram a situação da Coleção. A matéria de capa do Segundo Caderno do Globo estampou a notícia que dava a dimensão que o assunto alcançara nos últimos dias: *A arte escapa do martelo: Fim* das especulações que movimentaram o circuito das artes plásticas no Rio nas últimas semanas: O Governo do Estado garante que o acervo cultural do BANERJ estará fora do leilão que no próximo dia 17 passará o banco à iniciativa privada. (O Globo, p. 1 e 3. Segundo Caderno,11.12.1996).

A edição do caderno deu bastante espaço para discussões sobre a situação da Coleção e sua possível venda na privatização do Banco. Foi entrevistado o ex-funcionário José Paulo Moreira da Fonseca, que falou sobre a formação da Coleção em 1965 e com que objetivos a ela tinha sido formada, com o Secretário de Fazenda do Estado do Rio de Janeiro e o Governador, que se pronunciaram sobre a Coleção pela primeira vez, afirmando que o BANERJ “nunca pensou em se desfazer do acervo artístico do banco”. Apresentaram inclusive algumas ideias sobre seu destino após a venda do Banco. Na verdade, demonstravam pouco conhecimento sobre a Coleção, pois informavam a intenção de liberar recursos para pesquisadores levantarem dados

(já existentes) sobre a Coleção, para “contar como e em que época as obras foram incorporadas ao patrimônio do Banco”. Dar esse tipo de informação sobre uma coleção que era cuidada por um profissional especializado, denotava o real desconhecimento das autoridades governamentais sobre o assunto.

A artista plástica Marília Kranz também manifestou-se afirmando que “o mais importante é que as obras fiquem num local que todos possam vê-las, do que ficar apenas nas paredes das salas dos diretores. A minha briga é para que nada saia do Rio”. Ainda segundo a matéria o Governador e o Secretário de Estado de Planejamento informaram que nenhuma “obra de arte foi listada como ativo operacional do banco e que todas passam a pertencer diretamente ao Governo do Estado”. Marco Aurélio Alencar, Secretário de Estado de Planejamento do Estado anunciou que

> O Estado já se preocupava com as obras de arte do Banco, quando estabeleceu um modelo de privatização(...). O acervo cultural continua com o banco estatal, que será, em seguida liquidado. Com a liquidação as obras de arte passarão para a propriedade do Estado. [144]

Helena Severo, Secretária de Cultura da Prefeitura da Cidade, também entrevistada, afirmou: “A nossa preocupação é que esse acervo foi adquirido com o dinheiro público e não pode se dispersar. Se o Estado provar que os quadros não estão listados como parte dos ativos do banco que irão a leilão, ótimo”.

A matéria publicada no Caderno B, do Jornal do Brasil destacou: “Acervo do BANERJ é motivo de disputa. A Prefeitura dava a compra como certa, mas o Estado afirma nunca ter pensado na venda”. Mais uma vez a entrevistada é a Secretária de Cultura, Helena Severo, que afirmou: “(...) ficamos chocados ao perceber que as obras corriam o risco de passar para a parede de um banqueiro. Preocupado com o destino do acervo depois da privatização o Prefeito Cesar Maia decidiu adquirir o conjunto. Com isto a Prefeitura mostra suas três preocupações básicas: evitar que os “quadros” passem para a coleção de algum banqueiro; garantir o acesso da população a essas obras e não permitir que a coleção se desmembre”. A Secretaria mostrou-se surpresa com a decisão do Banco de continuar com o acervo.

Após a decisão de dividir o Banco em duas empresas, os ativos não operacionais (obras de arte, imóveis...), ficaram com o Estado, em poder do Banco que seria liquidado lodo depois.

A parte saudável do BANERJ foi liquidada, com a venda para o Banco ITAÚ, no leilão ocorrido em 26 de junho de 1997. O BANERJ foi a primeira empresa de economia

---

[144] SEARA, Berenice; MILLEN, Manya. A arte escapa do martelo. O Globo, Rio de Janeiro,11.12.1996, Segundo Caderno. p.1.

mista a ser liquidada. A parte que não foi vendida entrou em processo de liquidação para ser logo vendida. Em 2005 o governo estadual contratou a Fundação Padre Leonel Franca, da Pontifícia Universidade Católica-PUC/RJ para proceder a uma avaliação de mercado da Coleção (ver capítulo IV). Depois de duas tentativas de venda (em agosto e novembro de 2006 - os chamados leilões desertos) o Banco foi privatizado em maio de 2011, tendo como comprador o BRADESCO.

Com a privatização do BANERJ a Coleção passou a denominar-se Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro – BERJ em Liquidação Extrajudicial. O Governo do Estado determinou à Secretaria de Estado de Cultura (SEC) que ficasse como fiel depositária do acervo, através do Convênio 003/1998. A SEC delegou ao Museu de Artes e História do Estado do Rio de Janeiro/Museu do Ingá a função de guarda e preservação do acervo artístico, papel que vem desenvolvendo desde então.

Em março de 2008, através do Decreto 41.208 de 06 de março de 2008 o Governador declarou a Coleção e os outros ativos (edifício-sede do Banco e o terreno da Av. Paulista) de utilidade pública, para serem desapropriados após a realização do último Leilão de venda do BERJ, como consta do item 5.3.1 do Edital de Venda do BERJ, às fls.51. Através do Processo E-14/1422/2008, determinou à Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro que procedesse à avaliação da coleção, cujo valor foi definido em R$ 11.361.610,80 para fins de pagamento ao comprador do BERJ. Não houve recursos para a realização do pagamento na época e a SEC ainda é fiel depositária do acervo, enquanto o Governo do Estado não realizar o pagamento. Em relação a essa situação a Superintendência de Museus não recebeu qualquer tipo de orientação.

Durante as pesquisas nos jornais para levantamento de dados, encontramos o Relatório Anual do Bradesco do ano de 2012, em que aparece o BERJ como uma empresa BRADESCO e vinculados a ele, BERJ, o edifício-sede, o terreno da Paulista e a Coleção contabilizados com o valor da desapropriação...

Perguntamos: a quem pertence essa Coleção?

CAPÍTULO 4

O BEG TAMBÉM VAI COLECIONAR [145]

[145] Usaremos aqui as referências BEG-Pinacoteca enquanto o Estado da Guanabara existiu e Coleção BANERJ após a fusão, de acordo com os tempos históricos do acervo para melhor compreensão da sua formação.

4.1 - A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO

A década de 60 do século passado representou para a arte brasileira o início do relacionamento com um novo cliente: os bancos brasileiros, especialmente os bancos públicos estaduais, que deram início à prática de adquirir obras de arte formando, em alguns deles, acervos artísticos de grande valor.

Durante os anos 60 e 70 a arte moderna brasileira foi o segmento mais movimentado desse mercado.

A Coleção BANERJ apresenta crescimento em dois momentos que merecem destaque: o primeiro, em 1965 e o segundo, nos anos 80, época da Galeria BANERJ. A base de formação desse conjunto de obras é o Modernismo Brasileiro. Este capítulo tem como meta ampliar o conhecimento sobre a Coleção e demonstrar a importância sócio-política e cultural desse conjunto de obras.

A Pinacoteca do Banco do Estado da Guanabara-BEG começou a ser formada em 1965. Um conjunto de informações atribuem a criação da coleção ao Governador Carlos Lacerda e a relaciona com o IV Centenário da Cidade.

Um dos objetivos dessa pesquisa é justamente encontrar o fato gerador que deu início a essa importante coleção e que possa esclarecer algumas dúvidas ainda existentes especialmente no que diz respeito à participação do Governador Carlos Lacerda na sua criação; discutir o processo que levou o Banco do Estado da Guanabara - BEG, depois Banco do Estado do Rio de Janeiro - BANERJ, a se tornar detentor de uma coleção de arte e o uso que dela fez; identificar, na documentação existente e em outras fontes documentais, informações sobre a Coleção BANERJ que esclareçam sua natureza pública;

Além da bibliografia consultada outras quatro fontes foram pesquisadas na tentativa de encontrar esse “elo perdido”: o Arquivo Particular do Governador Carlos Lacerda, preservado na Seção de Obras Raras, da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (ACL/UNB)[146]; a Coleção Carlos Lacerda (CCL/AGCRJ), formada por documentos reunidos por seu Assessor de Imprensa, Walter Cunto, preservada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, consultas aos jornais da época através do site de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional e por último, os depoimentos de

[146]O Arquivo Particular de Carlos Lacerda foi doado pelo espólio de Carlos Lacerda, quando da compra da Biblioteca de Carlos Lacerda, em 1979, pela Biblioteca Central da UNB e disponibilizado para o público a partir do ano 2000.

seu filho Sebastião Lacerda, em dois momentos: 09.06 e 28.06 e o de Mauro Magalhães, Deputado Estadual pelo Estado da Guanabara, líder de Governo a Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara, em 24.10.2015.

No levantamento realizado no ACL/UNB e no CCL/AGCRJ, não encontramos nada que nos permitisse identificar de forma clara como se deu a decisão do BEG de criar a coleção de arte para o Banco. Entretanto, alguns indícios apontavam para o interesse em adquirir obras para o novo edifício-sede do Banco, sem uma intenção formal de criação de uma coleção, como uma ação do Estado, uma vez que não encontramos indícios formais para isso.

Para investigar a participação do Governador Carlos Lacerda[147] como o responsável pela criação da coleção é possível analisá-lo sob dois pontos de vista:

1. O cidadão Carlos Lacerda, homem ligado à uma ampla rede de amizades com políticos, artistas plásticos e intelectuais de alta representatividade da sociedade brasileira e detentor de um bom capital cultural.

2. O político Carlos Lacerda, Deputado Federal pela UDN, cujo objetivo era chegar à Presidência da República. Governador do Estado da Guanabara,

A arte era tema de interesse para Lacerda, especialmente a arte moderna, pois convivera com muitos dos representantes desse movimento artístico. No fim dos anos 50 e início dos anos 60 o desejo dos artistas modernos de que ela estivesse próxima do povo (LOURENÇO,1999, p.138). A implantação dos museus ligados à arte, especialmente os Museus de Arte Moderna, data desse período. No Rio de Janeiro a abertura do MAM confirmou a cidade como pólo cultural nacional, uma vez que surgiu no Rio quando a cidade ainda era a capital do país e num momento importante para alçar a "arte moderna ao estatuto da cultura urbana" (LOURENÇO, 1999, p. 138). Outra experiência que pode ter pode ter despertado sua atenção para a possibilidade de vir a formar uma coleção foi sua participação no dia 10 de agosto de 1961, juntamente com o Governador de São Paulo, Carlos Aberto de Carvalho Pinto e o Presidente Jânio Quadros na inauguração do Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Álvares Penteado (LOURENÇO, 1999, p. 224), em São Paulo.

Seu filho, Sebastião Lacerda, nos depoimentos concedidos à autora[148] informou que a criação da Pinacoteca BEG teve uma "participação pessoal grande, tanto de Carlos Lacerda como do Presidente do BEG, Antônio Carlos de Almeida Braga",

[147] Ver NR 71(p.70) sobre diferentes opiniões de pesquisadores a respeito do político Carlos Lacerda.
[148] Depoimento concedido à autora nos dias 06 e 28 de junho de 2016.

empresário bem-sucedido do ramo de seguros. De acordo com Sebastião Lacerda[149], a decisão do governador Carlos Lacerda de criar a Pinacoteca "foi fruto de um interesse pessoal e de uma identidade de gosto que o governador tinha pela arte, em especial, a arte moderna brasileira e ajudou nas indicações do que comprar".

Braguinha, "Eterno Presidente", é o título da entrevista concedida por Antônio Carlos de Almeida Braga à diretoria da revista da Associação dos Antigos Funcionários do Sistema Integrado BANERJ (AAFBANERJ, 2011, p.9). Nessa entrevista disse que a pinacoteca resultou da paixão de Carlos Lacerda pela arte. A declaração do Presidente do BEG, de que a coleção foi criada por um interesse pessoal do Governador Carlos Lacerda passa, assim, a ter um valor maior, pois expressa o resultado de uma experiência pessoal de convivência e de trabalho durante sua gestão como Governador do Estado da Guanabara (1960-1965).

Em relação ao presidente do BEG, Sebastião Lacerda[150] comentou que seu pai e Almeida Braga eram muito amigos. Havia "uma parceria muito próxima entre eles", mas o Governador sempre respeitou os limites entre sua posição e a de Almeida Braga, de Presidente do BEG. Por isso as sugestões e indicações de compra deveriam partir do Governador, mas segundo Almeida Braga na sua entrevista disse que "resultaram em excelente negócio".

Sebastião Lacerda[151], chamou a atenção para a atuação do BEG, na época e que, provavelmente, pode ter sido o ponto de partida para a criação da coleção:

> Com a boa situação financeira que o BEG apresentava em 1965, tendo em vista que as grandes obras que o Governo tinha proposto fazer estavam em andamento, a Pinacoteca BEG pode ter surgido, muito provavelmente, "por dois níveis de interesse: um pessoal, dado o interesse que o Governador tinha pelas artes, e outro, financeiro, no sentido de investimento, pelo Presidente do BEG, Antônio Carlos de Almeida Braga. Havia na legislação da área de seguros uma orientação de que as companhias de seguro tinham a obrigatoriedade de investir na formação de sólida carteira de ativos imobilizados que valorizassem o patrimônio da empresa e por sua vez, dos interesses de quem essas empresas cuidavam[152]. Essas aquisições eram registradas como Reservas Técnicas, na contabilidade das instituições nos "Ativos Imobilizados.

[149] Depoimento concedido à autora nos dias 06 e 28 de junho de 2016.
[150] Depoimento concedido à autora nos dias 06 e 28 de junho de 2016.
[151] Depoimento concedido à autora nos dias 06 e 28 de junho de 2016.
[152]Realizamos várias consultas na Internet no sentido de recuperar, na legislação anterior a 1965, texto que pudesse nos dar respaldo para essa informação e que corresponderiam às orientações do extinto Departamento Nacional de Seguros Privados e Capitalização, cuja legislação não conseguimos acessar. Nos ativemos, então na legislação contábil bancária.

Sebastião Lacerda[153], comentando sobre essa orientação às companhias de seguros lembrou da Companhia Sul América de Seguros atuante no ramo de seguros desde o fim do século XIX e detentora de uma grande coleção de arte, (que não costuma ser divulgada). Encontramos a confirmação desse interesse, na notícia publicada nos jornais sobre o sucesso da exposição de arte[154] organizada para marcar a inauguração do prédio da Companhia Sul América Terrestres, na Rua da Quitanda com Rua do Ouvidor, em 1949. A Companhia de Seguros escolheu, como festa de inauguração da nova sucursal organizar a primeira exposição de arte moderna no Rio de Janeiro, nas instalações da nova sede, cujo trabalho de pesquisa ficou a cargo do Presidente do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade. Para isso foram solicitadas por empréstimo mais de duzentas obras de diversos colecionadores particulares e dos Museus de Arte e de Arte Moderna de São Paulo, contando com a presença de Francisco Matarazzo Sobrinho e de Assis Chateaubriand, na abertura do evento. As obras ficaram expostas pelos diversos andares do prédio. O discurso de inauguração foi proferido pelo Ministro da Educação, Clemente Mariani[155] e a exposição considerada um enorme sucesso. Tal fato pode ter sido o início de uma prática adotada depois, por outras empresas, e mais tarde pelos bancos (Correio da Manhã, 08.05.1949).[156] Para Sebastião Lacerda[157], partindo dessas considerações, pode ter havido a

> (...) conversa entre os amigos, Carlos Lacerda e Antônio Carlos de Almeida Braga, sobre a formação da coleção pelo banco criando um ativo mais seguro e o presidente do banco, aderiu à ideia, pois também era admirador de artes plásticas avaliou também ser um bom negócio porque imobilizava o capital do banco de forma segura. O Governador não impunha ao Braga, sobre pagamentos, pois eram amigos corretos um com o outro. Assim foi a encomenda, ao Di Cavalcanti, do painel para a Agência da Ilha de Paquetá e depois do painel para a sobreloja do BEG. Ao Presidente do Banco cabia a decisão final de investir no que o Banco tinha de disponível sob a forma de aquisição de obras de artistas brasileiros representantes do movimento modernista. Dessa forma o Estado adquiriu a boa pintura da época (...).

Em toda a sua vida Carlos Lacerda viveu próximo da arte. Uma boa parte dos principais artistas modernos eram amigos pessoais do Governador, que vinham desde

---

153 Depoimento concedido à autora em 06 jun. 2016.

154 Disponível em:<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/? navegacaoPorData =194019490502> ; <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=08984205& _pasta=ano%20194&pesq=%20predio%20da%20%20Cia%20Sul%20America%20Seguros>. Acesso em: 23 out 2016.

155 Além de amigos, nos anos 60, Mariani veio a ser sogro de um dos filhos de Carlos Lacerda. Na inauguração do prédio, provavelmente Carlos Lacerda compareceu como jornalista.

156 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=08984205&pagfis =47111&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em 02 jul. 2016.

158 Depoimento concedido à autora no dia 27 jun 2016.

159 Carlos Scliar morava em Porto Alegre. Trocou diversas cartas com Lacerda e sempre pedia a ele notícia dos amigos e de sua família (ACL/UNB-Subsérie Relação com Amigos e Associados).

o tempo da Revista Acadêmica, onde ele foi o responsável pela diagramação moderna da Revista. É desse tempo a amizade com Di Cavalcanti, Murilo Miranda, Moacyr Werneck de Castro, Lasar Segall, Portinari, Carlos Scliar[158] e outros. Além do mais participou tanto como jornalista, como Governador, em eventos onde a arte moderna brasileira estava sendo bastante valorizada.

A partir dos anos 50 algumas coleções particulares começaram a ser formadas com o foco temático nos artistas modernos brasileiros. Gilberto Chateaubriand, a partir de 1953, foi um deles (RUBIN, 2015, p.1). Na década de 60 o Banco Hypotecário Lar Brasileiro deu início à aquisição de obras de arte, especialmente dos artistas premiados nas Bienais de São Paulo. A coleção ganhou força quando esse banco associou-se ao Banco Chase Manhattan, de David Rockefeller. O banco adotou a sistemática de adquirir obras de arte para cada agência inaugurada. Para os executivos do Banco a coleção institucional era uma forma de valorização corporativa. Assim que deu início à sua coleção os valores pagos ainda eram muito baixos, pois não havia um mercado internacional para a arte brasileira. Uma obra de Di Cavalcanti, adquirida em 1961, por U$1.766,08 (câmbio da época), para decorar a agência da Rua do Ouvidor (hoje em comodato com o Museu Nacional de Belas Artes), revela essa contradição. Foi justamente nessa época que os artistas brasileiros começaram a se aproximar do mercado. As premiações na Bienais de São Paulo desde 1951 até 1961 também ajudaram a dar destaque a esses artistas.

Carlos Lacerda, provavelmente acompanhou todos esses acontecimentos que podem ter ajudado na decisão da criação da Pinacoteca. É possível considerar o início da Pinacoteca BEG, “como o resultado da vontade política do Governador que cultuava a ideia do Rio de Janeiro como a capital cultural do Brasil”. Para a realização desse objetivo “muito provavelmente ambos podem ter sugerido e aprovado indicações de compras”[159] .

Sebastião Lacerda[160] comentou que seu pai era possuidor de uma pequena, mas consistente coleção de arte, formada por artistas nacionais e estrangeiros. No Arquivo Carlos Lacerda, depositado na Biblioteca Central da UNB, Setor de Obras Raras, encontramos alguns indícios do que pode ter sido essa coleção, através dos recibos de compra e venda de obras de arte de artistas brasileiros em galerias, ou com o próprio artista, canhotos de cheques, por exemplo, para a Petit Galerie[161] especificando

[159]Depoimento concedido à autora no dia 06 jun de 2016.
[160] Depoimento concedido à autora no dia 06 jun de 2016.
[161] La Petite Galerie, ou,Petite Galeria como era também conhecida, foi uma galeria de sucesso instalada em Ipanema. Seu nome deriva do espaço muito pequeno. Fez grande sucesso no final dos anos 50 e 60 e foi a responsável pelo lançamento no mercado de arte de muitos artistas.

pagamento no valor de Cr$300.000, por exemplo, outro de operação de venda, para a mesma galeria de uma obra do pintor francês, Jean Dufy[162], no valor de Cr$ 5.000.000(cinco milhões de cruzeiros).

Encontramos as primeiras referências à Pinacoteca do BEG no ano de 1965, no jornal *O Globo*, em três matérias. Todas tratavam da criação da Pinacoteca no Banco, e dos principais artistas que estariam representados na coleção citando alguns nomes. Na edição do dia 24.03.1965, p.11[163], do Jornal *O Globo*, a matéria *" Em abril a inauguração da Pinacoteca do BEG"* apresentou notícias mais detalhadas sobre a coleção que o BEG estava criando sob a responsabilidade do funcionário do Banco, José Paulo Moreira da Fonseca, artista plástico e crítico de arte,[164]cuja abertura estava prevista para o dia da inauguração do edifício sede do Banco, em construção na Av. Nilo Peçanha, no centro da cidade. "A pinacoteca abrangerá todas as principais correntes da pintura brasileira de 1922 até os dias atuais" com obras de [Emiliano] Di Cavalcanti, Emeric Marcier, Aldo [Claudio Felipe] Bonadei, Heitor dos Prazeres, Maria Leontina, [Franco da Costa] ManabuMabe, [Danilo] Di Preti, [José] Pancetti, [Tikashi] Fukushima, [Cândido Torquato] Portinari e [Carlos] Scliar (...) a tela de maior valor é do pintor Guignard (Alberto da Veiga) que custou CR$ 2 milhões e 300 mil cruzeiros, informou Moreira da Fonseca.

PARA A PINACOTECA DO BEG — Este quadro representando uma paisagem urbana do Rio é da autoria de Manabu Mabe (fase figurativa) e incluí-se entre os muitos recém-adquiridos para a pinacoteca do Banco do Estado da Guanabara, que deverá ser inaugurada nos começos de abril. Entre obras de outros pintores que figurarão na pinacoteca do Banco, estão, conforme divulgamos há pouco nesse reportagem, trabalhos de Scliar, Marcier, Di Cavalcanti, Di Preti, Fukushima, Portinari, Bonadei, José Paulo Moreira da Fonseca, Maria Leontina, Heitor dos Prazeres, e um Guignard seco, mostrando aspecto de um parque belo-horizontino, que foi de todos, a compra de maior vulto — dois milhões e trezentos mil cruzeiros

Figura 10. Foto legenda do Jornal O Globo com a notícia sobre a formação da Coleção

[162] Jean Dufy. pintor fauvista(1888-1964). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Dufy>. Acesso em: 21 abri. 2016.
[163]Em abril a inauguração da Pinacoteca do BEG. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019650324>. Acesso em: 21 abri 2016.
[164]Jose Paulo trabalhava no Departamento Jurídico do Banco, como advogado. Também era escritor, pintor e crítico de arte (escrevia no Correio da Manhã).

No mesmo jornal (09.02.65, p.9), uma foto com a legenda “Para a Pinacoteca do BEG”, encontramos a informação de que a obra representada na imagem pertencia à fase figurativa de Manabu Mabe. Na verdade, a obra citada não é de Manabu Mabe. É a tela *Copacabana*, de Aldo Bonadei, adquirida em 1965 para a Coleção, nº de IP 000291.

Embora não haja nenhuma notícia sobre a formação da pinacoteca em data anterior a 1965, provavelmente as compras e encomendas já estavam sendo feitas. Di Cavalcanti, Cícero Dias, Emeric Marcier e Carybé, que receberam as encomendas para os painéis a serem instalados no prédio do edifício-sede que estava em construção, aprontaram seus trabalhos no primeiro semestre de 1965. José Paulo Moreira da Fonseca, o responsável pela formação da pinacoteca[165], concedeu em dezembro de 1996 uma entrevista ao jornal O Globo, onde destaca: “Di atrasou o projeto. José Paulo estava falando da obra Brasil em Quatro Fases, entregue em 12.02.1965. E continua dizendo que foi necessário ir ao seu ateliê diversas vezes para acompanhar o trabalho. A obra *Gente da Ilha*, do mesmo autor, foi executada em 1963, no mesmo ano que a agência foi inaugurada e onde ele esteve, segundo a Sra. Célia, gerente da agência,[166] para colher dados para executar a obra.

Na entrevista citada no jornal O Globo de 1996[167], José Paulo M. da Fonseca apresentou mais detalhes sobre a estratégia de usada na aquisição das obras para a Pinacoteca: foram selecionados no mercado, gravuras e pinturas; a obra teria que apresentar estreita ligação com a cidade do Rio de Janeiro, pois, de acordo com suas palavras, “era uma obra que pertenceria à cidade e ao povo do Rio, deveria ficar sempre no Rio” (grifo nosso).

Uma hipótese para a não divulgação da compra das obras poderia ter sido um cuidado para evitar especulação dos preços? José Paulo afirma na entrevista citada que “não dizia que comprava para o Banco, para o preço não subir, mas que depois o vendedor ficava sabendo para quem tinha vendido e até achava que tinha perdido dinheiro”. Em outra ocasião disse que tiveram que mudar a estratégia de compra, para serem mais rigorosos nas escolhas[168].

---

[165] Seara, Berenice. A arte escapa do martelo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 11 dez.1996.
[166] Depoimento à autora em 10 ago. 2016.
[167] Seara, Berenice. A arte escapa do martelo. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 11 dez.1996
[168] Ver Nota de Redação 164.

Em 30.04.1965[169] foi inaugurada parte do edifício sede do Banco (os primeiros dez andares) com uma grande área de exposições. Estava criada a Pinacoteca.

A documentação consultada no Arquivo Carlos Lacerda - Universidade de Brasília, na Coleção Carlos Lacerda - Arquivo da Cidade e em alguns jornais, nos leva a concluir que o Banco do Estado da Guanabara iniciou a formação da Pinacoteca, embora esse fato não tivesse sido comentado em nenhuma das reuniões com o Secretariado. Podemos deduzir que a questão foi tratada como um fato administrativo sob a responsabilidade do Presidente do Banco, que tinha autonomia de trabalho. No Arquivo Carlos Lacerda (ACL/UNB) encontramos como um dos assuntos da pauta da Reunião com o Secretariado do dia 05 de agosto de 1965, a lista das inaugurações previstas para o restante do ano. Constava dessa lista a inauguração do "Museu do BEG". Consideramos essa expressão como uma duplicidade de significado pois poderia indicar tanto a inauguração da Pinacoteca, como do Museu da Imagem e do Som, uma vez que o BEG custeou toda a montagem desse museu. Assim, tendo em vista que a inauguração do edifício-sede já tinha acontecido e também a exposição inaugurada com o que já havia sido comprado para a Pinacoteca, concluímos que a inauguração prevista na listagem da Reunião de 05 de agosto era a do Museu da Imagem e do Som.

Na entrevista concedida pelo Governador à Revista Manchete,[170] em setembro de 1965, Lacerda falou sobre a contribuição do Banco do Estado da Guanabara durante seu governo, tanto na economia como nas demais áreas em que atuou, especialmente a cultural. Ele fez um resumo das principais ações praticadas com a participação do Banco (recuperação do Teatro Municipal e do João Caetano, sala de Concertos Cecília Meireles, Universidade e outros) e terminou dizendo: "o Museu do BEG é uma realidade. Todas as agências têm pinturas brasileiras" (grifo nosso). É possível perceber, também, um uso generalizado da expressão "Museu do BEG", mas sem um real entendimento sobre a complexidade da criação e de manutenção de uma instituição como o museu. Como já foi observado a instituição Museu estava passando por diversas mudanças nos anos 60 do século passado e uma delas, dizia respeito à ampliação do conceito da palavra e sua aproximação com a sociedade. Mas, o que é importante destacar é a importância dada pelo ex-Governador à existência das "pinturas" nas agências, o que comprova a sua ligação com a Coleção.

A matéria sobre a Pinacoteca com melhor conteúdo informativo e até histórico, dada a distância no tempo (5 anos depois de criada), foi publicada também no jornal O

[169]Para que o povo da Guanabara se orgulhe ainda mais do seu Banco do Estado. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019650430>. Acesso em: 21 abr. 2016.
[170]Revista Manchete, Edição semanal 11.09.1965, p.18.

Globo, no dia 11 de março de 1969, na página 13: *Banco criou a pinacoteca mais original do Brasil*[171]*.* O texto apresentava os objetivos com que a Pinacoteca foi criada: valorizar o artista plástico nacional e mostrar ao povo (grifo nosso) algumas das peças representativas de nossas artes plásticas. Formada no governo passado (Carlos Lacerda), contando com mais de 300 obras o "Banco criou a pinacoteca mais original do Brasil*"*. Segundo a matéria as obras estavam em todas as agências do BEG (grifo nosso) ou emprestadas para algum órgão público como o Instituto de Pensão do Estado da Guanabara - IPEG ou ainda como ornato, nas salas dos diretores e salas de espera do Banco. Segundo a matéria, o banco tinha sido transformado em um "curioso marchand" e as obras, no ano em que a Coleção foi criada, chegavam ao Banco num ritmo acelerado. A matéria cita o pintor e crítico de arte José Paulo Moreira da Fonseca como sendo "o assessor na compra das obras que tinham maior importância artística e discutindo preços com os artistas". O texto deixa perceber a importância e o crédito que o Banco tinha na época, pois o país passava por uma crise inflacionária e no entanto os artistas recebiam o pagamento à vista, na entrega das obras, o que, segundo a matéria, obrigou o Banco a fazer uma mudança no seu processo de aquisição, empregando maior rigor na escolha dos artistas, além de incluir artistas brasileiros "mais antigos como Volpi e Visconti".[172]

Em 1967 o Banco teve interesse em se desfazer de parte da Coleção, mas o fato de dois anos depois, à época da realização da matéria, estar citado que "as obras estavam em todas as agências do BEG ou emprestadas para algum órgão público como o Instituto de Pensão do Estado da Guanabara – IPEG", demonstra que, apesar do desinteresse manifestado anteriormente, o Banco deu continuidade à intenção inicial dada à Pinacoteca, ou seja, de que as obras ficassem nas agências. Mas também, como veremos mais adiante no texto, sabemos que a notícia de uma possível venda da coleção teve má repercussão na imprensa e na sociedade. José Paulo Moreira da Fonseca, em entrevista a Clarival do Prado Valladares,[173] para uma exposição na Galeria BANERJ, em 1983, confirmou a missão recebida do Presidente do BEG de fazer as aquisições das obras, entre 1963[174] e 1965, para instituir, organizar e desenvolver o que viria a ser, anos mais tarde, segundo o próprio José Paulo: "o excepcional acervo de pintura, desenho e gravura, de nível museológico que *hoje* enaltece o patrimônio

---

[171]Banco cria a pinacoteca mais original do Brasil. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019690311>. Acesso em: 21 abr. 2016.

[172] Alfredo Volpi,(1896-1988) ; Eliseu Visconti(1866-1944).

[173]Clarival do Prado Valladares (1918-1983),RJ, crítico de arte, professor universitário, historiador da arte. Foi o primeiro coordenador da Galeria BANERJ, nos anos 80 do século passado. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25557/clarival-do-prado-valladares>. Acesso em: 21 out. 2016.

[174] É a única referência à Coleção com essa data.

cultural do Banerj."(depoimento para a exposição "Pintura e Poesia de Jose Paulo Moreira da Fonseca" realizada na Galeria BANERJ entre 07/08/1980 a 05/09/1980). Com relação à data de 1963 provavelmente estaria se referindo à obra *Gente da Ilha*, de Di Cavalcanti marcada no canto inferior direito da tela, mas não consta na Base de Dados a data de aquisição. Ainda com relação à data anterior a 1965 um conjunto de reproduções tipográficas (os álbuns) que são registradas como "acervo incorporado" à Coleção, como será comentado mais adiante do texto. Não encontramos nenhuma referência a esta data como marco inicial da Coleção.

Outro fator que também pode ter motivado a decisão de iniciar a aquisição das obras foi o grande crescimento que o Banco alcançou entre 1962 e 1964. Provavelmente ajudou também o fato do banco ter iniciado em 1961 uma prática de presentear seus clientes no final do ano com álbuns de gravuras contendo imagens do Rio de Janeiro reproduzidas das obras de artistas viajantes do século XIX que por aqui passaram, registrando diversas imagens da cidade e que serão comentados mais à frente do texto.

As expressões sublinhadas no texto têm o propósito de marcar o discurso normalmente empregado sobre a Coleção. Tais expressões: *mostrar ao povo a arte*, *obras em todas as agências* (grifo nosso) são comuns quando se fala sobre a Coleção. Entretanto, como já dissemos as únicas referências, publicadas a seu respeito, em 1965, são as matérias jornalísticas citadas. Não conseguimos localizar na documentação preservada nas duas coleções públicas sobre Carlos Lacerda (ACL/UNB e CCL/AGCRJ), nenhuma notícia sobre a criação da Coleção ou algum discurso institucional sobre o seu surgimento como uma Coleção com finalidade museológica, considerando o interesse do Governador no assunto. Dessa forma a Pinacoteca BEG pode ter sido criada com duas finalidades, como muito bem apontou Viviane Matesco: "a coleção carrega desde o início a marca da duplicidade que acompanhará a sua trajetória: estar ligada a um banco e ao mesmo tempo ser via de política cultural"[175] (MATESCO,2009, p.17).

Célia Rodrigues[176], que foi, por muitos anos, gerente da Agência Paquetá, nos confirmou a existência das obras nas agências. A Sra. Celia informou que, para realizar a obra *"Gente da Ilha",* o pintor Di Cavalcanti visitou, juntamente com o Presidente do Banco, a agência e depois percorreu toda a ilha, numa charrete, para colher elementos a fim de realizar o trabalho, como por exemplo as bicicletas, o meio de transporte mais comum em Paquetá, ou as charretes, registradas na obra final. D. Célia comentou que essa obra ficou exposta na agência por mais de vinte anos e que quando se aposentou

[175] Curadora da Coleção BANERJ entre 2009 e 2010.
[176]Conversa por telefone com a autora em 10 de ago de 2016.

a obra ainda estava na agência. Sebastião Lacerda[177] menciona que o estudo para a obra foi presenteado a seu pai, por Di Cavalcanti.

Figura 11: Gente da Ilha. Nessa obra o artista retrata o bucolismo de Paquetá dos anos 60 do século passado.

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)
Gente da Ilha, 1963
Óleo sobre tela, 198 x 342 cm
Procedência: Ateliê do artista

Os técnicos da Comissão Especial da SEC, designados para fazer a retirada das obras do prédio do edifício sede do BANERJ em 1998 (Processo E-18400483/98), relataram que a obra citada ficava no 9º andar, onde se localizava o Gabinete da Presidência do Banco. Foi preciso também, ir a diversas agências[178] onde ainda havia obras, mas elas não tinham mais a finalidade educativa pretendida quando a pinacoteca foi criada. Na verdade, percebemos que nunca houve uma orientação formal do banco nesse sentido, apesar do senso comum afirmar a dimensão educativa. Então, usufruir do prazer de admirar as obras dependeu sempre do capital cultural de cada pessoa que tomasse contato com essas obras.

Quanto à expressão ritmo acelerado (grifo nosso) podemos comprovar sua veracidade através da tabela abaixo, que demonstra o ritmo e a média mensal das aquisições de obras para a Coleção, em 1965. O mês de fevereiro foi o que apresentou maior movimento. O Governo adquiriu 51 matrizes e 69 trabalhos entre desenhos e xilogravuras da obra de Oswald Goeldi, considerado o mestre da gravura no Brasil. O restante, 33 obras, foram de artistas tais como Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Danilo Di

[177] Depoimento concedido à autora, em 06 de junho de 2016.
[178] Processo que tratou da "Transferência do Acervo Cultural BANERJ", de 03/06/1998.

Preti, Fayga Ostrower, Manabu Mabe, Maria Leontina e outros, enquanto que no mês de março (o mês das comemorações do IV Centenário) não houve nenhuma aquisição. Não encontramos nenhuma referência na Base de Dados SISGAM de entrada de obras nesse mês.

Tabela 4: Demonstrativo da aquisição de obras para a Coleção, em 1965.

1965 - Entrada de obras					
1º Semestre			2º Semestre		
Mês	Compra	Doação	Mês	Compra	Doação
Janeiro	13		Julho	15	
Fevereiro	152		Agosto	28	
Março	0		Setembro	40	
Abril	0		Outubro	2	
Maio	51		Novembro	3	
Junho	9		Dezembro	2	
	225	53		90	0
Total					368

Fonte: Elaboração própria a partir da Base de Dados SISGAM[179] . SMU/SEC/RJ.

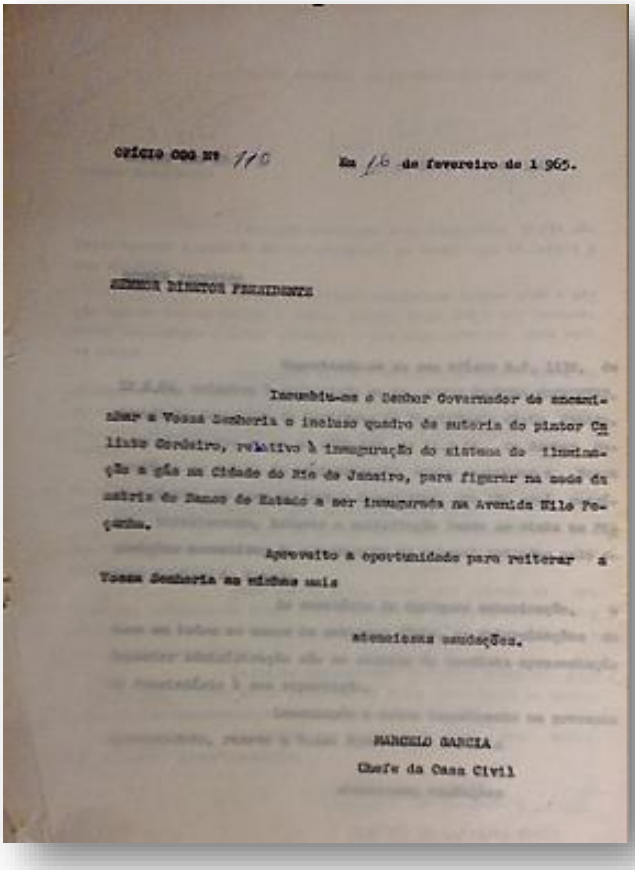
Constata-se, pela análise das entradas de obras na Coleção ao longo dos meses do ano de 1965, que a Coleção foi praticamente formada num só ano. Durante nossa pesquisa nas instituições já citadas (ACL/UNB e CCL/AGCRJ), encontramos alguns documentos que não faziam referência à formação da Pinacoteca, na época em que foram reunidos na documentação hoje preservada. Os jornais de 1965 (Tribuna da Imprensa, O Globo, Jornal do Brasil e Correio da Manhã) foram também consultados com a finalidade de verificar se tinha sido publicada alguma notícia sobre a Coleção nos primeiros meses do ano. O período pesquisado foi entre janeiro e abril, porque o edifício-sede seria entregue em abril. Foram encontradas as seguintes notícias:

No Arquivo Carlos Lacerda (ACL/UNB) encontramos quatro documentos. O primeiro, o Ofício nº 110 de 16/02/1965 encaminhado pelo Chefe de Gabinete da Casa Civil do Governo do Estado da Guanabara para o Presidente do Banco do Estado da Guanabara, com a obra *Inauguração do sistema de gás na cidade do Rio de Janeiro*, de *Benedito Calixto,* de fins do Século XIX, “para figurar na sede da matriz do BEG a ser inaugurada na Av. Nilo Peçanha”. Essa obra (óleo sobre tela), consta da Coleção como sendo doação do Governador Carlos Lacerda. Na Base SISGAM consta, no verso da tela, a inscrição: "BEG 216".

[179] Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/>. Acesso em: 10 ago. 2016.

Atualmente seu número de IP é brj-000054. Esse também é um indício de sua ligação com a Coleção.

Figura 12. Cópia do ofício GCG nº110 de 16 fevereiro de 1965



OFÍCIO GCG Nº 110 Em 16 de fevereiro de 1 965.

SENHOR DIRETOR PRESIDENTE

Incumbiu-me o Senhor Governador de encaminhar a Vossa Senhoria o incluso quadro de autoria do pintor Cândido Cordeiro, relativo à inauguração do sistema de iluminação a gás na Cidade do Rio de Janeiro, para figurar na sede da matriz do Banco do Estado a ser inaugurada na Avenida Nilo Peçanha.

Aproveito a oportunidade para reiterar a Vossa Senhoria as minhas mais

atenciosas saudações.

MARCELO GARCIA
Chefe da Casa Civil

O segundo documento informa que na reunião de Secretários no dia 08/06/65, “o governador exibiu o trabalho de um pintor maranhense, considerado excelente por todos. E sugeriu ao Sr. Antônio Carlos de Almeida Braga que estudasse a possibilidade de se encomendar àquele artista um painel para a nova sede do Banco”. Provavelmente o Governador deve ter se referido a Cícero Dias, pernambucano e não maranhense, como comentado pelo governador. O artista moderno e maranhense era escultor, Celso Antônio Silveira[180], mas não está presente na Coleção. Dos cinco painéis executados para o Banco os artistas presentes são Di Cavalcanti (carioca); Emeric Marcier (romeno naturalizado brasileiro); Hector Carybé (argentino radicado na Bahia); Enrico Bianco (italiano) e Cícero Dias (pernambucano vivendo em Paris). A única obra que faz alusão ao IV Centenário da Cidade é o painel pintado por Cícero Dias, intitulado Visão Carioca. No canto inferior esquerdo do primeiro painel está registrado o símbolo do IV Centenário. Esta obra possui também como característica, suas medidas que são fora do padrão de obras sobre telas normalmente utilizado na época. Na página seguinte podemos observar a imagem dessa obra.

O terceiro documento é uma carta de 15/12/64, de Béatrix Reynal (responsável pela obra do gravador Oswald Goeldi) solicitando ao Governador a compra de uma coleção de gravuras de Goeldi, para “os museus da Guanabara”.

[180]Celso Antônio Silveira. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21760/celso-antonio>. Acesso em: 22 out. 2016.

Figura 13: O políptico em quatro partes, cada um com uma medida, traz a explosão das cores tropicais e a cidade representada no primeiro painel, com o Pão de Açúcar e o símbolo do IV Centenário. É a única obra que faz referência direta ao evento.

Fonte: Rede WEB de Museus/SISGAM

Na Coleção Carlos Lacerda, que está no Arquivo da Cidade[181] encontramos uma ligação com a carta citada, em 19/02/1965. Foi noticiado pela assessoria de Imprensa do Governador que "o Estado comprou matrizes de [Oswald]Goeldi e que a senhora Béatrix Reynal, proprietária da maior parte da obra de Goeldi, doou ao MIS as matrizes da série *Carlitos* (10) e de *Recordações da Casa dos Mortos de Dostoiévski"* (44). O Jornal *Correio da Manhã* (28/02/1965, p.11)[182] publicou a matéria "Acervo de Goeldi para Museu da Guanabara" informando que o Governo do Estado, comprou por Cr$ 25 milhões de cruzeiros da poetisa Béatrix Reynal (herdeira da obra artística e inventariante do gravador Oswaldo Goeldi) 50 matrizes de xilogravuras e de 11 desenhos originais do gravador para compor o acervo do Museu da Imagem e do Som, em organização. Foram doados ainda mais 49 matrizes (das publicações Carlitos e Recordação da Casa dos Mortos). Embora na matéria a informação seja de que a aquisição tinha sido para o MIS, elas foram remanejadas para a Pinacoteca BEG. De acordo com o Relatório Carga da Coleção, a obra de Goeldi adquirida em fevereiro de 1965 foi a seguinte: 51 matrizes e 69 trabalhos entre gravuras e desenhos.

O quarto documento, da Sra. Jenny Raschle, é uma carta datada de 17/09/1965, oferecendo ao Presidente do BEG a venda de 100 gravuras pertencentes a quatro gravadores: Darel Lins; Eduardo Sued, Newton Cavalcanti e Marcelo Grassmann. Esses artistas estão presentes na Coleção, mas as datas de aquisição de suas obras para a Pinacoteca, registradas na Base de Dados SISGAM, não conferem com a da carta de Jenny Raschle, portanto essa compra não foi concluída. A Sra. Jenny colocou na proposta de venda a condição de vender o lote inteiro, de 100 gravuras pois se tratavam de álbuns de cada artista, cada um com 25 trabalhos. Verificando também nos demais meses de 1965 não houve nenhuma compra de mais de uma centena de obras, além das realizadas no mês de fevereiro. De qualquer modo, a oferta de venda de obras de arte em tal quantidade ao Banco demostrava a credibilidade que o BEG tinha no mercado e o interesse despertado pela pinacoteca que o Banco estava organizando. Além disso tratava-se de uma boa oportunidade econômica para vender algumas obras visando gerar recursos pois eram anos de inflação alta.

No catálogo da exposição "O Rio na interpretação de 25 artistas", preparada para comemorar o cinquentenário[183] de fundação do Banco do Estado do Rio de Janeiro, em abril de 1996 (o banco já estava em crise, sendo preparado para a privatização) Geraldo Edson de Andrade, que tinha sido curador da Galeria BANERJ entre 1982-1983, afirmou

---

[181] Coleção Carlos Lacerda. Série Notas de Divulgação 1964: BR.RJ.AGCRJ.CL.VPO.GEGB.ADI.NDD4-1964.

[182] Acervo de Goeldi para Museu da Guanabara. Disponível em: <http://memoria.bn.br /DocReader/ DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=62193&Pesq=oswald%20goeldi>. Acesso em: 21 abri. 2016.

[183] Refere-se à criação do Banco da Prefeitura em 1946, que teve o nome alterado para BEG em 1965.

que as primeiras cem aquisições, intermediadas pelo pintor Jose Paulo Moreira da Fonseca, na época, advogado do Banco tinham a intenção de não somente formar uma pinacoteca, mas, igualmente, incentivar a arte brasileira (grifo nosso) no que tinha de mais representativo, nos primeiros anos de uma década de radicais transformações.

Entrevistado em 1996, na época da venda do Banco, José Paulo Moreira da Fonseca, responsável por essas aquisições, lembrou que "comprou muitos dos quadros pensando na cidade e no povo do Rio: "Fui procurar obras até em São Paulo. Mas quando via uma obra do Rio, não pensava duas vezes. Afinal, era uma obra que pertenceria à cidade e ao povo do Rio, deveria sempre falar do Rio. Eu regateava o preço, nunca contava que estava comprando para um banco; senão, aumentariam o preço" (O Globo, 11/12/96, Segundo Caderno, p.4).

Após a privatização e garantida a permanência das obras no Estado, foi decidido que a Secretaria de Estado de Cultura e Esportes seria a depositária fiel do "acervo cultural do BANERJ". Depois da privatização passou a ser denominado Acervo BANERJ[184].

Em 18 de março de 1998 foi celebrado o Convênio 003, conforme decisão exarada do Processo E-18/001.682/97 e autorizado pelo Excelentíssimo Governador de Estado do Rio de Janeiro, Marcelo de Alencar, cujos objetivos tratam do seguinte:

> O acervo do Banco passará para a guarda do Estado sob a forma de depósito gratuito, a fim de preservá-lo, cessando a responsabilidade do Banco no momento em que o Estado receber o acervo. O Estado terá as obrigações relativas à preservação do acervo sob a supervisão de técnicos especializados, em local adequado para a sua guarda e protegidos com seguro contra risco de furto, roubo, incêndios e danos em geral, e apresentar a apólice sempre que solicitado. Pessoas credenciadas terão acesso a qualquer tempo e hora. O Estado não poderá emprestar obras, ou mesmo transportá-las sem o prévio e expresso conhecimento do Banco; ceder ou transferir a terceiros, seus direitos e obrigações de custodiantes, sem autorização prévia do Banco; realizar nenhuma operação na função de custodiante sem a autorização do Banco. A Vigência do Convênio é de 20 anos, renovável por igual período. Quaisquer uma das partes poderá solicitar o rompimento do Convênio desde que haja notificação noventa dias antes do prazo final, poderá haver denúncia do Convênio, desde que haja notificação trinta dias antes e os custos correrão sob a responsabilidade do denunciante. A SEC deverá providenciar a publicação do Extrato do Convênio no DOERJ até 10 dias após sua assinatura e enviar cópias da publicação para o TCE e PGE, no máximo em até cinco dias da publicação. O local para dirimir as dúvidas que possam surgir é o foro da Comarca da Capital do Rio de Janeiro.

[184] Continuaremos a denominar Coleção BANERJ.

Ainda em 1997, logo após a delegação para depositário das obras, a Diretoria de Museus da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - FUNARJ, designou uma área no Museu do Ingá, para ser adaptada e transformada em Reserva Técnica, num total de 180m², de acordo com os padrões exigidos para a guarda e segurança de acervos. O espaço escolhido compreendia o pavimento térreo e parte do primeiro andar da Galeria de Arte do Ingá, e foi concebido para a guarda de 861 (oitocentas e sessenta e uma) obras. Os recursos liberados através do Decreto nº 23.688 de 05 de novembro de 1997, na ordem de R$ 50.710,00 (cinquenta mil, setecentos e dez reais), incluíram: reformas de obras civis e elétricas e pintura adequadas para uma reserva técnica, de acordo com as normas de segurança estabelecidas para esses espaços; instalação de portas para passagem de obras de grande porte; colocação de portas reforçadas em chapa e perfil de aço e chaves de segurança nas portas de entrada da Reserva Técnica. Para a guarda do acervo foram adquiridas mapotecas, estantes e armários de aço, trainéis duplos em perfil de ferro e tela de arame galvanizado para armazenamento dos quadros, além de equipamentos para controle e gerenciamento das condições de temperatura e umidade, além de material de consumo necessário para a realização dos trabalhos. Foi contratada uma firma especializada em transporte de obras de arte, para fazer a transferência do Banco para o Museu do Ingá.

Através do Ofício nº 143/GAB/SEC de 13 de maio de 1998, a Secretaria de Estado de Cultura comunicou à Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, FUNARJ / Diretoria de Museus e ao Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro[185] a delegação para cumprimento e execução das obrigações cometidas ao Estado, através do Convênio 003/98.

Para proceder à transferência do acervo foi nomeada uma Comissão formada por três representantes da FUNARJ (um da Diretoria de Patrimônio, dois da Diretoria de Museus) e um do Banco Liquidante, sob a presidência de um dos funcionários da FUNARJ. No Museu do Ingá foi formada uma equipe de apoio para colaborar na

[185] A construção do prédio data do final do século XIX quando serviu de residência à famílias da aristocracia fluminense. Em 1903 foi comprado por Nilo Peçanha para ser a sede do governo fluminense, afirmando Niterói como a capital do estado do Rio de Janeiro. Com a fusão do estado da Guanabara e do estado do Rio de Janeiro, a capital do Estado foi transferida para a cidade do Rio de Janeiro em 1975, perdendo, assim, o palácio, sua finalidade política. Em março de 1977, foi criado, através de decreto, o Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro e em 1991, o Museu de Artes e Tradições Populares (criado no antigo estado da Guanabara em 1964) foi incorporado ao Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro, passando a denominar-se Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro. O Museu possui diversas coleções, onde se destacam: a Coleção original do Palácio do Ingá, com as obras que pertenceram ao antigo palácio do governo, (mobiliário, porcelana, cristais, objetos decorativos, documentos, fotografias, pinturas e retratos a óleo dos chefes do executivo fluminense). A Coleção de Arte Popular, oriunda do Museu de Artes e Tradições Populares, é formada por peças, ligados à arte popular e a Coleção Banerj, abrigada pelo museu, que é o tema desse estudo. Além do acervo museológico, o museu possui também acervo arquivístico e bibliográfico.

recepção das obras. Todo o trabalho de transferência foi documentado no Processo E-18/400483/98, de 03 de junho de 1998. Foi entregue pelo Banco uma listagem das 861 obras constante de fls. 36 a 48 do referido processo, avaliadas em R$ 5.813.830,00. Essa avaliação provavelmente foi para cumprir uma determinação da área de seguros a fim de que a empresa contratada para fazer o transporte das obras pudesse realizar a operação.

Inicialmente foi feita uma inspeção nos locais (Reserva Técnica do Banco e agências) onde as obras se encontravam, para verificar o estado de conservação das mesmas e planejar sua transferência para o local de guarda definitiva. Nessa inspeção constatou-se que seria necessário dar baixa patrimonial em cinco obras do artista Espinoso que estavam na Agência Cinelândia, seriamente danificadas durante uma obra de reforma na agência; retificar o título de doze obras; retificar o número de tombamento e título de seis obras (fls. 66 e 67 do Processo E-18/400483/98 fls. 67 que trata da Transferência do Acervo). Constatou-se também problemas relativos à conservação em 23 obras, que apresentaram manchas amareladas, pontos de sujidade, rachaduras e rasgos que depois foram tratadas no Laboratório de Conservação de Acervos da Diretoria de Museus, localizado no Museu do Ingá. O texto do Convênio foi rerratificado (Processo E-18/400483/98, fls76-78). Na primeira listagem dezesseis obras não tinham sido arroladas (fls.65). Cada retirada de acervo seria acompanhada de um Termo de Retirada, assinado pela Comissão nomeada para esta finalidade. Mas a equipe optou por fazer as retiradas e levar as obras para o Museu numa só viagem. Cada obra foi embalada de acordo com suas medidas e necessidades de conservação e recebeu uma etiqueta com o número de inventário patrimonial.

O recebimento das obras no Museu do Ingá foi realizado no dia 25 de julho de 1998, na presença da Comissão formada para a retirada das obras do Banco e da Comissão do Museu do Ingá, formada pela Diretora do Museu, Patrícia Araújo e da responsável pelo acervo, Museóloga Maria Elizabeth Portela. A partir do dia 28 de julho começou o trabalho de conferência das obras cumprindo a metodologia estabelecida para cada uma: abrir cada embalagem, conferir e avaliar seu estado de conservação, higienizar, remarcar cada peça com o número de patrimônio e armazená-las. Cada obra foi patrimoniada[186] na FUNARJ e recebeu uma nova numeração, que é, agora, seu número de identificação, o Nº de IP, a sigla minúscula “brj”, seguida do número (seis

[186]Patrimoniar: dar o número de registro da obra. Cada ítem de acervo tem seu IP: Identificação de Patrimônio e é inserido numa listagem, por órgão, chamada Relatório Carga. Outras numerações são inseridas num campo especial do SISGAM denominado “Outros números”.

campos) de IP da obra[187]. Essa numeração não é atribuída nos museus, mas determinada pela Diretoria de Patrimônio da FUNARJ.

Quando a Coleção foi transferida para o Museu do Ingá foi desenvolvido para ela um módulo à parte no Sistema de Informatização já existente na Diretoria de Museus, em ambiente *ISIS*[188]. As informações que constavam dos registros do Banerj, foram incorporados ao Sistema ISIS e a Coleção, foi patrimoniada na FUNARJ com uma numeração diferente das demais coleções, como indicado acima. Esse registro no Patrimônio era necessário tendo em vista que todo o acervo de bens museológicos, arquivísticos e bibliotecários é patrimoniado por essa Diretoria e sujeito à verificação pelo Tribunal de Contas do Estado. Em 2012 todo o acervo dos museus da Superintendência de Museus foi conferido na nova versão do Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos-SISGAM. Na ocasião o acervo foi fotografado segundo os parâmetros da fotografia digital para preservação e gerados três arquivos: um de preservação e alta qualidade, em padrão TIFF *(taggedimage file*), outro para visualização na base de dados e outro para consultas em JPG(*Joint_Photographic_Experts_Group*). Os documentos arquivísticos da Coleção em suporte papel foram escaneados ou fotografados, de acordo com seu estado de conservação em equipamentos de alta qualidade. A consulta ao acervo já pode ser feita através do SISGAM. O acesso para o usuário normal no ambiente WEB contempla todas as informações básicas (título da obra, técnica, autor, data, medida). Precisando de aprofundamento na sua pesquisa o usuário faz contato com a Superintendência de Museus e as providências necessárias são tomadas para atendimento satisfatório do cidadão.

Embora houvesse, desde a assinatura do Convênio, a proibição de empréstimo sem a autorização do Liquidante algumas obras da Coleção foram frequentemente solicitadas para participar de exposições, reproduções para publicações ou em trabalhos acadêmicos.

---

[187]A Divisão de Patrimônio da FUNARJ, elabora e envia para cada órgão a listagem do acervo chamada Relatório Carga, cujo produto é a listagem atualizada dos bens de cada órgão. Anualmente as obras são conferidas e o Relatório Carga é enviado para o Tribunal de Contas do Estado, podendo eventualmente ser objeto de inspeção local dos técnicos daquele Tribunal.

[188]O sistema ISIS é um sistema genérico de armazenamento e recuperação de informação e com especialidade em gerenciamento de bases de dados não-numéricas, isto é, bases de dados cujo conteúdo principal é texto. Desenvolvido pela UNESCO, na década de 60, inicialmente apenas para entidades sem fins lucrativos. O projeto genérico do sistema permite ao CDS/ISIS manipular um número ilimitado de bases de dados e está disponível para ambiente DOS, WINDOWS, UNIX, sistemas de redes locais (LAN) e computadores de grande porte. Disponível em: <http://oraculo.inf.br/cdsisis>. Acesso em: 23 out 2016.

Durante o processo de transferência da Coleção para o MHAERJ a Superintendência dos Palácios solicitou autorização ao Liquidante para a cessão de vinte e cinco obras (quatro esculturas, cinco painéis e dezesseis telas) ao Gabinete do Governador, devolvidos no final da sua gestão.

Entre os anos de 1998 e 2011, para autorizar a cessão de empréstimo e autorização para reprodução de qualquer obra da Coleção era necessário abrir um processo na FUNARJ solicitando autorização ao Banco Liquidante, que não costumava negar, uma vez que entendia ser essa uma forma de divulgar a Coleção. Uma das obras mais solicitadas para cessão de uso, em exposições ou publicação de textos, é a obra *Martírio de São Sebastião,* de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), IP brj-00009(ver imagem na p.173). Para cada autorização de movimentação do acervo há um *cheklist* a ser cumprido, desde que o estado de conservação da obra permita. Os documentos que fazem parte desse *cheklist* são: Laudo de Conservação da(s) obra(s) solicitada(s); Ficha de Objeto individual (uma planilha contendo os dados básicos de identificação, fotografia e valor da obra, indicação da empresa especializada em transporte de obras de arte e diária do *courrier* que é o profissional responsável por acompanhar a obra desde a saída do museu até o destino, como também seu retorno ao museu. Além desses documentos, o interessado deverá providenciar seguro protegendo-a a partir do momento que sair do museu, durante o evento até seu retorno ao museu. Finalmente, para a obra sair do Museu é preciso entregar a Apólice de Seguro.

4.2. A arte moderna brasileira na Coleção

As obras representadas na Coleção são consideradas, em sua maior parte, oriundas do Modernismo Brasileiro, movimento artístico do início do século XX decorrente do desejo de artistas que tinham por objetivo, segundo Iglésias (2013, p.14) estimular o "redescobrimento" das artes brasileiras em geral, livrando-a dos modelos importados para buscar uma estética baseada em valores nacionais.

A Semana de Arte Moderna, aconteceu entre 18 e 22 de fevereiro de 1922, em São Paulo e é considerada o marco histórico desse Movimento. Teve o mérito de romper com os cânones tradicionais e daí em diante, não se pode voltar mais ao Academicismo (...) "superou-se a consciência ingênua pela consciência crítica, que procura ver o que é, sem deformações (...) (IGLESIAS,2013, p.15). Seus seguidores, especialmente Mario de Andrade, que já questionava a necessidade do estabelecimento de uma identidade nacional começou, logo depois, a realizar as viagens pelo interior do Brasil acabando por descobrir o passado artístico do Brasil: o barroco, a Amazônia, o Nordeste e o Sul

(IGLESIAS, 2003, p.16). Inegavelmente os modernistas propuseram um novo projeto para a cultura brasileira (ZILIO, 1997, p.113) e, mesmo tendo uma herança europeizada, sabiam o que queriam para o país, dando-lhe uma nova forma à cultura dependente de fórmulas estrangeiras, conforme Iglésias (2013, p.15).

De acordo com Iglésias (2013, p. 14) já havia desde os primeiros anos do século XX, um grupo de artistas propondo novas ideias: em 1913, o pintor lituano Lasar Segall (1891-1957) passou uma temporada em São Paulo e Campinas onde expôs suas obras que fugiam totalmente ao modelo acadêmico, então em vigor (IGLÉSIAS, 2013 p. 14). Em 1914, Anita Malfatti, organizou em São Paulo sua primeira exposição individual, apresentando obras com forte traço do expressionismo alemão não alcançando repercussão no meio cultural paulista, ao contrário da segunda, em 1917, considerada o marco inicial do Modernismo no Brasil. Em 1919, Victor Brecheret, escultor italiano,[189]retornou da Itália reunindo-se ao grupo de artistas que vieram a formar o núcleo inicial dos modernistas no país.

Aracy Amaral, em seu livro *Arte para quê? A preocupação com o social na arte brasileira,* destaca que a preocupação com o social emergiu na produção artística brasileira entre os anos 30 e 70 do século XX. A ênfase de representação nesse período era os temas locais, o cotidiano, o regional e as injustiças sociais tão presentes na sociedade brasileira. De acordo com Zílio (1997, p.58), a representação dos temas nacionais fez de Portinari o artista mais representativo desse período e o que recebeu mais encomendas governamentais. Outro tema recorrente por esses artistas era a busca da identidade e a paisagem brasileira. Carlos Scliar, Mario Gruber e Eugenio de Proença Sigaud também trabalharam a temática social na sua produção artística (AMARAL, 2003, p. 33). A Coleção possui uma obra premiada de Eugênio Sigaud: *A Estátua do Comércio e a Rua,* que obteve a Medalha de Prata na Seção Moderna do Salão de 1942, IP nº 000071.

Não é objetivo desse estudo realizar uma análise crítica da arte moderna brasileira presente na Coleção BANERJ. Faremos aqui uma breve citação do conjunto artístico presente na Coleção[190] no contexto de alguns dos seus movimentos. Além dos artistas pertencentes ao núcleo inicial, como Di Cavalcanti, a Coleção possui dentre outros, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. A gravura alcançou projeção artística e social a partir dos anos 30 e 40 e integrou a arte e a literatura, ilustrada por grandes gravadores. Oswaldo Goeldi foi, sem dúvida, o maior exemplo dessa interação, pois

[189] Escultor ítalo-brasileiro (Itália 1894 - São Paulo 1955).

[190] Ver páginas 147-148 os estudos que foram desenvolvidos por Matesco (2010) sobre a Coleção.

ilustrou cerca de quinze obras. Entre as gravuras presentes na Coleção BANERJ, realizadas nas décadas de 40 e 50, a maior representação pertence a Goeldi e suas matrizes. Os artistas do Grupo Santa Helena (de São Paulo), da década de 30-40 estão representados por Francisco Rebolo, Aldo Bonadei e Alfredo Volpi. Do Grupo Bernardelli (do Rio de Janeiro), Aldo Malagoli, Eugênio Sigaud, Henrique Bernardelli, Joaquim Tenreiro, José Pancetti e Milton Da Costa. A década de 50, representada pelos artistas construtivistas do Grupo Frente, não está representada na Coleção.

Zílio (1997, p.115) considera que o Modernismo, especialmente na primeira metade do século XX, além de ter permitido ligar as bases formadoras de nossa cultura (...) trouxe uma atualização do sistema de arte brasileira, uma renovação no sistema de ensino, na crítica, nos salões, no surgimento das primeiras coleções particulares modernas, e a base para os futuros museus de arte.

4.3 - Estudando a coleção:

Durante sua existência, a Coleção BANERJ passou por vários Governos. A tabela 5 demonstra a relação da Coleção BANERJ com os Governos estaduais e os acontecimentos relativos a ela no recorte temporal escolhido, 1965 a 2016.

Tabela 5: Relação entre a Coleção e os Governadores do Estado (1960-2016)

Governadores	Período	Atuação na Coleção
Carlos Frederico Werneck de Lacerda	05/12/1960 a 11/10/1965	Criação e implantação.
Raphael de Almeida Magalhães	11/10/1965 a 04/12/1965	Implantação.
Francisco Negrão de Lima	05/12/1965 a 15/03/1970	Nenhuma atividade. Notícias de venda de parte da coleção.
Antônio de Pádua Chagas Freitas	15/03/1970 a 15/03/1975	Pouca atividade. Contratação de museólogo para cuidar do acervo.
Floriano Peixoto Faria Lima	15/03/1975 a 15/03/1979	Pouca atividade; incorporação das obras do Banco Hales.
Antônio de Pádua Chagas Freitas (2º Mandato)	15/03/1979 a 15/03/1983	Criação da Galeria BANERJ, 1ª fase e 2ª fases.
Leonel de Moura Brizola	15/03/1983 a 15/03/1987	Gestão da Galeria BANERJ, e uso político da Galeria -3ª fase.
Wellington Moreira Franco	15/03/1987 a 15/03/1991	Gestão da Galeria BANERJ, Criação do INSTITUTO BANERJ DE AÇÃO CULTURAL.
Leonel de Moura Brizola (2º Mandato)	15/03/1991 a 02/04/1994	Intervenção no Banco.
Nilo Batista	02/04/1994 a 01/01/1995	Intervenção no Banco.
Marcello Nunes de Alencar Alencar	01/01/1995 a 01/01/1999	Venda do BANERJ para o ITAU, em 1996 e transferência do acervo, para o MHAERJ, sob a forma de depósito público.
Antony William Matheus de Oliveira Garotinho	01/01/1999 a 06/04/2002	Coleção em regime de depósito no Museu do Ingá.
Benedita Sousa da Silva Sampaio	06/04/2002 a 01/01/2003	Coleção em regime de depósito no Museu do Ingá. Tombamento da Coleção em 09.12.2002, Processo E-18/0001148/2012.

Tabela 5: Relação entre a Coleção e os Governadores do Estado (1960-2016) Cont.		
Rosangela Barros Assed Matheus de Oliveira	01/01/2003 a 01/01/2007	Coleção em regime de depósito no Museu do Ingá.
Sergio Cabral Filho	01/01/2007 a 01/01/2011	Coleção em regime de depósito no Museu do Ingá, declarada de utilidade pública em 06.03.2008, pelo Decreto 41.208.
Sergio Cabral Filho	01/01/2011 a 03/04/2014	BERJ foi privatizado no dia 20/05/2011. ProcessoE-141422 de 28.01.2008 de Desapropriação em tramitação.
Luiz Fernando Pezão	03/04/2014 a 01/01/2015	Coleção de utilidade pública aguardando conclusão do processo de desapropriação.
Luiz Fernando Pezão	01/01/2015 a 28/03/2016	Coleção de utilidade pública aguardando conclusão do processo de desapropriação.
Francisco Dornelles	28/03/2016	Coleção de utilidade pública aguardando conclusão do processo de desapropriação.

Fonte: Elaboração própria. Consulta à bibliografia e ao site do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro[191].

A primeira análise dessa tabela demonstra a desvinculação dos Governos Estaduais com a existência da Coleção. A atuação do Governo nessa área foi pontual, na gestão do Governador Lacerda. Como ele esperava eleger seu candidato, o trabalho teria continuidade, mas, o resultado não foi o esperado. Ao longo dos anos, todas as ações dirigidas à Coleção foram de ordem burocrática.

Como as ações de marketing cultural realizadas por qualquer banco, as do Banco do Estado da Guanabara foram canalizadas para outras áreas, após o fim do Governo Lacerda. Ele continuou a desempenhar seu papel de agente público na área cultural da cidade, mas o sentido democrático do Banco de manter uma coleção pública e levar a arte para o povo deixando as obras nas agências, bem como ampliando-a, praticamente terminou com a mudança de governo na passagem de Carlos Lacerda para Negrão de Lima. Ainda assim, algumas obras permaneceram em agências. Na listagem de transferência das obras, de 1996, foi possível apurar em quais agências, havia obras em exposição, conforme a tabela apresentada na página a seguir.

A única agência fora do eixo do centro da cidade ou das mais movimentadas era a agência Vicente de Carvalho, uma agência de bairro. Também não foi possível levantar dados sobre o artista Esdras Wanderley e a razão de sua presença na agência. Como foi adquirida em 1991, provavelmente de um artista local, ficou direto na agência.

Tabela 6: Obras existentes nas Agências em 1996

Artista	Obra	Agência
Enrico Bianco	Cena Campestre	Centro - São Paulo
Enrico Bianco	Trigal	Aeroporto
Hector Carybé	Embarcação com Índios	Quitanda
José De Dome	Mulher Sentada	Castelo
Di Cavalcanti	Brasil em 4 Fases	Central - Loja
Esdras, Wanderley.	Paisagem com Barco	Vicente de Carvalho

[191] Disponível em: <www.rj.gov.br/web/guest/exibeConteudo?article-id=283751>. Acesso em: 20 jan. 2016.

Tabela 6: Obras existentes nas Agências em 1996. (Cont.)		
Esdras, Wanderley	Cidade	Vicente de Carvalho
Esdras, Wanderley	Composição Laranja	Vicente de Carvalho
Esdras, Wanderley	Paisagem Glacial	Vicente de Carvalho
Esdras, Wanderley	Floresta	Vicente de Carvalho
Esdras, Wanderley	Cidade II	Vicente de Carvalho
Esdras, Wanderley	Cidade III	Vicente de Carvalho
Espinoso	Pássaro	Cinelândia
Espinoso	Painel Evaristo da Veiga	Cinelândia *
Espinoso	Composição	Cinelândia *
Espinoso	Painel Senador Dantas	Cinelândia *
Espinoso	Composição	Cinelândia *
Espinoso	Painel Sobreloja	Cinelândia *
Fernando F.	Festas Brasileiras	Marques de Herval
-	Tapetes Persas	Icaraí
Juan Gabriel	Barcos II	Ipanema
Juan Gabriel	Barcos I	Rua da Ajuda
EmericMarcier	Crônica do Rio	Central
Orlando Teruz	Meninas brincando	Castelo
* Estas obras sofreram danos profundos numa reforma da Agência e foram baixados na época da transferência do acervo para o MHAERJ		

Fonte: Elaboração própria a partir do Processo E/18/400483/1998- Transferência do Acervo Cultural Banerj

A única agência fora do eixo do centro da cidade ou das mais movimentadas era a agência Vicente de Carvalho, uma agência de bairro. Também não foi possível levantar dados sobre o artista Esdras Wanderley e a razão de sua presença na agência. Como foi adquirida em 1991, provavelmente de um artista local, ficou direto na agência.

Desde que a Coleção foi criada ficou sob a gerência do Departamento de Patrimônio do BEG. Nos seus dez anos iniciais, teve apenas um Livro Tombo sem os cuidados de um museólogo e, portanto, sem um sistema de documentação adequado e nenhum trabalho de controle e movimentação das obras reunidas, oficialmente, a partir de 1965. Havia no 22º andar um Cofre, que deveria funcionar como a Reserva Técnica para armazenamento das obras, conforme os processos listagens da Coleção a que tivemos acesso e consultamos. Desse período não conseguimos localizar nenhuma imagem da Coleção que pudesse ilustrar o que seria essa Reserva Técnica e a forma como as obras eram armazenadas.

Naturalmente as preocupações e atividades do Departamento de Contabilidade não conseguiam atender às reais necessidades que um conjunto de obras como esse necessitava. Em 1974, Hélio Marins David, Gerente do Departamento de Patrimônio, sentindo a necessidade de ter uma pessoa especializada para gerenciar a Coleção

submeteu à Diretoria do Banco a proposta de contratação de um Museólogo. Ana Maria Jordão[192], Museóloga, com larga experiência de trabalho no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, foi contratada em 1974 e tornou-se responsável pelo acervo, cargo que ocupou até a venda do Banco, em 1997. Entretanto a Coleção continuou ligada ao Departamento de Patrimônio. Quando iniciou seu trabalho, encontrou a Coleção apenas com a listagem do Livro Tombo. Encontrou algumas fichas, da época da aquisição das obras, mas não havia, junto com elas, nenhum documento que demonstrasse sua forma de aquisição, pois as notas de compra e recibos ficavam com o setor de Contabilidade do Banco. Inicialmente buscou contato com José Paulo Moreira da Fonseca (responsável pelas primeiras compras), que passou para ela as informações de que dispunha e a própria Ana Maria procurou recuperar na Seção de Contabilidade do Banco o que fosse possível, a fim de complementar a documentação da Coleção, passando a interagir com o Departamento. As informações, segundo Ana Maria, vinham das formas mais díspares. Era preciso, muitas vezes, um trabalho de pesquisa para identificar como a Contabilidade registrava o que tinha sido comprado. Por exemplo, a descrição: "'6 quadros com motivos arquitetônicos', correspondia à aquisição de 6 gravuras do artista Roberto Scorzelli"[193].

Analisando a Base de Dados é possível perceber que algumas informações não puderam ser recuperadas. Ainda encontramos algumas obras (especialmente gravuras) sem referências, nos campos "data" e "forma de aquisição" e "procedência". É possível concluir que essas informações não puderam ser recuperadas porque a documentação de compra relativa aos primeiros anos da Coleção, ao que nos parece, foi definitivamente dispersada, ao longo dos anos. A grande dificuldade de estudar as obras nos dias atuais é justamente a falta dessa informação primária, contida nas notas fiscais, e recibos que se perderam não permitindo recuperar um elo importante da história desses bens. Da mesma forma quando da transferência da Coleção para o Museu do Ingá, em 1998, os arquivos referentes à vida burocrática da Coleção dos anos 70 do século passado em diante, não foram transferidos juntamente com o restante da documentação. Foram apenas os arquivos com recortes e os referentes à Galeria BANERJ.

Com a finalidade de manter a documentação da Coleção atualizada, Ana Maria solicitou a confecção de novas fichas de registro, e as obras foram novamente catalogadas, contendo os dados principais: autoria, medidas, técnica, descrição,

[192] Depoimento concedido à autora em março de 2011. Todas as informações relativas ao acervo nessa parte do texto foram obtidas nesse depoimento. A Sra. Ana Maria Jordão, de acordo com suas próprias palavras, recorda-se de que procurou realizar uma boa conferência do acervo. Em 2016 esse fato foi confirmado por outra museóloga que exercera uma atividade temporária no BANERJ, nos anos 90.
[193] Depoimento de Ana Maria Jordão, à autora em março de 2011.

procedência, valor da obra e do seguro, localização pelos gabinetes dos Diretores e da Presidência, em algumas agências, recepções e na Reserva Técnica, localizada no Cofre, no 22º andar, de acordo com o processo de transferência para o Museu do Ingá, em 1988. Nesse período, nem todas as obras ficavam nas agências, apenas as do Centro. O trabalho de Ana Maria consistia em controlar a movimentação das obras, nas dependências do Edifício-Sede e nas agências externas, além de cuidar da manutenção do registro e catalogação. Participou também da seleção de obras quando houve exposições com as obras do Banco (em 1989 e 1996), comentadas mais adiante. Anualmente procedia-se a uma avaliação do acervo. Entrevistada pelo Jornal "*BANERJ*" de abril de 1985, Ana Maria comentou como desenvolvia seu trabalho, especialmente o de preparar a avaliação: “visitava leilões, galerias de arte e às vezes até o próprio artista, quando este era vivo”, para levantar subsídios para a avaliação. Sobre a conservação das obras comentou que também verificava o estado de conservação, substituindo obras de gabinetes quando era preciso. Além dos cuidados com toda a documentação do acervo, Ana Maria iniciou também a prática de montar um *clipping* para cada artista da Coleção pois entendia que era uma ação importante para melhor compreender o acervo artístico do banco. Inicialmente o serviço era pago, mas quando foi cancelado, continuou a realizá-lo, com sua equipe, recolhendo nas diversas Diretorias, os jornais e revistas, recebidos pelo Banco.

A Coleção possui 875 itens inventariados, mas soma 902 itens na Base de Dados SISGAM, por que os cinco grandes painéis têm cada parte inventariada com o número base e a parte correspondente. Por exemplo, a obra “Visão Carioca”, tem o número 000001 de IP. Cada painel aparece com a sua numeração de IP e a numeração do painel, apenas para controle: brj-000001-1/ brj-000001-2/ brj-000000-3 /brj000001-4

Na tabela apresentada a seguir é possível avaliar a dimensão de cada uma dessas obras e o quantitativo de partes de cada uma delas.

Tabela 7: Painéis polípticos da Coleção BANERJ
Fonte: Elaboração própria a partir da Base de Dados SISGAM[194]da Superintendência de Museus/SEC/RJ.

IP	Autor	Obra	Medida	Partes
brj-000001	Cícero Dias	Visão Carioca	783,80 cm	4
brj-000402	Héctor Carybé	Embarcações com Índios	375 x 495 cm no conjunto	12
brj-000858	Emeric Marcier	Crônicas do Rio	235 x 375 cm cada painel	6
brj-000860	Enrico Bianco	Cena Campestre	902,2 cm	2
brj-000856	Di Cavalcanti	Brasil em 4 Fases	292,5 x 195,5 cm cada painel	4

[194] Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/>. Acesso em: 10 ago. 2016.

O período de maior crescimento corresponde ao ano de 1965, quando a Coleção foi formada.

Para exemplificar a movimentação da aquisição da coleção em 1965 usaremos a obra de Alberto da Veiga Guignard. Ele possui onze obras na Coleção, adquiridas em três momentos durante o ano: uma em janeiro, sete em maio e três em setembro. Sua obra mais importante na Coleção é Martírio de São Sebastião, têmpera sobre madeira, medindo 76,5 X 59,4 cm. É considerada, também pelos críticos, como sendo uma das mais importantes que a Coleção BANERJ possui. Foi adquirida na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 02 de setembro de 1965.

O fato mais relevante em 1968 foi a aquisição, pelo Banco, de três desenhos do cartunista Ziraldo, com o objetivo de ilustrar o Relatório Anual que seria apresentado à Assembleia Geral Ordinária no ano seguinte. O artista elegeu três temas para essas obras, sendo duas, motivo de orgulho para os *"beguianos*" (grifo nosso): a primeira, o heliporto do edifício, único na cidade daqueles anos. A segunda obra apresenta o computador do Banco, também única empresa na cidade a possuir tal equipamento. O serviço do Banco já era todo informatizado no fim de 1965; a terceira obra, as reuniões de Diretoria do Banco, representa a satisfação dos funcionários do Banco e nos bons resultados de mais um ano de trabalho.

A Coleção possui pinturas e gravuras (representam mais de 50% da Coleção), esculturas, tapetes, fundição e reproduções tipográficas (álbuns).

A categoria pintura possui temática diversificada: pintura de paisagem, figurativa, religiosa, abstrata, alegórica, caricatural, de gênero, documental, natureza morta, marinha, retrato, nu. As gravuras e desenhos foram reunidos na Classificação Específica denominada *Estampas*, termo utilizado na área de documentação, conforme o *Thesaurus* para Acervos Museológicos, de Ferrez e Bianchini (MINC,1987), com as mesmas temáticas descritas acima. A xilogravura, litogravura e metal são as técnicas mais comuns das gravuras presentes na Coleção. Nanquim, sanguínea, carvão são as técnicas mais presentes nos desenhos.

Após o fim do Governo Lacerda e na década de 70 houve uma drástica redução de aquisições para a Coleção.

O segundo período de maior movimentação da Coleção, na década de 80, corresponde ao período da Galeria BANERJ que funcionou em Copacabana entre 1980 e 1987, quando o Banco comprou algumas obras; nesse período houve um ingresso considerável de obras através de doações, não só as que eram previstas pelo regulamento de funcionamento da Galeria, como também de outros artistas que tinham

interesse em ter suas obras na Coleção. Por isso há alguns ingressos na década de 90, quando a Galeria já estava fechada.

A Coleção BANERJ foi dividida em 4 fases, segundo a visão de Viviane Matesco (2010, p. 15). A primeira, dos anos 60, até o período da fusão (1974/1975); a segunda, dos anos 1974/1975 até os anos 80; a terceira, nos anos 80; a quarta com a criação da Galeria BANERJ.

Na Coleção estão representados cento e oitenta artistas, conforme o Apêndice A, p.210-211. Desse conjunto a maioria é reconhecida dentre os maiores artistas brasileiros, especialmente os que fizeram parte do modernismo brasileiro, conjunto mais expressivo da Coleção. Dentre esses artistas há premiados em Salões de Arte, em várias Bienais, seja como melhor pintor, melhor desenhista, melhor gravador, salas e prêmios especiais e participante nos acervos de vários Museus brasileiros e estrangeiros. Destacamos na tabela abaixo essa característica da Coleção: os artistas cujas obras foram adquiridas em 1965 e que já possuíam premiação anterior nas seis Bienais coordenadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (FONSECA, 1999, p.120).

Tabela 8: Artistas da Coleção premiados nas Bienais de 1951 a 1961

Artistas Premiados	1ª Bienal -51	2ª Bienal -53	3ª Bienal - 55	4ª Bienal - 57	5ª Bienal - 59	6ª Bienal - 61
Artistas atuantes no Século XIX						
Eliseu Visconti		Sala especial	Sala especial			
Artistas Emergentes anos 20						
Di Cavalcanti		Melhor pintor. Sala Especial				
Lasar Segall		Sala Especial	Sala Especial	Sala Especial (falecido)		
Oswaldo Goeldi	Melhor Gravador	Sala Especial	Sala Especial			Sala Especial
Tarsila doAmaral	Aquisição					
Artistas Emergentes anos 30-40						
Alfredo Volpi		Melhor Pintor				Sala Especial
Candido Portinari		Sala Especial	Sala Especial		Sala Especial	
Artistas Emergentes anos 50						
Aldemir Martins	Melhor desenhista		Melhor Desenhista	Aquisição		Sala Especial
Anna Letycia Quadros						Aquisição
Antonio Bandeira		Prêmio Internacional FIATI				
Hector Bernardo Caribé			Melhor Desenhista			Sala Especial
Danilo di Preti	Melhor Pintor					Sala Especial

Tabela 8: Artistas da Coleção premiados nas Bienais de 1951 a 1961. Cont.						
Fayga Ostrower			Aquisição	Melhor Gravador		Sala Especial
Artistas Emergentes a partir dos anos 50						
Iberê Camargo						Melhor Pintor
Isabel Pons						Melhor Gravador
Manabu Mabe					Melhor Pintor	
Marcelo Grassmann	Aquisição		Melhor Gravador		Melhor Gravador	Sala Especial
Maria Leontina Franco da Costa	Aquisição		Aquisição			
Milton Rodrigues da Costa			Melhor Pintor			Sala Especial

Fonte: Fonseca, 1999, p. 120.

A consulta ao Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos - SISGAM da Superintendência de Museus revela as diferentes formas de aquisição das obras.

As primeiras obras (304) foram compradas como já foi citado, pelo funcionário do banco e artista plástico José Paulo Moreira da Fonseca, encarregado da missão de iniciar a Pinacoteca BEG. As aquisições ocorreram das seguintes formas:

- Direto no ateliê do artista: Foram compradas sob essa modalidade cerca de 150 obras. Dentre outras, as obras de Di Cavalcanti e os grandes painéis foram adquiridos nos ateliês dos artistas. Como já destacamos é provável que a ideia da formação de uma pinacoteca para o Banco já existisse anteriormente ao ano do IV Centenário e tenha se firmado quando foram encomendadas as obras para a decoração do Banco, inaugurado em 30.04.1965. Em virtude da monumentalidade de cada uma dessas obras, exigiria um tempo maior de dedicação do artista para a sua execução. A data da entrada dessas obras na Coleção é: Cícero Dias, *Visão Carioca*: 22.05.65; Di Cavalvanti, *Brasil em 4 Fases:* 12.02.65; Hector Carybé, *Embarcação com Índios*:16.10.65, Enrico Bianco, *Cena Campestre:* julho de 65 e Emeric Marcier, *Crônica do Rio:* em 18.11.65. Isto demonstra que foram encomendados antes de 1965. Outro exemplo é a obra *Gente da Ilha*, datada de 1963: para realizar o trabalho o artista visitou a agência e depois a Ilha, em companhia do Presidente do BEG, para colher dados para realizar o trabalho, de acordo com D. Celia, gerente da Agência BEG de Paquetá[195].

- Através de terceiros: Diversas obras foram compradas de terceiros (não especificados como *marchands* ou colecionadores e através de galerias (Petite Galerie, Galeria São Pedro, Galeria de Arte e Galeria Querino, (de Salvador)[196]. Venderam obras para a

[195] Depoimento à autora, por telefone em agosto de 2016.
[196] O Governador Carlos Lacerda também foi cliente dessa galeria.

Coleção os seguintes colecionadores: João Condé Filho: 29 trabalhos em papel (guaches de Cícero Dias, Antonio Bandeira, Emeric Marcier, Goeldi, Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti, Bonadei, Clóvis Graciano e outros. Geraldo Longo vendeu 46 trabalhos entre óleos, desenhos e gravuras de Guignard, Anita Malfatti, Tarsila, Portinari Maria Leontina, Milton DaCosta, Danilo Di Preti e outros. Em relação a alguns desses artistas (Milton Da Costa e Maria Leontina, por exemplo) existem lacunas de informação sobre o período de aquisição, provavelmente devido à dispersão dos documentos antes de 1974. Da Coleção Chateaubriand, o Banco adquiriu uma obra de Alfredo Volpi e de Béatrix Reynal (obras de Oswaldo Goeldi), que vendeu um expressivo conjunto totalizando 155 obras, em 1965.

- Por doação: a primeira doação veio do Governador Carlos Lacerda (fevereiro de 1965). Na primeira fase algumas foram doadas por artistas, como as realizadas pela poetiza Béatrix Reynal, responsável pela guarda da obra de Goeldi (54 obras). José Paulo Moreira da Fonseca também doou obras. Na segunda fase a doação era uma das formas previstas para entrada na Coleção de acordo com as regras de funcionamento da Galeria BANERJ. A Coleção recebeu 132 doações, a maioria efetuada no tempo da Galeria BANERJ.

- Através de incorporação de acervo: Registro das obras que não faziam parte do BEG e sim, dos bancos incorporados por ele: o Banco Halles e o Banco Nobre, na década de 70(cerca de 50 obras), como também os álbuns, já citados.

Em 1977, o BANERJ autorizou Béatrix Reynal a fazer impressão póstuma de várias matrizes de Goeldi e comprou cópias, sendo que, de algumas obras, adquiriu duas cópias.

Há críticas à Coleção para o fato de alguns artistas não estarem representados com uma obra mais relevante, como é o caso de Portinari. Dele existem vários desenhos (era considerado exímio desenhista) que poderiam ser atribuídos a estudos para determinadas obras, como por exemplo o “Desembarque de D. João VI”, datado de 1952. Este desenho é o estudo para a obra "A Chegada de Dom João VI à Bahia" óleo s/ tela - 1952. Rio de Janeiro 3.81x5.8m. Coleção BBM S/A, sob a guarda da Associação Comercial da Bahia, Salvador (Rede Web de Museus/SISGAM).

Outros artistas também estão representados através de desenhos, como Tarsila do Amaral que possui na Coleção um desenho que “corresponde a sua fase antropofágica, desenhado em preto e branco com traços sutis**”.** (SIMÕES, 2001, p.6) A crítica de arte Alessandra Simões (2001), faz uma análise sobre a importância das obras em papel nas coleções modernas, citando nomes de destaque dentre os artistas que

produziram muito nesse suporte como Di Cavalcanti, Oswald Goeldi, Portinari, e Cícero Dias, artistas presentes na Coleção. Dependendo da fase de cada artista, um desenho pode valer mais ou tanto quanto um bom óleo ou outra técnica que o artista domine. Nesse sentido não há, ainda, estudos sobre o valor desses desenhos que possam, pelo menos, por enquanto, determinar um maior ou menor valor dessas obras na Coleção.

A Coleção foi estudada sob o ponto de vista da crítica e da História da Arte por vários especialistas e os resultados estão publicados em *Coleção Banerj: Uma Coleção em Estudo*, coordenado pela Prof.ª Dª. Viviane Matesco , curadora da Coleção. Em 2009 os trabalhos foram apresentados no Colóquio BANERJ realizado no Museu do Ingá. Os temas tratados nesse trabalho percorrem todos os seguimentos artísticos presentes na Coleção Banerj: *São Sebastião na Coleção BANERJ* (Pofª. Drª. Nancy Regina M. Rabelo); *Coleção BANERJ* (Claudio Valério); *Galeria BANERJ* (Frederico Morais); *A Arte dos Viajantes Europeus no Século XX* (Profª. Drª. Valéria Salgueiro); *Anna Vasco e a Paisagem Carioca no início do Século XX* (Prof.ª Drª. Ana Maria T. Miranda); *Estevão Silva* (Dora Silveira); *As Artes Decorativas no Acervo Banerj* (Almir Paredes Cunha); *Di Cavalcanti: o Cotidiano por todos os lados* (Prof. Dr. Luiz Sergio de Oliveira); *Di Cavalcanti e Goeldi: Baianas* (Prof. Dr. Roberto Conduru); *Goeldi: Ilustrador de Dostoivesk* (Profª. Drª. Sheila Cabo); *Segall, Goeldi e Iberê: Figuras de Expressão* (Prof.ª Drª. Vera Beatriz Siqueira); *Carybé: Argonauta de Todos os Santos* (Prof. Dr. Marcelo Campos); *Abstração Tardia* (Profª. Drª. Glória Ferreira); *As questões da Abstração na Gravura* (Profª. Drª. Maria Luiza Luz Távora); *Núcleo Bernardelli e Grupo Santa Helena: Trânsito e Horizontalidade na Arte Moderna Brasileira* (Prof. Dr. Guilherme Bueno).

Diante de tal argumentação faremos alguns comentários pontuais ligados ou à história da Coleção ou a algumas questões que ainda são motivo de interrogação por conta de práticas desenvolvidas na Coleção ao longo dos anos.

Algumas questões são consideradas polêmicas na Coleção: os álbuns, o material que foi incorporado quando o BEG teve que assumir várias instituições financeiras em falência e as doações da época da Galeria BANERJ. A respeito das doações da Galeria BANERJ trataremos mais adiante.

Os álbuns estão presentes na Coleção como incorporação, pois são preexistentes a ela. A Coleção possui dois exemplares de cada volume. Eles foram editados nos anos de 1961,1963 e 1964 e oferecidos pelo Banco em outra publicação denominada *Coleção Mauá*. Eram compostos por pranchas (gravuras/estampas) com imagens da cidade, executadas por diversos artistas estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro, no século XIX. É possível atribuir essa prática, à política memorialista de

Carlos Lacerda e seguida por Antônio Carlos de Almeida Braga[197]. Provavelmente, com esta publicação, prestaram uma homenagem ao Barão de Mauá, empresário empreendedor da política industrial no Rio de Janeiro do século XIX e podem ter sido publicados para serem distribuídos aos clientes do Banco, desejando demonstrar o papel empreendedor que o Banco teria no mais novo Estado da Federação e também, como interesse de uma iniciativa de natureza cultural, por ter escolhido presentear seus clientes com imagens da iconografia carioca.

O primeiro álbum, intitulado "*O Rio de Janeiro no Tempo da Coroa*", de 1961, com uma tiragem de 1500 exemplares contém obras que cobrem as décadas de 30 e 40 do séc. XIX, executadas por Benjamin Mary, diplomata belga que viveu no Rio entre 1834 e 1838; William Gore Ouseley, diplomata inglês que aqui viveu entre 1833 e 1841 e Joachim Lebreton, artista francês, membro da Missão Francesa. Chegou ao Rio em 1816 e faleceu em 1819.

Em 1962, não há registro de movimentação ou oferta de nenhum álbum.

O segundo álbum, intitulado "*Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*", de 1963, contém treze litografias coloridas, com desenhos de Iluchar Desmons, depois reproduzidas por vários litógrafos, disseminou-se rapidamente, pois as imagens do Rio de Janeiro eram muito apreciadas pelos europeus. Essas pranchas fizeram parte de um outro álbum, publicado entre os anos de 1854 e 1855, na Oficina Lemercier, em Paris.

O terceiro álbum, "*O Rio de Janeiro na Maioridade"*, de 1964, contém doze vistas do Rio de Janeiro, do artista Carl Robert Planitz, o Barão de Planitz. Provavelmente o álbum número três foi uma reprodução do álbum com o mesmo nome, quantidade e imagens publicado em 1958 pela Biblioteca Municipal, hoje Biblioteca Parque da Av. Presidente Vargas[198].

Os álbuns distribuídos pelo BEG, em 1961,1963 e 1964 têm sua presença questionada na Coleção BANERJ, pelo fato de terem sido inventariadas como obras de arte, o que para alguns estudiosos da História da Arte retira um pouco do valor artístico da Coleção. O fato de terem sido registrados no Livro Tombo da Coleção, sendo apenas reproduções foi explicado pela museóloga Ana Maria Jordão, em seu depoimento[199]. Disse ela que a área de seguros do BEG determinou (não lembrava da data)[200] que

[197]Antônio Carlos de Almeida Braga fez parte do Banco desde o início do Governo. Em 1961 era um dos Diretores.
[198] Disponível em: <http://www.babelleiloes.com.br/peca.asp?ID=154879&ctd=44&tot=48>. Acesso em: 15 nov. 2016.
[199] Depoimento à autora em março de 2011.
[200] Esse evento pode ter ocorrido logo após a fusão, quando o BANERJ precisava "conhecer" seu patrimônio (grifo nosso).

fosse feito o seguro de tudo que estava no acervo, e, por conseguinte, tudo teve de ser registrado, apesar dos argumentos apresentados por ela de que os álbuns não possuíam *status* de obra original.

Embora não sejam considerados obras de arte (são reproduções tipográficas), a reunião desse conjunto demonstra o quanto esses visitantes foram capazes de produzir e gerar informações sobre a Cidade, importantes até os dias atuais para o estudo de sua iconografia. Sob esse aspecto essas imagens podem representar um papel de destaque na Coleção, pelo seu valor iconográfico, mesmo sendo reprodução.

Quanto a um programa de descarte do que não teria valor na Coleção, não há nada que o Museu do Ingá nada possa fazer devido à sua condição de depositário fiel da Coleção. Para saber a origem das imagens constantes do álbum número três realizamos uma pesquisa na INTERNET e encontramos, num *site* de leilão a seguinte informação sobre esse álbum.

> Álbum: BARÃO de PLANITZ. O Rio de Janeiro na Maioridade. Rio de Janeiro: Biblioteca Municipal, 1958 (grifo nosso). Coleção "Cidade do Rio de Janeiro. Contém reproduções em "offset" de 12 raras litografias de aspectos do Rio de Janeiro impressas em Hamburgo por volta de 1845 de autoria de Carlos Roberto de Planitz, cujos originais pertencem ao arquivo da família imperial brasileira. Edição numerada e assinada por D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, pelo Secretário Geral de Educação e Cultura Prof. Luís Gonzaga da Gama Filho, e pelo Prefeito do Distrito Federal, o Embaixador Francisco Negrão de Lima. Pranchas[201](grifo nosso).

Esse tipo de publicação pode explicar, talvez, de que forma se deu a aquisição ou reunião das imagens dos dois outros álbuns. Nomear as edições pode ter sido a estratégia para valorizar e enaltecer a imagem do Banco e consequentemente, do Estado.

O fato da documentação dos primeiros anos ter ficado dispersa na atividade burocrática do BEG prejudicou muito os trabalhos de identificação do acervo que ficou muito tempo sem nenhum tipo de controle. Não tivemos informações se as estampas dos álbuns um e dois, chegaram ao Banco separadas e depois foram reunidas para a formação de novos álbuns temáticos. O álbum três provavelmente sim. O fato é que no momento em que tiveram que ser registradas ficaram separadas. De qualquer modo ter encontrado esse exemplar publicado pela Biblioteca Municipal já é um bom início para esclarecer esse assunto. É importante ressaltar que nos anos 60 do século passado não havia, ainda, uma prática de atenção à legislação sobre as questões de direitos

[201]Disponível em: <http//www.babelleiloes.com.br/peca.asp?ID=154879&ctd=44&tot=48>. Acesso em: 15 nov. 2016.

autorais para reprodução de obras. As obras dos viajantes foram muito disseminadas desde que foram produzidas e dentro desse espírito podem ter sido reproduzidas pelo Banco.[202]

O Banco incorporou essas obras em 1977 por recomendação do Governo Federal, quando este decretou o processo de falência de duas instituições nos anos 70: o Banco Halles (sua origem era o Estado de São Paulo, mas tinha várias agências no Rio) e o Banco Nobre (sua origem era Minas Gerais). A Pinacoteca recebeu, por incorporação, cinquenta e três obras do Banco Halles (26 pinturas e 28 estampas - gravuras e desenhos) e duas do Banco Nobre. Segundo os técnicos que conhecem a Coleção, essas obras não têm expressividade de mercado, com exceção das obras de Edith Bering, o nome mais representativo do conjunto Halles. Considerada uma gravadora de grande expressão, foi também professora de vários dos artistas que passaram pela oficina de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio- MAM/RJ, nos anos 60.

Os grandes painéis foram encomendados diretamente aos artistas e estão ligados ao IV Centenário da Cidade e a uma prática memorialista. De acordo com Valério (2010, p.30-35), na palestra apresentada durante o Colóquio Banerj, em 2009, representam um gênero de pintura, cuja origem vem do Século XIX e estão ligados, com frequência, a um tipo de arte encomendada pelo poder público, para decoração de grandes espaços públicos. Essas encomendas tinham a finalidade não só decorativa como também educativa. Atendendo ao princípio educativo e social da arte, de que os painéis deveriam estar expostos para o público, o BEG encomendou aos artistas Cícero Dias, Di Cavalcanti, Héctor Carybé, Emeric Marcier e Enrico Bianco, pinturas desse gênero para a decoração de grandes áreas da sede do BEG e da sua Agência Central. Essa decisão aponta também para o desejo de demonstrar a potência do Estado, do banco e de sua estreita ligação com as comemorações do IV Centenário. A seguir, um pequeno comentário de cada um desses painéis, baseados no pensamento de Claudio Valério, no Colóquio BANERJ (2009, p.33).

Cícero Dias, *Visão Carioca*: nessa obra, o artista dá lugar à poesia, sem uma preocupação documental. Esse registro fica marcado apenas pela presença do Pão de Açúcar e pela marca do Quarto Centenário, ambos no primeiro painel (ver pág. 130).

Di Cavalcanti, *Brasil em 4 Fases*: “painel em forma de políptico[203] , descrevendo

[202] A primeira legislação sobre a proteção aos direitos do autor é a Convenção de Berna, assinada em 9 de setembro de 1886 e revista diversas vezes: a primeira, em Berlim (13/11/1908) e a última, em Paris (24/07/1971). O Brasil aderiu à Convenção por meio do Decreto n° 4.541 de 1922 e aprovou o texto atual através do Decreto n° 75.699, de 6 de maio de 1975.

[203] Pintura executada em vários painéis separados, mas que mantém a unidade do assunto representado.

várias fases da História do Brasil, da Colônia ao Século XX", permeado pela crítica social, no último painel, ocupado por "canhões e aviões, denunciando as guerras mundiais e (...) cenas do então recente golpe militar de 1964" e caracterizado pelo uso de figuras geométricas, uma característica do pintor, pelo uso de tonalidades frias, de poucas cores e um ou outro ponto de cores vibrantes como o amarelo e vermelho, em cada painel, como que para chamar a atenção do público.

A figura 14 apresenta a obra Brasil em quatro fases. A História do Brasil e do Rio de Janeiro contada em quatro painéis. Os dois primeiros apresentam os primeiros séculos da cidade, com a natureza exuberante e o encontro das três culturas: o índio, a mulher africana e o branco, ao fundo, no segundo painel. No terceiro e no quarto, a urbanização e a industrialização. Alguns críticos apontam que neste painel Di Cavalcanti já denunciava a ditadura (canhões no quarto painel) instalada poucos meses antes da realização do trabalho.

Figura 14. Brasil em 4 fases

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)
Brasil em Quatro Fases (políptico em 4 partes),1965
Óleo sobre tela colada em madeira,286 a 195,5cm
Procedência: Ateliê do artista, 1965

Enrico Bianco está representado na Coleção com o painel Cena Campestre além de ter, também recebido do Estado da Guanabara a encomenda de dois painéis para decorar a Sala Cecília Meirelles.[204]

Emeric Marcier. Crônicas do Rio. Painel realizado em seis partes com diversas cenas do cotidiano da cidade, desde o trabalho no porto, na construção civil, no lazer e na religiosidade. No último painel encontra-se a cena final do jogo do campeonato Nacional ou o da Taça Guanabara, realizados dentro dos festejos do IV Centenário. Ele inclui no painel um desses campões, indicado na representação das cores das camisas dos times.

Figura 15: Crônicas do Rio

Emeric Marcier(1916-1990)
Crônicas do Rio (Políptico com 6 partes),1965
Óleo sobre tela, 235 X 2250cm(medida total)
Procedência: Ateliê do artista,1965

[204] Atualmente essas duas obras estão sob a guarda do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro.

Hector Carybé, Embarcações com Índios: Painel realizado em doze partes. O artista utiliza as canoas indígenas para marcar grandes manchas horizontais contrapondo figuras e lanças a essas horizontalidades, logrando uma composição muito equilibrada e de grande valor decorativo (TEIXEIRA, 2010, p.33). Voltando à questão memorialista que marcou o tom das comemorações do IV Centenário Carybé foi o único artista da Coleção que incluiu o elemento indígena nas comemorações dos festejos, dedicando-lhes um painel em doze partes, recortadas como se fosse um grande quebra-cabeça. Poderíamos fazer uma leitura desse painel recortado como o instante em que o indígena se apresenta novamente para a cidade, sem que esteja mais nela. Como que relembrando o que aconteceu com seus antepassados, cujas nações ocupavam toda a costa litorânea e em pouco tempo os conquistadores os excluíram do seu território.

Figura 16: Embarcações com Índios

Héctor Carybé (1911-1997)
Embarcação com Índios
Óleo sobre madeira 3,35m X 4,95m
Procedência: Ateliê do artista,1965

No final da década de 60, a maior parte das obras presentes na Coleção são de gravadores. Nela estão presentes os maiores e mais importantes gravadores brasileiros. O Banco comprou em 1965, de Marcelle Reis[205] cerca de 104 matrizes do gravador Oswaldo Goeldi, considerado o mestre dos expressionistas, especialmente na xilogravura, campo de suas pesquisas ao longo de sua trajetória profissional. Essas matrizes são, em sua maioria, conjuntos de originais criados para ilustrar diversas publicações. Os temas marcantes na sua produção artística são "os casarios, as ruas abandonadas, as cenas noturnas, as figuras fantásticas" (BRITO, 2002, p.158). São imagens carregadas de tal plasticidade, que sugerem movimentos, a qualquer momento que se olhe sua obra.

Nas Revistas Para Todos, Leitura Para Todos e Ilustração Brasileira, Oswald Goeldi deu início a uma longa trajetória de desenhista e ilustrador. Embora tenha tido contato com os autores modernos como Di Cavalcanti, Portinari, Santa Rosa, seu contato maior foi com os escritores. Ilustrou várias obras literárias. Para "*Cobra Norato*" de Raul Bopp, Goeldi decidiu fazer um trabalho poético, um livro ilustrado de alta qualidade artesanal (BRITO, 2002, p. 177). Na década de 40-50, já com certa notoriedade, as encomendas para ilustração de livros começaram a aumentar. Trabalhou com várias editoras e com Tomás Santa Rosa.[206] Sempre que houve recursos, Goeldi foi chamado para fazer as ilustrações e Santa Rosa a capa (a Coleção possui dois desenhos de sua autoria, IP 000724 e 000789). Ao longo de sua trajetória artística ilustrou cerca de quinze livros. As matrizes que se encontram na Coleção BANERJ foram criadas para alguns deles, como "*Carlitos*" editado em 1940 pela Editora José Olympio. Do livro "*Recordação da Casa dos Mortos*", integram a Coleção, quarenta e quatro matrizes e duas impressões póstumas. Outros quinze desenhos de Goeldi também fazem parte da Coleção BANERJ.

Nos anos 70 a Coleção entrou numa fase de estagnação. Voltando à análise da tabela 3, Relação entre a Coleção e os Governadores do Estado (1960-2016) verifica-se uma parada dos trabalhos com o acervo nas gestões dos Governadores Negrão de Lima e Chagas Freitas.

Os acréscimos, tanto por aquisição, como por doação, não têm tanta expressividade, a não ser uma obra de Alfredo Volpi, adquirido pelo Banco em setembro de 1977, do Colecionador Gilberto Chateaubriand. A maioria dos nomes dos artistas que ingressaram na coleção nesse período não aparecem nas listas de galerias de arte.

---

[205] Segundo Matesco (2010,p.170 NR 4), Marcelle Reis e Beatrix Reynal são a mesma pessoa. O segundo nome é artístico.

[206] Tomás Santa Rosa (1909-1956). Figurinista, gravador, crítico de arte, editor, artista gráfico, cenógrafo. Autodidata, é considerado o criador do moderno teatro brasileiro.

As impressões póstumas foram feitas em 1976, por Reis Junior, marido de Marcelle Reis, cujo nome artístico era Beatrix Reynal, mas na Base de Dados SISGAM as compras realizadas em 1965 estão em nome de Marcelle Reis (MATESCO, 2010, pag. 170, NR 4).

Na década de 80, observando-se, mais uma vez a tabela 3, Relação entre a Coleção e os Governadores do Estado (1960-2016) percebe-se uma renovação da Coleção, com um bom movimento de entradas por compra e doação devido a abertura da Galeria BANERJ numa antiga agência, em Copacabana. Os governadores nesse período são: Chagas Freitas, em cujo governo foi aberta a Galeria, Leonel Brizola e Moreira Franco.

Renato Fialho, funcionário aposentado do BANERJ, em depoimento à autora[207], informou que a abertura da Galeria BANERJ, não foi resultado de um planejamento da Presidência do Banco. Fialho relatou que [208] em 1979, os funcionários do BANERJ foram estimulados a apresentar ideias que pudessem gerar ações de marketing para o Banco. Ana Maria Jordão, museóloga responsável pelo acervo, sugeriu ao colega que apresentasse um projeto de abertura de uma galeria para que o acervo do Banco pudesse ser exposto ao público em geral. Renato Fialho fez uma maquete da loja de Copacabana que estava fechada, e a apresentou para a Diretoria, com a proposta de abertura da Galeria. O projeto foi aprovado, sendo ele nomeado administrador da Galeria. Juntamente com o Vice-Presidente do Banco, Ronaldo do Valle Simões foi organizada uma pequena equipe e o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, convidado para ser o Consultor Crítico da Galeria.

A Galeria de Arte BANERJ tinha como proposta de trabalho: revigorar o acervo formado pelo Banco a partir de 1964, realizando duas exposições anuais. Convidar os artistas premiados nos principais Salões de Arte Oficiais (Salão Nacional de Arte; Salão Carioca de Arte; das Bienais de São Paulo (os brasileiros) e do Salão Panorama do Museu de Arte de São Paulo), após uma pré-seleção pela equipe da Galeria (até nove nomes seriam escolhidos)[209], para participarem de exposições que ocorreriam no biênio subsequente aos Salões. Convidar artistas de boa representatividade, sem compromisso com outras galerias ou obras em mãos de terceiros, para uma exposição individual. Seriam selecionadas 30 obras, pelo Crítico Consultor bem como o texto e a trilha sonora a ser utilizada na exposição, uma inovação criada pela Galeria. Fazer uma revisão crítica de artistas falecidos, sem

[207] Depoimento à autora, por telefone, em 2011.
[208] Depoimento à autora, por telefone, em 2011
[209]Não encontramos referências para a escolha dos nove nomes.

representatividade no mercado, e organizar exposições juntamente com seu representante legal. Uma característica que marcou as exposições da Galeria BANERJ foi a presença constante da trilha musical atrelada ao tema das exposições.

A Galeria de Arte BANERJ estava localizada na Av. Atlântica, 4066 e ficava aberta durante a semana das 10 às 22 horas e aos sábados, das 16 às 22 horas. Todas as exposições tinham um mapa de controle de entrada do público. A visita era contabilizada diariamente, por período de permanência de 15 min, no local da exposição, e durante todo o dia, resultando num bom mapa de controle. A maior afluência do público era ao cair da tarde, a partir das 18 horas, até às 21 horas. O horário de funcionamento era bastante atrativo, pois nenhuma outra instituição cultural da cidade tinha um horário tão estendido.

Renato Fialho trabalhou como Coordenador da Galeria por cerca de um ano. Além das atividades administrativas tinha outra missão, a de percorrer todos os Salões Oficiais e exposições e ver os artistas que estavam despontando no mercado e na crítica. Passava essas informações para o consultor jurídico, Clarival do Prado Valladares, que em seguida ia conhecer os trabalhos dos nomes indicados. Por fim, escolhido o artista, o convite oficial era feito, quando então tomava conhecimento das regras de funcionamento do espaço. O artista assinava um contrato com a Galeria estipulando a data e a quantidade de obras que deveria apresentar e assinava uma Procuração, registrada em Cartório, passando para o Administrador da Galeria os poderes para realizar as negociações com seus trabalhos. Teria os convites tipo postal, cartazes e catálogos e custos com divulgação e publicidade nos jornais, além do coquetel e o *vernissage* pagos pela Galeria, que receberia 25% sobre as vendas efetuadas. Todo o controle era feito pelos funcionários da Galeria, juntamente com a Contabilidade do Banco. Em pouquíssimo tempo o trabalho desenvolvido pela equipe ganhou importância e destaque no cenário artístico nacional, notoriedade e credibilidade na mídia da época. Algumas das exposições realizadas pela Galeria percorreram outras cidades do interior do Estado como também, outras capitais.

Pelas regras de funcionamento da Galeria, o artista faria a doação de uma obra, cujo valor deveria cobrir os custos efetuados por ela, para a realização da mostra.

Sobre as doações feitas nesse período para a Galeria, existem críticas, alegando que as obras que ingressaram na Coleção não eram as mais representativas dos autores que as doaram e que esse fato teria levado à perda de qualidade do acervo. Alguns críticos de arte viram nesse sistema de captação de acervo um desmerecimento para a Coleção, considerando que muitos artistas fariam a doação, mas de suas obras

mais baratas. Renato Fialho[210] afirmou o contrário. Quem selecionava a obra era o próprio crítico de arte, Clarival do Prado Valladares, que, analisando os trabalhos selecionados para a exposição, escolhia a mais representativa, que era, então, incorporada ao acervo, ao final da exposição. Na documentação que consultamos sobre as exposições realizadas pela Galeria BANERJ encontramos as cartas de doações assinadas pelos artistas onde constavam as obras doadas, de acordo com as normas da Galeria e pelo depoimento de José do Dome, que já possuía obras na Coleção desde 1965, e foi um dos artistas convidados para a modalidade *exposição e vendas de obras*, através da Galeria em 1980.

> "(...) Com o presente expresso o meu agradecimento pela oportunidade que tive de ser o primeiro expositor da Galeria Banerj, recém fundada, na característica de venda ao público. Por tudo o que a Galeria fez pela relevância da minha obra, assumindo os custos da organização, divulgação, publicidade, e trabalho de equipe só posso traduzir a minha retribuição mediante a doação que faço de um quadro que foi o escolhido pela equipe da Galeria como um dos mais expressivos dentre os expostos.
>
> Cordiais saudações, Assina José do Dome" (grifo nosso).

A obra doada foi "Garotos de Rua", de 1973, IP 000036. Em 2005 ela foi avaliada pelo BERJ Liquidante, para fins de avaliação patrimonial, em $3.000,00. Em 2009 foi avaliada em R$ 8.062,00.

A repercussão dessa Exposição na mídia levou o artista a pedir que a Galeria respondesse aos críticos de arte, agradecendo pelas matérias escritas nos jornais da cidade. José Roberto Teixeira Leite, Quirino Campofiorito, Flavio de Aquino e Frederico Morais foram alguns dos críticos que comentaram essa exposição.

Cada artista gerava sobre si, uma entrevista-depoimento, seguida de um pequeno comentário sobre cada obra exposta e entregava uma lista com a relação do material a ser exposto e seus respectivos valores. O material gravado pela equipe era transcrito e depois reproduzido para ser distribuído durante o período da mostra, juntamente com lista dos preços. Geralmente eram preparados cerca de 1500 a 2000 exemplares. Clarival adotou essa prática porque "ninguém melhor do que o próprio artista para bem apresentar sua obra para o público". Essa prática teve continuidade enquanto foi o Consultor crítico da Galeria e, depois de sua saída, continuou com Geraldo Edson de Andrade, que assumiu seu lugar e atuou na Galeria até o início do Governo Brizola. De acordo com o depoimento do Coordenador a Galeria começou a ser utilizada com fins políticos e ele se afastou[211]. Geraldo Edson colaborou com a

[210] Depoimento à autora em maio 2011.
[211] Depoimento à autora, por telefone, em 2011. Faleceu em 2013.

Coleção BANERJ em duas outras ocasiões: a Editora *Spala* pretendia editar, em 1993, um livro sobre a história da Coleção. Ele escreveu o texto e fotografou todo o acervo. Havia necessidade de revisões na catalogação todos os registros foram revisados e novas fichas foram feitas, mas o projeto não se efetivou, com o agravamento da crise do BANERJ.

A Galeria esteve paralisada um bom tempo, no início do Governo Brizola. Só retomou suas atividades quando Frederico Morais aceitou o convite para dirigi-la.

A análise da documentação sobre a Galeria de Arte BANERJ mostra três fases durante sua curta, mas efervescente existência, que foi de 1980 a 1987:

a) A primeira, de 1980 a 1982, foi coordenada por Clarival do Prado Valadares, pesquisador, crítico de arte, e assinou a coluna de arte do Jornal do Brasil durante muitos anos;

b) A segunda, de 1982 a 1983, foi coordenada por Geraldo Edson de Andrade, crítico de arte e professor de História da Arte da ESDI /UERJ. Geraldo deu continuidade ao trabalho de Clarival;

c) A terceira, de 1984 a 1987, foi coordenada por Frederico Morais. Ele mudou a metodologia de trabalho da Galeria e a dissociou do acervo, explicando porque privilegiou as exposições em lugar de cuidar do acervo BANERJ:

> "(...) deixei claro que meu propósito como diretor da galeria nunca foi cuidar do acervo BANERJ. Ou ampliá-lo. Aceitei dirigir a galeria para realizar um programa de exposições que me parecia mais importante e significativo. (...) Dei início, na forma de exposições, ao resgate de certos grupos, tendências e movimentos de arte no Rio de Janeiro. (COLÓQUIO BANERJ,2009, p.38).

Quando esteve à frente das atividades da Galeria, Frederico Morais representou um período bastante rico para a Coleção BANERJ. Se não houve acréscimo quantitativo do acervo, no sentido de doação ou aquisição, o conhecimento sobre as artes plásticas produzidas no Rio de Janeiro, no tempo em que a Coleção foi formada, gerou conhecimento qualitativo sobre o conjunto das obras, pelo trabalho desenvolvido por ele entre 1984 e 1987. O trabalho de Frederico foi desenvolvido em três direções: a principal delas foi a de recuperar e analisar os momentos fundamentais da história da arte, no Rio de Janeiro, com o "*Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*", valorizando os movimentos, grupos, exposições e outros marcos que fizeram com que esses trabalhos não tivessem o reconhecimento devido na época em que foram produzidos. No segundo momento, tratou de abrir uma linha de pesquisa e reunião de documentação sobre as principais vertentes artísticas da arte no Rio de Janeiro:

construtivista, surrealista, etc e a terceira que se desenvolveu através de um outro olhar no acervo: o levantamento da iconografia do Rio de Janeiro na Coleção. No período em que dirigiu a Galeria, Frederico com sua equipe, produziu 14 exposições, algumas das quais foram remontadas e circularam por outras capitais brasileiras ou cidades do interior do Estado. As exposições de caráter histórico, exigiram pesquisas, entrevistas, contatos com um grande número de pessoas, entre familiares e contemporâneos, levantamento de obras e de documentação textual e iconográfica. O espaço era muito pequeno e por diversas vezes tentou com a Presidência do BANERJ ampliar o espaço sem obter êxito (MORAIS,2010, p.39).

Em linhas gerais todas as exposições foram bastante documentadas e de forma metodológica, nas três gestões. Para cada evento existem uma ou duas pastas suspensas reunindo um conjunto documental sobre a exposição e ainda por ser pesquisado. Esse acervo documental encontra-se no Museu do Ingá, sob a responsabilidade de Thereza Beatriz Kuhnert, Museóloga responsável pelo acervo. O outro conjunto documental é formado pelas pastas com clipping dos artistas da Coleção. Em 2012-2013 os documentos foram todos digitalizados e estão preservados no formato digital, de acordo com as normas de preservação digital.

As atividades da Galeria BANERJ, ao longo de sua existência foram compiladas e organizadas em tabelas e apresentadas nos Apêndices B e C (p.212-213 e p.214).

A Galeria foi fechada em 1987, quando o Banco sofreu a primeira intervenção do Banco Central (MATESCO,2010, p.18). Após o fechamento da Galeria, Ana Maria Jordão, mencionou em seu depoimento[212] que o Banco passou a utilizar o espaço do saguão da entrada da Rua México para continuar a realizar exposições, donde se explica o fato de ter havido movimento de compra e doação de obras para o acervo. Os últimos registros de movimentação ocorreram no ano de 1995.

O *Instituto BANERJ de Ação Cultural*, criado em 1989, teve a finalidade de estabelecer uma Política de Cultura de Estado para o Estado do Rio de Janeiro que tinha como uma de suas prioridades “preservar e reforçar a liderança cultural que o Estado exerceu por quase dois séculos e que vem sendo ameaçada pela expansão de outros mercados culturais que o fazem correr o risco de perder o reconhecido título de capital cultural do país(...)invocando mais uma vez a capitalidade e a liderança do Rio de Janeiro, dessa vez, na figura do Estado (PLANO DE AÇÃO CULTURAL, RJ/SEC p.89-90).

[212] Depoimento à autora em 2010.

Três elementos – cultura, identidade e participação, foram relacionados, mais uma vez, pelo Governo Estadual para servirem de suporte a essas ações visando a criação da Política Cultural para o Estado no Governo Moreira Franco. A liderança cultural do Rio de Janeiro foi o motivo apontado e que poderia dar sustento a essa proposta já vislumbrando a "viabilidade econômica aos projetos culturais", utilizando as vertentes do "turismo, lazer e cultura" e buscando descentralizar a política cultural do Estado, estimulando ações que envolvessem os diferentes municípios. O instrumento para a operacionalização da Política e dos recursos financeiros viriam através do Instituto Banerj de Ação Cultural, criado para captar e gerir os recursos necessários.

Como primeira ação concreta desse Instituto foi escolhida a organização de uma exposição com as melhores obras da Coleção BANERJ, de acordo com o julgamento da equipe responsável pelo projeto. A Exposição "*COLEÇÃO BANERJ 60 OBRAS"* foi um evento festejado pela crítica carioca devido ao conjunto das obras selecionadas para a exposição. O Governador Moreira Franco, em entrevista aos jornais, disse que a intenção do Instituto era intensificar os programas culturais da cidade e que esperava uma ampla participação dos empresários, principalmente através da Lei Sarney[213], recentemente criada. Mais uma vez, o Estado do Rio, reclama para si um papel de liderança, na política cultural do país, que acaba não exercendo, tendo em vista que em pouco tempo a conjuntura política e econômica do Estado entrou em colapso financeiro pois o Estado já estava perdendo mercado e competitividade, que não conseguiu recuperar, à medida que a crise do BANERJ se agravou.

A exposição " Coleção BANERJ, 60 obras" foi organizada no Paço Imperial, na Praça XV, local de grande circulação de público e esteve aberta à visitação durante 20 dias, recebendo cerca de 140 visitantes por dia, incluindo público em geral e estudantes, num total de 2795 pessoas. No dia da inauguração, compareceram 980 visitantes à mostra. Se não foi um grande sucesso de público, foi de crítica. A exposição contou com obras dos artistas mais importantes. Houve uma seleção de sessenta obras e 30 artistas, e as obras consideradas as estrelas da Coleção como Martírio de São Sebastião, de Guignard, as gravuras em metal de Eduardo Sued, desenhos de Tarsila e outros, listados no Apêndice D (p.). Oswald Goeldi foi a ausência sentida pois o Paço estava programando uma retrospectiva sobre o artista para poucos meses depois. A imprensa festejou a iniciativa e todos os jornais dedicaram bons espaços nos seus editoriais de cultura, elogiando não só a mostra como também o lançamento da política Cultural de Estado. A ideia da criação do Instituto Cultural BANERJ poderia ser associada a uma forma mais institucionalizada da ação do BEG, nos áureos tempos da

[213] Lei Sarney de incentivos culturais.

Guanabara, quando ele atuou como o Mecenas cultural do Estado. Na proposta atual sua atuação seria através da aproximação entre a instituição financeira e cultural, buscando modernizar a avaliação de projetos e valorizar os espaços cariocas, independentes de serem municipais, estaduais ou federais, como estava sendo a experiência do BANERJ com o Paço. Alguns colunistas que divulgaram a exposição trouxeram à rediscussão a vinculação do Rio de Janeiro com a sua vocação cultural e da necessidade de recuperar esse espaço, a "aura perdida". Na Tribuna da Imprensa o Colunista Rodrigo Farias Lima[214] comentou sobre a exposição no Paço e da importância de ver(...) as obras de artes plásticas que são patrimônio do povo carioca". (...)." A vocação cultural do Rio de Janeiro é coisa visível, sensível, que salta aos olhos e está na cara(...). Assim, com todo mundo ajudando, é fácil devolver ao Rio a aura perdida". Lygia Canongia[215], do jornal O Globo, afirmou que a Coleção BANERJ representa uma "caminhada da arte brasileira desde o início do século até os dias de hoje"(...) e reafirmou o acervo "como pertencente à sociedade carioca", apesar de estar mal cuidado, segundo sua crítica.

Mas a prova de que a Coleção possuía uma carga simbólica importante veio à tona com a matéria do colunista Carlos Leonam, do Jornal *O Dia*: "O acervo do BANERJ (ou, se não fosse o Lacerda) ". Leonam, com certa desinformação, critica a pinacoteca por não estar protegida afirmando "que andava abandonada", o que não corresponde à verdade pois a Pinacoteca tinha proteção. Ela não tinha um processo de visibilidade, de comunicação, porque, a maior parte de sua existência não passou de objeto de decoração das salas de diretores do BANERJ. A exceção se deu no período de funcionamento da Galeria BANERJ, quando sua visibilidade foi maior, por causa das atividades realizadas pela Galeria. Leonam[216] chamou a atenção na sua coluna para a relação do Governador Lacerda com a Coleção:

> (...) Ficou, entretanto, nisso tudo, faltando uma coisa: nos releases, entrevistas e reportagens sobre a exposição, ninguém se lembrou de dizer (nessas horas a memória falha) que se o BANERJ tem tal acervo, isso se deve à visão do Governador Carlos Lacerda, que, ao recuperar o então Banco do Estado da Guanabara (antigo Banco da Prefeitura do Distrito Federal), resolveu investir na arte brasileira, a par de um mecenato 25 anos à frente da Lei Sarney. Trocando em miúdos: se não fosse Lacerda, o BANERJ não teria a coleção que está sendo parcialmente apresentada no Paço. Como, aliás, era seu desejo: quando Lacerda fez Almeida Braga, Presidente do BEG comprar as obras de arte, desejava que elas ficassem nas agências do Banco, aos olhos do povo, e não enfurnadas decorando as salas de seus executivos e subalternos (grifo nosso).

[214]LIMA, Rodrigo Farias. Tribuna da Imprensa.11 abri 1989. Caderno BIS, p. 2.
[215] CANONGIA, Lygia: Difícil Seleção. Acervo gordo e de pouco peso. O Globo, 09 abril 1989, Segundo Caderno, p.1
[216] LEONAM, Carlos. O Acervo do Banerj (ou, se não fosse o Lacerda). O Dia, 10 abril 1989, p.6.Coluna Carioca quase sempre.

Em relação à movimentação do acervo na década de 80 o Banco chegou a fazer aquisições, visando a abertura da Agência Nova York. Foram adquiridos, segundo Ana Maria Jordão, um óleo de Burle Marx e sete gravuras: uma de Marcelo Grassmann, duas de Edith Bhering, duas de Anna Letycia e duas de Fayga Ostrower. (O BANERJ, abril 85). Há também, na documentação das pastas da Galeria, um memorando da Vice-Presidência do Banco autorizando a compra de duas gravuras do artista José da Silva Paixão, para a agência Nova York, além das obras doadas.

Entre 1989 (intervenção do Banco Central) e 1997 (privatização do BANERJ e assinatura do Convênio 003/98) a Coleção e o Banco passam pela incerteza de seus destinos finais.

Outro momento de difusão e maior publicidade para a Coleção aconteceu em 1989 para organizar a exposição comemorativa dos 50 anos do BANERJ, realizada em 1989, no Museu de Arte Moderna do Rio / MAM-RIO, com o título: “Visões do Rio 50 anos de BANERJ”. Geraldo Longo, que tinha sido administrador da Galeria BANERJ na segunda fase da Galeria, também deu sua contribuição à equipe organizadora da exposição.

4.3.1. Os sustos, os descaminhos e as decorrências da Coleção

A Coleção BANERJ passou por diversos percalços que revelam sua fragilidade, acompanhados em sua trajetória a partir de sua formação, até a década de 80, e que culminou com a privatização do BANERJ em 1997 e sua extinção em 2011.

Neste sentido, concordamos com a tese de duplicidade defendida por Matesco (2010, p.17) de que a Coleção por ser ligada a um banco é um ativo financeiro e simultaneamente uma via de política cultural. Não podemos deixar de pensar também que embora tenha sido criada em um banco como outros que possuíram coleções de arte, o BEG deu à Pinacoteca BEG uma grande carga simbólica: “a de ser patrimônio carioca”, mas dentro da Instituição ela era apenas um fato administrativo. A simbologia dada a ela não teve mais “peso” quando terminou o Governo Carlos Lacerda, comprovadamente ator participante de sua formação, como já vimos nesse texto.

Em 1967 o Jornal *O Globo* (27.08)[217] noticiou a intenção do Governo de vender algumas unidades da Coleção, cujo valor seria empregado em verba de publicidade do

[217]Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/? navegacaoPorData =196019670828.C&edicao =Vespertina>. Acesso em: 23 fev. 2016.

banco. Carlos Swann, responsável pela coluna *Reportagem Social*, do jornal *O Globo* publicou a matéria "*Descapitalização Cultural*" criticando a posição do banco de se desfazer de um patrimônio formado na administração anterior. Ele trata da "teimosia" do presidente do Banco, Carlos Alberto Vieira, em "não dar bola" aos apelos feitos a ele sobre a venda da pinacoteca. Segundo o autor da matéria foram selecionadas cerca de 20 telas pelo marchand Jean Boghici que seriam vendidas para os museus do norte do país. O articulista completa(...)"alegrem-se, pois, os pretendentes aos quadros do BEG." De acordo com a matéria essas obras estariam avaliadas em Cr$ 380 milhões de cruzeiros velhos, e "seria um absurdo se fossem vendidas pois não pertencem somente ao BEG, mas à Guanabara e seria um absurdo consentir no esfacelamento de um patrimônio artístico que é antes de mais nada patrimônio do povo carioca[218]. O assunto suscitou polêmica e no dia 30 de agosto[219], o jornal da família Marinho publicou um Editorial na primeira página e elencava diversas questões que estavam envolvendo não só a permanência da coleção no banco, mas a condição de capitalidade da cidade e com a ameaça de venda da Coleção, considerando-se "um atentado contra a cidade", que as obras fossem "exportadas". O jornal questionava o direito do Governador de transferir para fora do Estado um patrimônio que pertencia aos cariocas e que na condição de ter sido eleito pelas urnas seu papel era o de defender a liderança cultural do Estado. Deveria pensar numa solução que mantivesse as obras na cidade, caso o banco não se interessasse mais por elas. Propunha, como solução, que as obras fossem doadas ao Museu de Arte Moderna, primeiro em regime de depositário fiel e depois uma transferência definitiva.[220]

Em matéria publicada no Correio da Manhã, no dia 30.08.1967, o Governador disse que o assunto estava em estudo. No dia 02 de setembro[221]o mesmo jornal noticiou que as obras da coleção do BEG não seriam mais vendidas porque a pressão da imprensa sobre o assunto tinha sido muito forte. O Presidente do Banco disse que era um assunto melindroso e que o brasileiro via as exposições com muita "frieza". Entretanto, contraditoriamente, estava programada na sobreloja do Banco uma exposição do móvel brasileiro dos séculos XIX e XX, com peças do Museu Histórico Nacional e de colecionadores particulares. Afirmou, ainda, que, com relação às obras

---

[218] Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData =196019670828.C&edicao =Vespertina>. Acesso em: 23 fev. 2016.

[219] Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/? Navegacao PorData =196019670828.C&edicao =Vespertina>. Acesso em: 23 fev. 2016.

[220] Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/? navegacaoPorData =196019670828.C&edicao =Vespertina>. Acesso em: 23 fev. 2016.

[221]Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 19 jul. 2016.

de arte, seguiam uma orientação do Banco Central de que instituições de crédito não poderiam ter bens que não estivessem diretamente ligados à sua função principal. Sua afirmação contrariava a legislação bancária recentemente publicada[222], incluindo uma orientação na legislação do Imposto de Renda de que obras de arte não podem ser alienadas.[223] Na edição Correio da Manhã, do dia 02.09.67[224], o Banco afirmou que a coleção não seria vendida, pois ela era necessária e útil ao Banco e ao povo, que poderia passar a conviver com a arte (p.4, grifo nosso).

É possível perceber, nesta narrativa, que apesar de ter sua importância reconhecida por certos setores da sociedade, a situação da Coleção BANERJ era muito frágil institucionalmente, pois aqueles a quem cabia a responsabilidade de sua proteção não demonstravam reconhecer sua relevância.

Quando deixou o Governo do Estado, Carlos Lacerda, numa entrevista concedida à Manchete, citando as grandes realizações de seu governo, afirmou: o Museu do BEG é uma realidade. Todas as agências têm pinturas brasileiras". Tal afirmação demonstra que ele tinha conhecimento das ações que empreendera no seu Governo, conhecia tudo.

Como vimos na Tabela 3: Relação entre a Coleção e os Governadores do Estado (1960-2016) a partir de 1974, iniciou nova trajetória quando passou a receber tratamento de informação mais adequado ficando a partir daí, sob os cuidados de um profissional especializado: a Museóloga Ana Maria Jordão.

Com a criação da Galeria BANERJ, em 1980, em Copacabana, a Coleção BANERJ ganhou um sopro de resistência, visibilidade e novas obras. Poderíamos considerar que foi a sua única fase "museológica" em que, de fato, vivenciou as três funções mais importantes da museologia: documentação, conservação e pesquisa, sendo o resultado desse estudo, comunicado através das diversas exposições realizadas (Apêndices B, p. 212-213 e C, p. 214). A expressividade da Coleção BANERJ voltou a vincular-se e a identificar-se com a cidade, a partir da seleção das obras em exposições da Galeria Banerj, como as imagens de São Sebastião e de outras mostras que trataram da presença da imagem da cidade na Coleção. Sua identidade foi então

---

[222] Disponível em:< http://contarttebilidade.blogspot.com.br/2014/05/como-se-contabiliza-obras-de-arte.html>. Acesso em: 03 ago. 2016.

[223] Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%204.506-1964?Open Document. Lei 4506 de 30/11/1964, Art.57 §>. Acesso em: 03 ago. 2016.

[224]Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 19 jul. 2016.

remarcada, renascida. Em 1989 quando o banco passou pela primeira intervenção a Galeria foi fechada.

A Coleção só voltou a ter destaque no momento da privatização do banco, novamente por causa da imprensa. Em nossa opinião o que despertou a atenção da imprensa e, por extensão, da sociedade carioca, foi o artigo publicado pelo ex-prefeito da cidade, Cesar Maia e a partir dele, outros desdobramentos trouxeram a Coleção para o centro dos debates. No artigo – O Caso BANERJ, publicado no Jornal do Brasil,[225] Cesar Maia invocou o caráter público da Coleção e cobrou do Governo do Estado uma posição mais clara sobre sua situação, e rumores de perda, desintegração e acima de tudo, de uma extrema desvalorização.

A respeito da desvalorização da Coleção Banerj não nos foi possível trabalhar com dados concretos pois estes não estavam consolidados nos poucos estudos existentes sobre a Coleção. Na documentação que acompanhou as obras para o Museu do Ingá, não existiam pesquisas sobre o valor da coleção e depois da sua transferência o primeiro estudo sobre a Coleção foi o *Colóquio Banerj* que não tratou das questões monetárias. Após sua transferência para Niterói passou-se a considerar como valor patrimonial o que veio listado no Processo E-18/400483/1998, ou seja, o total de R$ 4.995.585,00 (quatro milhões, novecentos e noventa e cinco mil, quinhentos e oitenta e cinco reais). Em 2005 houve um contrato entre o BERJ em Liquidação e a Fundação Padre Leonel Franca da PUC/RIO para atualização desse valor a preços de mercado, totalizando R$ 7.367 mil (sete milhões, trezentos e sessenta e sete mil reais), registrados como lucro líquido, de acordo com o Relatório de Auditoria da Price Waterhouse que auditou o Balanço Patrimonial de 2008, do BANERJ[226]. A partir dessa data, nenhuma atualização de valor de mercado foi refeita.

A FUNARJ, em cumprimento ao Convênio 003/1998, faz anualmente a renovação do seguro da Coleção.

O BANERJ sofreu a primeira intervenção pelo Banco Central (BACEN) em 1989, quando a economia brasileira passava por uma série crise econômica e um processo inflacionário que a cada dia enfraquecia mais o Banco. No dia 1º de julho de 1994 entrou em vigor o Plano Real que, pelos mecanismos de controle adotados conseguiu domar

---

[225] Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%20199&pesq=> Acesso em: 14 out 2016.
Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_18&pasta=ano%20199&pesq=>. Acesso em: 14 out. 2016.

[226] Relatório FinalBERJPriceWaterhouseCooper19082008_2_d0c. Disponível em: <www.fazenda.rj.gov.br/sefaz/contente/conn/UCMserver/uid/dDocName%3ª498017>. Acesso em 07 abri. 2016.

a inflação, transformando a unidade monetária para a unidade real de valor (URV).[227]Em 30 de dezembro de 1994, o Balanço Patrimonial do BANERJ, elaborado pelo Conselho Diretor nomeado pelo BACEN para administrar o BANERJ, apresentou patrimônio negativo o que justificou as medidas que vieram a ser tomadas a partir de 1995 para privatizar o Banco, efetivamente ocorrida em 1997,[228] conforme já descrito no Capítulo 3. No artigo de Cesar Maia *O Caso BANERJ*, a desvalorização a que ele se refere foi a publicação desse Balanço anual. Em 1998, o Governador do Estado, Anthony Garotinho criou a Comissão Especial para proceder à auditoria dos processos de privatização do governo anterior. A Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) foi instalada somente no ano 2000, com a participação de várias organizações da sociedade civil, dentre elas o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA/RJ)[229]. O Deputado Estadual Chico Alencar (PT), relator da CPI, no Relatório final da CPI detectou indícios de "irregularidades e ilegalidades"(grifo nosso)[230] nos processos de privatização de sete empresas estatais, incluindo a subavaliação do BANERJ (Banco do Estado do Rio de Janeiro). Nesse Relatório são apresentados diversos dados dos quais nos interessa o valor monetário da Coleção BANERJ por ser um dado relacionado à Coleção antes de sua transferência para o Museu do Ingá. Tentamos encontrar esse valor no Balanço Anual publicado no Jornal do Commercio do RJ, no dia 03.10.1995[231], mas não conseguimos localizá-lo no texto. O Relatório do CREA e da CPI informam que em 1994 a Coleção estava avaliada em R$ 2 milhões e 800 mil reais, mas, no Balanço Anual do Banco o valor apresentado foi de R$ 135.349,39(cento e trinta e cinco mil, trezentos e quarenta e nove reais e trinta e nove centavos). De acordo com o Relatório Geral da CPI teria havido uma grande desvalorização nas contas do BANERJ, a partir do Balanço Patrimonial de 31 de dezembro de 1994. Como não temos base para confirmar esses dados fizemos uma consulta ao *site* do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro[232](TJ) que possui uma ferramenta para cálculos de débitos judiciais, com a finalidade de verificar como os dados se comportam em relação aos atuais, apenas

[227]De acordo com Pereira Nunes (2016), cada Real equivalia a uma URV, que, por sua vez, valia 2.750 cruzeiros reais, moeda em vigor até o dia anterior. Definida como uma quase-moeda, a URV funcionava como uma unidade de troca, que alinhava os preços seguidos de vários zeros em cruzeiros reais a uma média de índices de inflação da época.

[228]Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar irregularidades nos processos de privatização no Estado do Rio de Janeiro, sob a presidência do Deputado Chico Alencar.

[229] CREA/RJ. A Verdade sobre as Privatizações, 2000. Disponível em:<http://www.crea-rj.org.br/noticias/privatizacoes.htm>. Acesso em: 07 abri. 2016.

[230]Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar irregularidades nos processos de privatização no Estado do Rio de Janeiro, sob a presidência do Deputado Chico Alencar.

[231]BANERJ. Relatório do Conselho Diretor. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_18&PagFis=63057&Pesq=>. Acesso em: 14 out. 2016.

[232]Disponível em:<http://www4.tjrj.jus.br/correcaoMonetaria/faces/correcaoMonetaria.jsp>. Acesso em: 25 set. 2016.

colocando a correção monetária. Os dados que obtivemos nessa consulta não se mostraram compatíveis com os dados atuais.

1- Em 1967, no Jornal O Globo, quando houve a intenção de vender parte da pinacoteca (p. 163 desse texto), o valor da Coleção informado na matéria era de NCr$ 380.000.000,00 (trezentos e oitenta milhões de cruzeiros novos).[233] O período utilizado para cálculo no *site* do TJ foi de 01/08/1967 a 31/12/1994. O valor encontrado foi de R$ 53.112.743,32 (cinquenta e três milhões, cento e doze mil, setecentos e quarenta e três reais e trinta e dois centavos).
2- No Relatório da CPI e do CREA (2000), a Coleção estava avaliada em 1994 (ano da implantação do Real), em R$ 2.800.000,00 (dois milhões e oitocentos mil reais) e na recontabilização do Balanço Anual teria passado para R$ 135.349,39. No cálculo do *site*: período 31/12/1994 a 31/12/2000: R$ 4.502.085,22 (quatro milhões, quinhentos e dois mil e oitenta e cinco reais e vinte e dois centavos). Considerando esse mesmo período, mas utilizando o valor de R$ 135.349,39, encontramos um total de **R$ 217.626,60(duzentos e dezessete mil, seiscentos e vinte e seis reais e sessenta centavos), que de fato não significa nada para a Coleção** (grifo nosso).
3- Em 1998 o valor monetário da Coleção, no Processo de Transferência da Coleção para o Museu do Ingá, totalizava R$ 4.995.585,00 (quatro milhões, novecentos e noventa e cinco mil, quinhentos e oitenta e cinco reais), que é relativamente próximo ao cálculo encontrado a partir do valor de dois milhões e oitocentos mil, atualizado entre 31/12/1994 (nova contabilização do Balanço Anual do Banco) e o ano da CPI (2000). No processo E-14/1422/2008, que trata da desapropriação da Coleção, os bens estão listados de fls. 264 às fls. 274. O valor foi atualizado no período de 31/12/1998 a 24/06/2008, totalizando R$ 10.985.920,12 (dez milhões, novecentos e oitenta e cinco mil, novecentos e vinte reais e doze centavos) acordo com o cálculo da Assessoria de Perícia, Cálculos e Avaliações (APCA) da Procuradoria Geral do Estado.
4- Em 2009, a operação de atualização foi refeita pela mesma Assessoria de Cálculos (APCA/PGE), tomando como base o valor da Coleção em 1998, chegando ao seguinte resultado: R$ 11.361.610,80 (onze milhões, trezentos e sessenta e um mil, seiscentos e dez reais e oitenta centavos), atual valor monetário da Coleção, até que se faça outro estudo.

[233]É importante ressaltar que os valores que encontramos nas pesquisas realizados nos jornais não remetem para as fontes em que foram obtidos.

Não podemos deixar de lembrar que a partir de 1967 o país passou por diversas mudanças de seu padrão monetário, visando controlar a inflação, portanto a discrepância entre alguns resultados pode ter sido influenciada pelas variações monetárias ao longo desses anos.

O Banco Central (BACEN), na Assembleia Geral Extraordinária de 14 de janeiro de 2002, decretou o fim do regime de liquidação extrajudicial e o início do regime de liquidação ordinária do Banco do Estado do Rio de Janeiro S.A. BERJ, homologado pelo ATO nº 953, de 08 de fevereiro de 2002. Provavelmente esta decisão motivou o pedido de tombamento provisório da Coleção BANERJ. O INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL (INEPAC), através do Ofício nº 373 de 12 de novembro de 2002, encaminhou ao Secretário de Cultura, Antônio Grassi o pedido de tombamento provisório da Coleção, acolhido e publicado no DOERJ, no dia 09 de dezembro de 2002. (Processo E-18/001048/2002/Tombamento da Coleção), com a recomendação de que não fosse desmembrada. Alguns comentários aliam, à questão da proibição do desmembramento, o fato de não pode sair do Estado, mas essa condição não está no Decreto de Tombamento:

> "O Instituto Estadual do Patrimônio Cultural notifica aos proprietários ou a quem interessar possa que fica determinado o tombamento provisório, nos termos do inciso II, artigo 5º do Decreto nº 5808 de 13 de julho de 1982, do acervo cultural intitulado COLEÇÃO BANCO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO S.A. – BERJ, iniciado na época em que o mesmo denominava-se Banco do Estado da Guanabara-BEG, posteriormente Banco do Estado do Rio de Janeiro S.A. em Liquidação, composta por 888 (oitocentos e oitenta e oito) unidades relacionadas das fls. 27 às 926 do Processo nºE-18//001.148/2002, ficando assim impedido seu desmembramento".

O INEPAC é o órgão da Secretaria de Estado de Cultura responsável pelos processos de proteção ao patrimônio do Estado do Rio de Janeiro. Segundo a doutrina jurídica um bem para ser tombado deve atender a duas exigências: a motivação[234], e a vinculação[235]. Ambos precisam estar claramente definidos na proposta do tombamento do bem. O recurso do tombamento provisório oferece proteção da mesma forma que o tombamento definitivo produz.

A motivação empregada para proteger a Coleção pelo instituto do tombamento foi o entendimento de que se tratava de importante conjunto de bens culturais "de notável e representativo conjunto de artes plásticas brasileiras do início dos anos sessenta do século XX, que começou a ser formado durante as comemorações do 4º Centenário da Cidade, pelo então Governador do Estado da Guanabara, Carlos

[234] Tombamento e seu Regime Jurídico. Antonio A. Queiroz Telles, 1992. p.69.
[235] Idem, p.72

Lacerda(...)"(Processo E-18/001048/2002/ Tombamento da Coleção).Foram reconhecidas pelo INEPAC, duas situações especiais – a natureza artística da Coleção e o momento histórico, em que foi criada, justificando, por isso mesmo, a intervenção do Estado através desse ato administrativo de proteção do bem. Defendemos também uma outra característica a este conjunto artístico: o de ter sido adquirido integralmente com recursos públicos pois tratava-se de um banco público, diferente dos investimentos em artes plásticas que outros bancos particulares começaram a praticar na mesma época, ou seja, nos anos sessenta do século passado.

Para Queiroz Telles (1992, p.69)[236] a vinculação está estreitamente ligada ao Parecer Técnico que embasa o pedido de proteção oficial para que a autoridade competente possa decidir-se pela proteção em qualquer das esferas administrativas, no caso, do Governo do Estado do Rio de Janeiro, o INEPAC.

Considerando o que está previsto na Constituição Federal[237], Artigo 216 e seus incisos: "constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial (....) portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...), surgindo de um valor atribuído aos testemunhos que contenham significado para uma comunidade, que lhe confira importância justificando a sua proteção".

A Coleção BANERJ possui esses quesitos, que lhes foram todos gravados no tempo do Estado da Guanabara. Mas a sua maior justificativa foi a carga simbólica dada a ela no ano de sua formação, em 1965, com a condição de "ser patrimônio do carioca" o que lhe confere, também, um aspecto imaterial, muito embora nessa época ainda não se discutisse esse conceito na museologia. Como bem sabemos, na década de 30 Mario de Andrade já discutia essas questões. De certo modo, ainda que empiricamente essas questões fizeram parte do discurso de Carlos Lacerda quando trabalhou intensamente a questão identitária da Guanabara, desde campanha para Governador e ao longo do seu Governo. Conseguiu marcar essa questão com a inauguração do Museu da Imagem e do Som, mas na Coleção BANERJ essa condição não pode ser plenamente alimentada pois, logo após o fim de sua gestão a Coleção foi levada a um período de ostracismo, com vários efeitos culminantes: o fim do Estado da Guanabara, com a fusão com o Estado do Rio de Janeiro; tempos depois com a privatização do Banco e sua mudança domiciliar da cidade do Rio de Janeiro para Niterói.

---

[236] Tombamento e seu Regime Jurídico. Antonio A. Queiroz Telles, 1992. p.72.
[237] Constituição Federal. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/8b6939f8b38f377a03256ca200686171/509f2321d97cd2d203256b280052245a?OpenDocument>. Acesso em: 23 out. 2016.

Em nossa opinião, a partir das leituras realizadas essa mudança “domiciliar (de cidade) e administrativa” (de esfera governamental) gerou uma grande contradição: como defender seu estatuto de patrimônio do povo carioca, se está preservada numa cidade fluminense e tombada como “patrimônio do povo fluminense”? Entendemos que a Coleção ficou desprovida de sua carga simbólica inicial, a de ser “patrimônio do povo carioca”, mas sempre invocada nos momentos de perigo. Alguns ex-funcionários do BANERJ, participantes da Associação que os representa perante a Justiça, quando souberam da realização dessa pesquisa questionaram esse fato, pois era difícil para eles entender como um bem que pertencia à Guanabara (a Coleção) foi parar em outra cidade? Na época da privatização, em termos administrativos, era a única condição possível para a Coleção. Mas não do ponto de vista simbólico. Segundo esses ex-funcionários a Coleção deveria ter ficado num dos museus da Cidade do Rio de Janeiro;[238]uma condição jurídica e administrativa inviável na época, porque com a fusão da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro este absorveu todos os órgãos da administração extinta.

Em 2006, a Lei Estadual nº 4.825 de 21 de agosto de 2006, autorizou a alienação das ações e dos ativos do BERJ sob a modalidade leilão pela melhor oferta, confirmado na Assembleia Geral Extraordinária, de 12 de setembro de 2006, com a decisão do acionista controlador (Governo do Estado), de alienar o controle acionário do Banco através de licitação. A legislação também previa no §1º do Art. 2º que “na formação do preço de venda dever-se-ão incluir todos os ativos e passivos do BERJ, devidamente apurados em balanço e que não tenham sido assumidos pela Administração Pública ou pelo Banco Itaú, quando da aquisição do Banco Banerj ou por força de decisão judicial”. Podemos depreender dessa leitura que a Coleção estaria fora da venda do banco, tendo em vista o texto destacado (...) “dever-se-ão incluir todos os ativos e passivos do BERJ, devidamente apurados em balanço e que não tenham sido assumidos pela Administração Pública”, (grifo nosso) considerando que a Coleção tinha ficado desde 1997 no âmbito da administração pública estadual.

Entre 2007 e 2010, o banco foi preparado para a sua venda definitiva. Em 2008, provavelmente para atender ao §1º do Art.2 da Lei Estadual nº 4.825 de 21 de agosto de 2006, o Governo do Estado declarou a Coleção de interesse público, para ser desapropriada e paga ao comprador (grifo nosso), trinta dias após o Leilão, de acordo com o Decreto Estadual no 41.208, de 6 de março de 2008 (fls.51, item 5.3.1 do Edital

[238]Quando ainda éramos funcionária municipal, ouvimos numa conversa informal a mesma coisa da filha do fotógrafo Malta. Ela questionava o fato de ter vendido o acervo do pai, para um museu da Guanabara que não existe mais, e o fato do Museu da Imagem e do Som (MIS) pertencer, após a fusão, ao Estado do Rio. Ela considerava um erro, uma vez que as fotografias que seu pai tirara da cidade, pertenciam à cidade e não ao Estado, o que a desagradava muito.

de Venda do BERJ). O primeiro leilão ocorreria em 31 de maio de 2010, mas resultou deserto e foi marcada uma nova data: 20 de maio de 2011, quando o Banco Bradesco S.A. (Bradesco) saiu vencedor do certame, adquirindo todas as ações postas à venda pelo BERJ. Arrematou as ações representativas do capital social do BERJ, totalizando 96,23% desse capital, com o lance de R$ 1,025 bilhão de reais, preço bem acima do lance mínimo estipulado[239].

Para Maria Sylvia Di Pietro:

"Desapropriação é o procedimento administrativo através do qual o poder público ou seus delegados, mediante prévia declaração de necessidade pública, utilidade pública ou interesse social, impõe ao proprietário a perda de um bem, substituindo-o em seu patrimônio por justa indenização" (2014, p.153).

*No procedimento expropriatório, d*e acordo com Ferreira (2016), apoiado na doutrina de Seabra Fagundes (1949) a utilidade pública justifica-se em situações em que o bem a ser expropriado pelo Poder Público seja de interesse coletivo. Ou seja, manter a propriedade desse bem sob a tutela do Estado é importante porque ele, (o bem) é de interesse para determinada sociedade, aqui representada pelo povo fluminense, de acordo com o Decreto de Tombamento. O Decreto 3365/1941 prevê que todos os bens poderão ser desapropriados, dentre eles os arquivos e documentos de valor artístico ou histórico.

O Processo E-14/1422/2008(que trata da desapropriação), faz alusão ao processo de tombamento da Coleção em 09 de dezembro de 2002 argumentando que tal estatuto representa uma limitação ao proprietário. No caso da Coleção BANERJ um grande obstáculo seria o fato dela não poder ser desmembrada por quem a comprasse. Por um lado, é plausível conceber que essa limitação representasse um impactante revés para a Coleção BANERJ enquanto ativo financeiro. Por outro lado, "desapropriar os referidos bens, que serão destinados à exposição ao público, constituindo um autêntico ativo cultural do Estado do Rio de Janeiro, que deve ser preservado e disponibilizado aos cidadãos fluminenses" é o que desponta do papel desempenhado pelo Poder Público na iniciativa de sua desapropriação em mais um sopro de resistência e visibilidade para a Coleção. (Processo E-14/1422/2008, fls. 318). Considerando ainda que o referido Decreto de desapropriação prevê que à ação de expropriação de um bem corresponde uma justa indenização, segundo Di Pietro, citada acima, a Procuradoria Geral do Estado (PGE) recebeu "autorização expressa para alegar urgência no

[239]Banco BERJ S/A. Balanço Patrimonial 30.16.2012. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_20&pasta=ano%20201&pesq>. Acesso em: 20 jul. 2016.

processo judicial de desapropriação visando a imediata imissão[240] provisória do bem (ProcessoE-14/1422/08, fls.318). Iniciaram-se os estudos de determinação do valor a ser pago ao banco, montando R$ 11.361.610,80 (onze milhões, trezentos e sessenta e um mil, seiscentos e dez reais e oitenta centavos). Na época da desapropriação não tínhamos ainda uma clara resposta sobre a origem dos valores empregados na atualização do valor monetário da Coleção em 2008 e 2009. Às fls. 271 do Processo E-14/1422/2008, foi sugerido pela Ofício 865 de 02 de setembro de 2008, da Secretaria de Estado da Casa Civil:

> 1.Dando prosseguimento ao processo de alienação de ações desse Banco do Estado do Rio de Janeiro-BERJ(...)constituem um autêntico ativo cultural do Estado do Rio de Janeiro. (...). Neste sentido, solicitamos especial diligência para a imediata avaliação do aludido ativo do BERJ, para que esse valor no processo de fixação do preço mínimo da alienação das ações do BERJ, conforme as razões de interesse público justificadoras de tal medida ora indicadas, nos termos da conveniência e legalidade requerida(...) (grifo nosso).

O texto do Ofício 865/08 não é claro quanto ao índice que seria empregado para a avaliação da Coleção. Em consulta ao *site* do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, para cálculo de débitos judiciais, encontramos o valor empregado em 2008: 1.899.698 e para 2009, o valor de 2.015607117. O cálculo feito cobriu um período de 10 anos (1998 a 2008). Partiu dos valores arbitrados constantes do processo de transferência da Coleção para o Museu do Ingá em 1998, considerando somente a correção monetária.

Partindo do que diz a legislação de que o valor a indenizar o proprietário seja o mais justo, utilizando a mesma tabela, elaboramos outro cálculo, considerando o ano de 2005 para verificarmos os resultados, a fim de concluirmos de que modo a Coleção foi, de fato, avaliada, pois acreditávamos que ela tivesse sido desvalorizada no cálculo utilizado para a desapropriação.

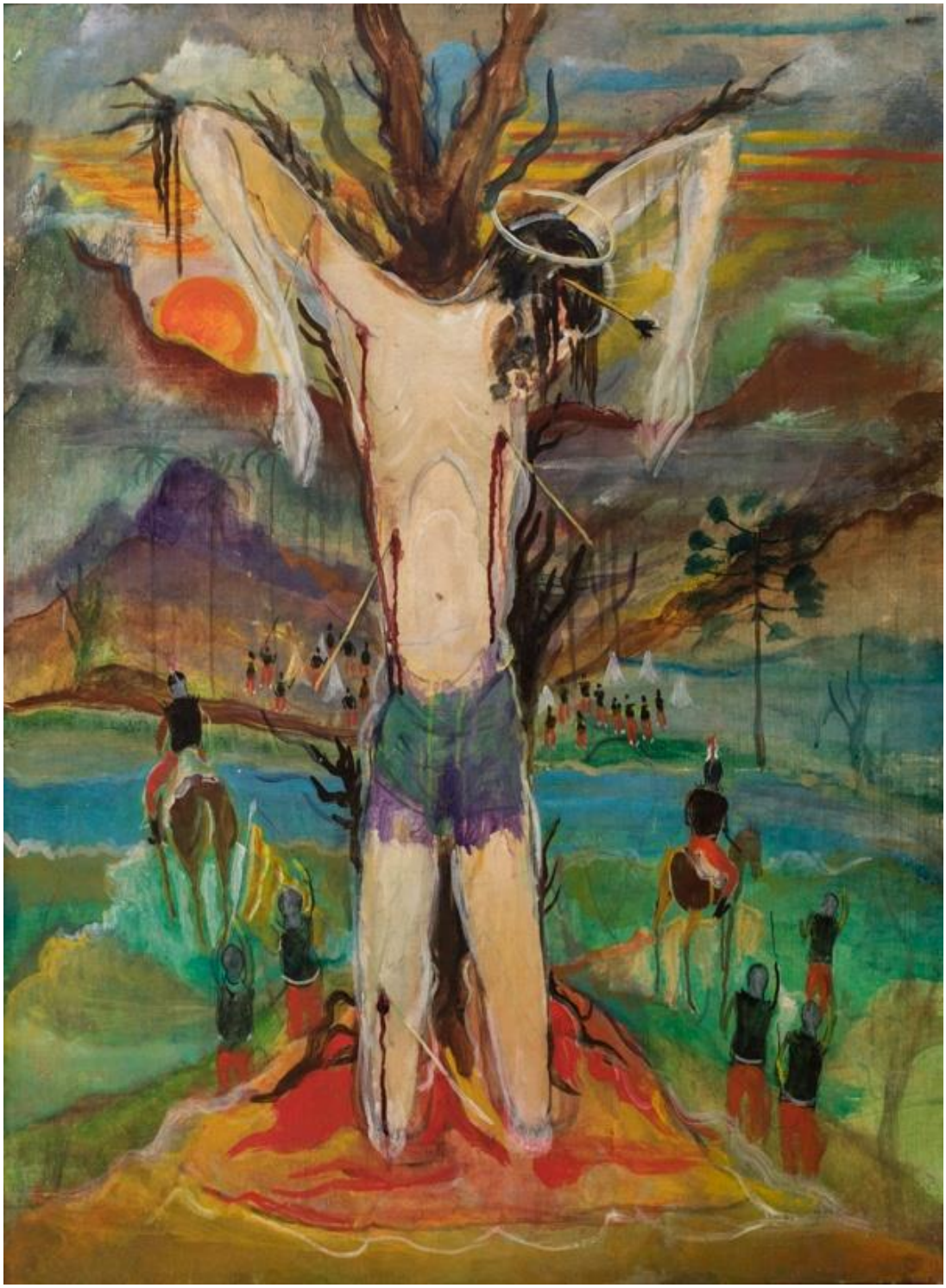
Apenas para ficar registrado tomaremos como exemplo uma obra da Coleção e demonstrar como foi feita a arbitragem. A obra selecionada foi: Martírio de São Sebastião: têmpera sobre madeira, 1962 – Alberto da Veiga Guignard.

Segundo críticos de arte, essa é a melhor obra de Alberto da Veiga Guignard.

---

[240]Imissão de posse: ato judicial que confere ao interessado a posse de determinado bem a que faz jus e da qual está privado. Ela pode decorrer também de ato entre particulares, mediante acordo extrajudicial. Disponível em: <http://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/906/Imissao-na-posse.> Acesso em: 23 out. 2016.

Figura 17: Martírio de São Sebastião.



Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)
Têmpera sobre madeira 78,6 cm x 61,5 cm
Procedência: Petite Galerie, 1965

No primeiro cálculo, a arbitragem partiu do valor de 1998 (processo de transferência do BANERJ para o Museu) e não foi cumulativa em 2008 e 2009. Atualizou

apenas pela correção monetária. Para cada ano os técnicos da Procuradoria Geral do Estado (PGE) voltaram ao índice de 1998.

Tabela 9: Verificação de índices de valorização da Coleção BANERJ

Indices de Valorização da Coleção BANERJ			
1998	2008	2009	2016
Processo de Transferência BANERJ / SEC	Processo E-14/1422/08 (Desapropriação da Coleção)	Processo E-14/1422/08 (Desapropriação da Coleção)	Valor atualizado no SISGAM
	1,898698	2,015607177	
120.000,00	227.963,76	241.872,89	
			241.872,89

Fonte: Elaboração própria a partir da Base de Dados SISGAM e Processo E-14/1422/2008
http://www4.tjrj.jus.br/correcaoMonetaria/faces/correcaoMonetaria.jsp

Indices de Valorização da Coleção BANERJ- Correção Monetária TJ/RJ			
2005	2008	2009	2016
Avaliação PUC / Rio	01/01/2005 a 01/01/2008	01/01/2005 a 01/01/2009	Valor atualizado no SISGAM
	1. 37640,97	2,015607177	
150.000,00	170.646,15	241.872,89	
			241.872,89

Fonte: Elaboração própria a partir da Base de Dados SISGAM e
http://www4.tjrj.jus.br/correcaoMonetaria/faces/correcaoMonetaria.jsp[241]

Comparando as tabelas verificamos que, se fosse considerada a avaliação de 2005, teria havido depreciação conforme demonstram os resultados da tabela acima. Utilizamos o mesmo procedimento de cálculo empregado pela Assessoria de Perícias Cálculos e Avaliações (APCA) na tabela de 1998. Através da análise de apenas uma obra podemos concluir que, de acordo com esse índice oficial de cálculos, a Coleção não foi depreciada no momento da desapropriação.

Tendo em vista a inexistência de recursos orçamentários no Gabinete da Casa Civil, o Processo E-14/1422/08 foi enviado para a SEC para indagar se havia recursos financeiros naquele órgão, uma vez que a Secretaria era a responsável pela guarda da Coleção. A Secretaria não dispunha do recurso e o processo voltou para a Casa Civil

[241] Disponível em: <http://www4..br/correcaoMonetaria/faces/correcaoMonetaria.jsp>. Acesso em: 20 nov 2016.

sem uma solução e o Estado – ao que a Superintendência de Museus tenha notícias- também não pagou ao BERJ o valor arbitrado. Podemos perceber que através do processo E-14/1422/2008 que solicita a desapropriação da Coleção o Estado aplicou corretamente a legislação a favor do bem público, isto é, tanto no aspecto monetário, como na sua permanência no Museu à disposição do público. Mas consideramos que houve, sim, uma desvalorização da Coleção muito mais profunda na sua carga simbólica. A situação da Coleção hoje ainda é indefinida pois o processo de desapropriação ainda não foi concluído. Em 21.01.2016 ele foi arquivado temporariamente no Arquivo do Geral do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, de acordo com a Guia de Remessa com a carga de movimentação do Processo E-14/1422/08[242]. O Museu do Ingá continua como depositário fiel e todas as decisões sobre a gestão da Coleção são decididas pela FUNARJ.

Durante as pesquisas nos jornais para levantamento de dados, encontramos outros documentos que podem nos ajudar a esclarecer alguns questionamentos, entretanto ainda não representam uma resposta definitiva para a situação jurídica da Coleção.

O Decreto nº42.432 de 30/04/2010 tratava da autorização da alienação das ações do BERJ, ou seja, dava partida para a licitação final do que ainda restava do Banco. No mesmo dia teve alterada a redação do Artigo 3º §1º publicado no Decreto nº 42.441, passando a ter a seguinte redação:

> Art.1º: O Art.3º do Decreto nº 42.432 de 30 de abril de 2010, passa a ter a seguinte redação:
>
> Art.3º: O preço mínimo de venda das ações referidas no art. º será de R$ 513.062.860,81 (quinhentos e treze milhões, sessenta e dois mil, oitocentos e sessenta reais e oitenta e um centavos)
>
> §1º- Ao Estado será transferida, sem ônus adicional, por desapropriação, a propriedade do imóvel localizado na Av. Nilo Peçanha nº 175, Centro, e do acervo cultural intitulado "Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro S/A – BERJ" contabilizados em R$ 98.263.161,72 (noventa e oito milhões, duzentos e sessenta e três mil, cento e sessenta e um reais e setenta e dos centavos.
>
> §2º- (trata-se do imóvel na Av. Paulista, 1853, desapropriado pela Prefeitura de São Paulo)
>
> (...)Art.2 º: Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.
>
> Rio de Janeiro, 30 de abril de 2010. Sérgio Cabral (Governador)

Compreendemos da leitura desse Decreto, que no momento em que o Governo do Estado estava dando partida à conclusão do processo de venda do BERJ, ele mesmo

[242] Site do PRODERJ de consulta à carga de processos em tramitação.

reeditou, antes da licitação, o Decreto já publicado, incluindo um artigo informando que o valor da indenização estaria compreendido no preço de alienação promovida por meio de certame licitatório, seria pago na licitação ou seja, ao pagar o valor do certame licitatório, o adquirente(quem comprar) considera paga a dívida de desapropriação e o texto informa: “Ao Estado será transferida, sem ônus adicional, isto é, o Estado nada mais tem a pagar ao adquirente, por motivo de desapropriação, o valor estipulado pela PGE, relativos à propriedade dos dois bens arrolados no parágrafo primeiro: o imóvel da Av. Nilo Peçanha e a Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro S/A.

No Relatório de 30.06.2012, do BRADESCO, publicado no Jornal do Commercio em 30.08.2012[243] nas Notas de Demonstrações Contábeis relativas ao primeiro Semestre de 2012, a seguinte observação, em negrito no texto abaixo, demonstra que o Processo de Desapropriação da Coleção ainda não foi concluído:

> Em 20 de maio de 2011, o Bradesco arrematou as ações de emissão do BERJ, de titularidade do Estado do Rio de Janeiro, em leilão público. Assim, de acordo com o item 7.4 do respectivo Edital de Venda, o alienante, Estado do Rio de Janeiro, desapropriará por ação própria os bens declarados de utilidade pública e efetuará o pagamento da indenização resultante da desapropriação judiciais dos bens indicados, a saber: (i) Imóvel localizado na Av. Nilo Peçanha, no 175, Centro, matriculado no 7o Ofício do Registro de Imóveis da Comarca da Capital do Estado do Rio de Janeiro, sob no 36.436, declarado de utilidade pública pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, por meio do Decreto no 41.198, de 1 de outubro de 2008, para fins de desapropriação, cujo interesse público existente consubstancia-se no fato de ser tal imóvel ocupado na sua quase totalidade por órgãos da administração direta e indireta, configurando, de fato, bem público de uso especial do Estado do Rio de Janeiro, indispensável à organização da Administração Pública Estadual, no valor de R$ 70.578 mil, com saldo contábil de R$ 86.622 mil; e (ii) Acervo cultural intitulado “Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro S.A. - BERJ”. Em 2005, as obras de arte foram valorizadas a mercado, resultando em ganho de capital não realizado, de R$ 7.367 mil, registrado no patrimônio líquido daquele ano. O Decreto Estadual no 41.208, de 6 de março de 2008, declarou de utilidade pública, para fins de desapropriação (processo administrativo E-18/001148/2000), a Coleção do Banco do Estado do Rio de Janeiro S.A. - em Liquidação, provisoriamente tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, exposto no Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, Museu do Ingá, em Niterói. **O valor provável de indenização no processo de desapropriação deverá seguir o definido pela Procuradoria Geral do Estado, da ordem de R$ 10.086 mil, o que ocasionou o registro no patrimônio líquido, no valor de R$ 2.276 mil, líquido de tributos diferidos. Em 2009, foi efetuado registro de atualização da PINACOTECA, no valor de R$ 1.276 mil, conforme Processo Administrativo no E-14/1422/2009, datado de 10 de novembro de 2009, passando, assim, o valor deste ativo para R$ 11.362 mil (grifos nossos).**

[243] Banco BERJ. Relatório da Administração. 30.06.2012, pag. A10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_20&pasta=ano%20201&pesq=>. Acesso em: 05 set. 2016.

4.4. Afinal, essa Coleção é mesmo importante?

Algum tempo depois que a Coleção foi formada foram feitas algumas críticas a José Paulo Moreira da Fonseca pela conformação dada às obras adquiridas, em nome do Banco, entre 1963 e 1965 de que muitas delas não teriam boa qualidade artística para estarem presentes na Coleção ou que outros artistas importantes para arte brasileira não estão nela representados enquanto que outros consideram que existem obras de menor valor artístico reunidas com as de maior valor artístico. Por outro lado, muitos desses mesmos críticos reconhecem que a Coleção BANERJ tem um valor significativo para o campo das artes no Rio de Janeiro.

Como já visto, 1965 foi o ano onde houve o maior número de aquisições. A leitura que se pode fazer desse fato é a de que havendo uma intenção de marcar a comemoração do IV Centenário da cidade marcou, também, a fase de aquisições, centrada no gosto estético de José Paulo, que embora fosse o funcionário do banco encarregado de fazer essas aquisições, possuía também qualidade para a tarefa, por sua reconhecida experiência como crítico (escrevia regularmente no Correio da Manhã) e como artista.

Um dos indícios de riqueza temática e artística da Coleção é a retomada, em 1965, da prática de encomenda de obras de arte, em grandes painéis. Essa prática configura, segundo o crítico de arte Cláudio Valério Teixeira, num hábito cometido somente por órgãos governamentais, que costumam encomendar grandes painéis, para historiar, através da tela, os fatos que desejam perpetuar (TEIXEIRA, 2010, p. 32).

Para Viviane Matesco[244], a Coleção BANERJ é importante sob vários aspectos:

“Do ponto de vista histórico, a Coleção está profundamente ligada a um momento histórico da Cidade do Rio de Janeiro, ou seja, foi elaborada na época dos festejos do IV Centenário de Fundação da Cidade. Ela traça um panorama histórico e artístico do Modernismo, que vai dos anos iniciais do Modernismo até os anos 60 do século passado. Possui obras dos grandes artistas modernos: Di Cavalcanti, Carybé, Anita Malfatti, Alberto da Veiga Guignard. Muitos deles, como o próprio Guignard são sempre solicitados para comporem grandes exposições de arte e estão representados em diversos catálogos.

[244]Depoimento, por telefone, à autora em maio de 2011.

Do ponto de vista artístico, todos os grandes nomes da gravura e da pintura do Modernismo estão representados na Coleção. Só o quantitativo de matrizes (cento e quatro) de GOELDI já justifica a sua importância e valor artístico.

Para Matesco, “do conjunto das obras representadas, mais da metade da coleção, é de grande relevância para a História da Arte brasileira".

Além das análises acima, a Coleção BANERJ pode ainda ser analisada numa escala elaborada pelo Museu de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que contempla os seguintes valores pelos quais um acervo artístico pode ser apreciado e valorizado:

Valor documental: Não se pode negar que esse critério ilumina o acervo. As reproduções que o banco, através de uma operação de seguro, transformou em bem monetário, mesmo que de pouco ou nenhum valor para uma grande maioria dos que conhecem a Coleção, assumem representatividade para o estudo da iconografia da cidade, na virada do Século XIX para o XX juntamente com as demais obras existentes na coleção e que têm a cidade como temática.

Valor Pecuniário: Dos 180 artistas presentes na Coleção, mais de 40 foram selecionados em 2000 (listados na tabela abaixo), para compor um catálogo da coleção, e correspondem aos nomes considerados mais nobres da Coleção. Estão em todos os Dicionários de Artes, com bom valor de mercado. Em algumas galerias de arte aparecem nas listagens de nomes bem cotados para colecionadores, artistas com obras nos museus nacionais e internacionais. Muitos foram laureados com prêmios de viagem, de aquisição, e menções honrosas. A Coleção possui uma obra da melhor fase de Manabu Mabe. Martírio de São Sebastião é considerada uma das melhores obras de Alberto da Veiga Guignard.

Valor Pedagógico: Sob esse aspecto diversas obras podem ser abordadas para o “estudo da história da arte, teoria e crítica da arte”, como por exemplo, o Martírio de São Sebastião, de Alberto da Veiga Guignard, os painéis de Emeric Marcier, e o de Hector Carybé. Os grandes painéis são ótimo recurso didático para o estudo da história da Cidade do Rio de Janeiro, especialmente Brasil em quatro fases, de Di Cavalcanti, Crônicas do Rio, de Emeric Marcier e Embarcação com Índios, de Carybé).

Valor estético: Sob esse aspecto, os artistas selecionados para compor o catálogo da coleção, expressam o valor estético desse conjunto artístico. Na tabela abaixo estão representados os artistas considerados os melhores da Coleção em pintura e em gravura, selecionados para participarem da exposição *Coleções do*

Governo do Estado – Palácios e Museus, Acervo BANERJ, no período de 03 de setembro a 04 de outubro de 1998, na Casa França-Brasil.

Tabela 10: Os melhores artistas da Coleção BANERJ

Pintura	Gravura
Alberto da Veiga Guignard	Flavio Shiró
Aldo Bonadei	Francisco Brennand
Alfredo Volpi	Francisco Rebolo Gonzales
Anita Malfatti	Henrique Bernardelli
Anna Letícia Quadros	Henrique Cavaleiro
Antonio D. da Silva Parreiras	Iberê Camargo
Arlindo Daibert do Amaral	Iolanda Lederer Mohaly
Cândido Torquato Portinari	Ivan Marquetti
Carlos Scliar	Izabel Pons
Cícero Dias	Jose do Dome
Darel Valença Lins	José Pancetti
Djanira da Motta e Silva	Jose Paulo Moreira da Fonseca
Danilo Di Preti	Lasar Segall
Edith Bering	Manabu Mabe
Eduardo Sued	Marcelo Grassmann
Elizeu Visconti	Maria Leontina Franco da Costa
Emiliano Di Cavalcanti	Oswaldo Goeldi
Emeric Marcier	Roberto Burle Marx
Enrico Bianco	Roberto Magalhães
Eugênio da Proença Sigaud	Rubem Grillo
Fayga Ostrower	Tarsila Amaral
	Takashi Fukushima
	Tsuguharu Foujita

Fonte: Elaboração própria a partir dos Artistas selecionados para a Exposição *Coleções do Governo do Estado. Acervo BANERJ*

Existem inúmeras críticas de que a Coleção não é conhecida, o que não corresponde, completamente, à verdade. O Museu do Ingá, em Niterói, mantém parte do acervo em exposição permanente para divulgá-lo. Em 2015 a Superintendência de Museus da SEC/RJ realizou uma grande exposição com cerca de 60 obras e todos os cinco grandes painéis (Brasil em quatro fases, Visões do Rio, Crônicas do Rio, Embarcação com Índios, Cena Campestre de Enrico Bianco) no Centro Cultural dos Correios, no Centro de Niterói: *Visões Cotidianas do Brasil Moderno*, em homenagem aos 450 anos da Cidade do Rio de Janeiro. Foi bastante visitada, sendo prorrogado o período de visitação inicialmente marcado.

A Coleção é divulgada principalmente através das exposições que já foram organizadas sobre ela e através dos inúmeros pedidos de cessão de uso (empréstimo

de obras) ou de autorização para reprodução de imagens para publicação em obras artísticas, de finalidade educativa ou acadêmica, como as obras que estão presentes nessa pesquisa. De 1998 até 2011 as autorizações sempre foram concedidas pelo BERJ em Liquidação. A partir de 2011, com a privatização do Banco, a FUNARJ passou a ser responsável por essa autorização. No momento cerca de cinquenta obras da Coleção estão em regime de Cessão de Uso no Palácio Guanabara, decorando salas da área do Gabinete do Governador e outras áreas restritas do Palácio. Anualmente os técnicos (museólogos e conservadores) da SMU realizam visita de conferência e conservação do acervo, com a elaboração de laudos técnicos. Caso haja necessidade de intervenção, a Superintendência dos Palácios (órgão administrativo da Casa Civil) providencia serviços necessários junto a equipes especializadas e com acompanhamento da SMU. Anualmente a Coleção tem seu valor de seguro renovado, sob a responsabilidade da FUNARJ. De todas as coleções dos museus do Estado do Rio de Janeiro a única com seguro renovado anualmente é a Coleção BANERJ. No Apêndice D, destacamos um dos cartazes para divulgação de exposições que se realizam sobre a Coleção, no Museu do Ingá.

CONCLUSÕES

Nosso projeto inicialmente previa o estudo da Coleção sob a ótica do Patrimônio e da Museologia pois ela foi apresentada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO em convênio com o Museu de Astronomia e Ciências Afins do Ministério da Ciência e Tecnologia, MAST. O tema proposto ao Programa e apresentado na Qualificação intitulado *Coleções Públicas de Arte, Formação e Desenvolvimento da Coleção BANERJ, um Patrimônio Público*, previa discutir o entrelaçamento da Museologia, dos Museus e o Patrimônio tendo a coleção como foco das discussões. Na Qualificação do Projeto outros olhares foram sugeridos pela banca examinadora complementando assim o projeto inicial, de integrar aos conceitos de Patrimônio e Museologia os de Memória, de Identidade e de Comemoração, uma vez que os cinco se entrelaçavam por todo o recorte temporal estabelecido na pesquisa, de 1965 a 2016. Especialmente os Conceitos de Memória, Identidade e Comemoração foram intensamente empregados por Carlos Lacerda desde que se candidatou às eleições para a Guanabara, depois como Governador e de forma mais intensa, no ano do IV Centenário da Fundação da Cidade do Rio de Janeiro.

Nos diversos embates que a Coleção sofreu ao longo de sua existência o ponto de religação e de referência a ela incluiu sempre os conceitos da Memória, Identidade e Patrimônio, as contradições de ter sido formada na Guanabara e hoje estar abrigada num museu de história em Niterói, fora do território guanabarino, como consequência da fusão entre os Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1974. Quando se fala da Coleção BANERJ, repete-se frequentemente que é um patrimônio público. Porém quando há necessidade de defendê-lo, é relegado.

Estabelecemos algumas metas quando iniciamos essa pesquisa. A principal delas seria comprovar a participação de Carlos Lacerda na criação da Coleção. Para estabelecer essa ligação precisaríamos conhecer um pouco mais o cidadão Carlos Lacerda, dono de um capital cultural que o diferenciava dos demais homens públicos de sua época. Partimos dessa premissa, e de que seria necessário conhecer mais o homem, o Carlos, como o tratavam seus amigos, pelo conjunto da obra produzida por ele na Guanabara para não começarmos nossa pesquisa partindo da literatura que apresentava mais o político. Acreditávamos que as obras criadas principalmente na educação e na cultura na Guanabara dependiam muito mais do cidadão do que do político. Então fizemos uma análise centrada mais no Carlos, que trouxe um capital cultural próprio, vindo de sua herança familiar para o Governador exercer o cargo público para o qual foi eleito.

Nos anos 60, como comprovamos através de Calabre (2001) as ações de políticas públicas de cultura eram, até então, inexistentes. Carlos Lacerda quando iniciou seu governo não trouxe uma política pública de cultura planejada, formalmente, mas soube aproveitar todas as oportunidades que surgiram, nessa área, ao longo do seu governo e desenvolveu ações educacionais e políticas que se tornaram permanentes na Cidade do Rio de Janeiro.

A Coleção BEG foi formada na década de 60 como parte das comemorações do IV Centenário da cidade, mas, sobretudo, criada com o propósito de expressar a pujança artística do novo Estado, identificando e reafirmando sua única cidade como a capital cultural do país. Essa ideia foi construída por Carlos Lacerda ao longo da sua trajetória na cidade desde que se candidatou ao cargo de Governador; e foi reforçada e redimensionada por intermédio da ideia de uma Cidade-Estado voltada para as artes e as expressões culturais de vanguarda, com uma característica até então inexistente: criar uma pinacoteca no banco estadual e colocar as obras nas agências para que o povo pudesse apreciá-las.

O levantamento dos dados incluiu a consulta aos documentos oficiais existentes no arquivo da Coleção, no Museu do Ingá, a consulta a dois importantes conjuntos documentais sobre Carlos Lacerda preservados na Universidade de Brasília e no Arquivo Geral da Cidade; e também nos maiores jornais da cidade. Tivemos acesso a duas pessoas muito próximas ao Governador das quais obtivemos dois excelentes depoimentos: Sebastião Lacerda, seu filho e Mauro Magalhães, líder do Governo na Assembleia Legislativa entre 1962 e 1965. O cruzamento de todas essas informações nos permitiu confirmar a participação direta do Governador e do cidadão Carlos Lacerda na formação da coleção; e comprovar que o colecionismo e o mecenato eram frutos de seu interesse pela arte conjugado com o seu projeto de Governo para o Estado da Guanabara - realizando aqui, um ensaio, para que, quando fosse Presidente da República, pudesse executá-los. O Rio era o grande laboratório de seu projeto político. Trabalhar a cultura e a arte, em conjunto com a educação de forma mais abrangente, deveria ser a sua ideia e tentou fazer isso na gestão da Guanabara. Percebe-se que era fruto de uma visão pessoal, que ele buscou formas de colocar em prática, mas não conseguiu completar seu *projeto*, de acordo com Gilberto Velho (1994, p.99-100). Por outro lado, pudemos demonstrar que, como governante procurou executar uma proposta do Governo como incentivador e promotor da cultura e da educação, que pudesse alcançar, sobretudo as camadas mais carentes da cidade, especialmente a educação. Conseguiu na educação, mas não completamente na área cultural onde tentou estabelecer um conjunto de ações usando a arquitetura e o patrimônio histórico

que precisavam ser preservados e aí criar museus para a Guanabara, quando essa prática inexistia na administração estadual, uma vez que a cidade herdou o que era federal, mas ainda não estava preparada, e por isso, não sensibilizada para as causas locais. A cidade já havia passado por essa experiência no momento de decidir e votar a criação do Estado da Guanabara, criado faltando apenas duas semanas para a transferência da capital. Não conseguiu levar adiante, porque muitas dessas ações eram fruto de seu capital cultural pessoal, como seu filho Sebastião Lacerda apontou no seu depoimento em junho de 2016[245]: "meu pai achava que, (...) além da educação, estritamente falando, havia muito a fazer no lado da cultura (...). As coisas da cultura aconteceram porque ele fez acontecer. Ou ele criava ou ele aproveitava(...). Acreditamos que em decorrência de sua visão pessoal sobre o tema e da falta de estrutura e de quadros, não conseguiu deixar implantados os outros projetos na área de museus. Por outro lado, os anos 60 correspondem ao período em que os museus começam a abrir para uma ação mais externa. De todos os museus que desejou criar apenas o Museu da Imagem e do Som foi, de fato, inaugurado. O que representou uma posição de vanguarda, pois, com o MIS, uma nova categoria de museus surgiu no Brasil e imediatamente criou raízes pelo país. Mas em relação aos museus seu trabalho não foi totalmente em vão. Anos mais tarde os museus que planejou criar foram efetivamente instalados. A sobrevivência desses órgãos ao longo dos anos e, mais expressamente nos dias atuais, é motivo para outro estudo.

À medida que fomos desenvolvendo a pesquisa foi possível perceber como os conceitos de memória e identidade foram importantes. Poucas referências restam da Guanabara, mas as ações empreendidas no governo Carlos Lacerda ainda estão na memória daqueles que viveram na Guanabara. Em contrapartida os mais novos não sabem quem foi Carlos Lacerda e, menos ainda, o que foi o Estado da Guanabara. A visão da cidade como a capital cultural e cosmopolita ainda é muito presente na memória do brasileiro, mas a fusão da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro foi um golpe fatal no que restou da Guanabara. O projeto político da fusão foi muito discutido, mas o operacional não e, "da noite para o dia", foram executados. Foram embora para a administração estadual vários símbolos da capitalidade do Rio de Janeiro: o Museu da Cidade, o Teatro Municipal, e por último, a Coleção BANERJ. Toda a estrutura cultural criada no Estado da Guanabara, mudou de administração e de condução de políticas, pois a partir de 1975 deixou de existir a cidade-Estado. Da área cultural o único órgão que ficou com a administração municipal foi a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado, hoje um Departamento da Secretaria de

[245] Depoimento à autora em 06 de junho de 2016.

Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. E a cidade do Rio de Janeiro mais uma vez teve que se reconstruir. Em 1994 o Estado firmou um Convênio com a Prefeitura da Cidade passando, para a administração municipal a gestão do Museu Histórico da Cidade que esteve aberto alguns anos, mas ficou fechado durante muitos anos, reabrindo em 2015.

Compreender a natureza da coleção BANERJ: é uma coleção de arte pública ou é uma coleção de arte num banco público?

Na década de 60 houve uma grande aproximação dos bancos com a arte, e especialmente a arte moderna. O banco privado quando passou a comprar obra de arte o fez por dois motivos: valorizar a arte do país e valorizar seu patrimônio. Atualmente há equipes especializadas nas grandes corporações para organizar essas coleções. Em 1962, o Banco norte-americano Chase (J.P. Morgan Corporation) que tinha sido recentemente instalado no Brasil, e na Guanabara, logo deu início ao investimento em arte, como uma política do banco. Hoje sua Coleção conta com mais de 700 obras de arte brasileira[246]. Mas as coleções desses bancos são particulares; o público não tem, normalmente, acesso a elas; a não ser quando são emprestadas para exposição em alguma instituição. Mesmo a coleção que o Banco do Estado de São Paulo-BANESPA, formou, maior que a Coleção BANERJ, não encontramos notícias na literatura examinada de que houvesse a finalidade educativa. Hoje ela é privada, pertencente ao espanhol Santander, que é dono de uma parcela considerável da arte moderna brasileira. O banco mantém uma política de exibir algumas obras no espaço de trabalho dos funcionários (não nas agências). De acordo com a atividade fim da área de trabalho, são escolhidas obras de arte que possam dialogar com as atividades ali desenvolvidas[247].

A população começou a ter acesso aos serviços bancários a partir dos anos 60 do século passado. Até aquela época, nenhuma instituição bancária tinha apresentado uma proposta de estar a serviço de seus clientes e creditando a eles o sucesso financeiro da instituição, como fez o BEG de Antônio Carlos de Almeida Braga e Carlos Lacerda. O Governo Carlos Lacerda foi marcado pela intensa mobilização política pois precisava garantir o papel de liderança cultural do estado que estava surgindo e o destaque às artes plásticas foi uma das alternativas de manter essa liderança.

[246] Osório, Luiz Camillo. História de uma Coleção. Arte Brasileira entre os anos 60 e 80 no Banco J. P. Morgan. MInC/ JPMorgan Chase, 2003.
[247] Gazire, Nina. Iniciativa Edificante. Isto é Independente. Edição 2142,n.26, nov.2010.

A Pinacoteca do BEG, hoje Coleção BANERJ foi planejada e criada como um serviço prestado pelo Banco à população da Guanabara e foi, inegavelmente, um dos grandes marcos do Estado da Guanabara.

A dimensão memorialista e educativa que Carlos Lacerda trabalhou durante todo o seu governo acabou por ser um dos suportes da Coleção. Esse é o grande diferencial da Coleção BANERJ, que não está escrito, evidentemente, porque se tivesse sido, a Coleção não teria passado por tantas instabilidades ao longo da sua existência. O que sempre a salvou foi a sua origem: o fato de ter sido adquirida com o dinheiro público e constituída como um marco comemorativo dos quatrocentos anos da Guanabara. Essa é a sua base, que se apoia na simbologia de vanguarda e progresso deixada pelo Estado da Guanabara. Entretanto, por não ter recebido um status mais definido do Banco sobre sua finalidade e missão, sua sustentabilidade sempre foi muito frágil, pois ficou extremamente ligada à figura de seu criador, Carlos Lacerda e nas dificuldades prevalecia o aspecto financeiro da Coleção, como um ativo operacional do Banco.

Após o fim do Governo Lacerda a Coleção entrou num período de ostracismo no Banco, virando peça de decoração nas salas dos Diretores. Um dos fatores que consideramos como o grande complicador na existência da Coleção BANERJ foi o fato dela ter sido formada e mantida apenas com o *status* de investimento em arte, como um fato administrativo, portanto (grifo nosso). Após o fim do Governo a grande dificuldade para a Coleção passou a ser justamente quando se invocava a sua natureza pública para aqueles que têm que administrá-la, pois passados tantos anos dos motivos que levaram a sua criação já estavam diluídos no tempo, e os que são responsáveis por ela já não têm o compromisso histórico, político-social com a essa natureza.

Anos depois, mesmo com a atenção de uma museóloga isso não aconteceu e nem aconteceria, pois a Coleção não tinha internamente, no Banco, a mesma representatividade que tinha na memória daqueles que conviveram com ela nos primeiros anos de sua criação. A contratação da museóloga representou ato administrativo correto pois a Coleção passou a receber o cuidado necessário mesmo sendo investimento em arte. Um bem ou um conjunto de bens para ser reconhecido como museológico precisa cumprir as três funções: pesquisa, documentação e comunicação. Ana Maria, no desempenho de sua função executou bem apenas as duas funções de pesquisa e documentação. Como vimos, a Coleção só teve visibilidade quando passou a desempenhar a terceira função: a de comunicação, no tempo do funcionamento da Galeria Banerj, quando as obras começaram a ser expostas. Mesmo assim o crítico Frederico Morais, disse na entrevista de dezembro 1996, ao Jornal o Globo que tinha problemas quando escolhia certas obras para expor, porque nem

sempre os Diretores concordavam com o empréstimo da obra. Teria sido fundamental que no momento em que o Governador e o Presidente do Banco decidiram iniciar a Coleção, tivessem constituído um Ato Interno do Banco, tornando oficial essa criação, (grifo nosso) dando-lhe, pelo menos, um tratamento diferenciado que a distinguisse dos demais bens do Departamento de Patrimônio do Banco.

Quando se fala em defesa da Coleção consideramos que a imprensa teve um papel importante nos momentos de dificuldades pelos quais ela passou: em 1967, quando o BEG fez o primeiro movimento de romper com a ideia da criação da Coleção se desfazendo de parte dela, foi defendida como um patrimônio público e a Direção do Banco teve que voltar atrás na decisão tomada. A segunda grande crise foi no momento da privatização do Banco, em que também ganhou projeção por causa do artigo publicado pelo Prefeito Cesar Maia onde, a maior justificativa para a sua defesa foi, novamente, a sua natureza pública.

Em relação ao futuro das realizações do Governo Lacerda, a Coordenadora do Grupo de Trabalho do Aterro do Flamengo, Lota Macedo Soares, teve uma visão mais antecipada do que poderia ser o Parque do Flamengo depois de terminado o Governo Lacerda e conseguiu seu tombamento ainda em 1965 pelo SPHAN, garantindo assim, o *status* de um espaço voltado para o lazer público. O Parque do Flamengo é outra obra que também passou por vários reveses, mas o estatuto do tombamento deu-lhe sempre a garantia de preservar os princípios pelos quais foi criado.

A segunda questão era saber se, sendo a Coleção BANERJ uma coleção de arte num banco público, porque ela não foi incluída no processo de privatização em 1999, quando o Itaú assumiu o controle do Banco? Porque motivo a Coleção foi retirada das negociações? Ela foi excluída porque o Governo do Estado tinha real interesse nesse patrimônio público?

Um dos objetivos mais importantes dessa pesquisa foi entender porque o BANERJ foi o único banco público que, ao ser privatizado nos anos 90, não perdeu seu conjunto artístico. Nos anos 90 do século passado a política neoliberal estabelecida pelo governo federal de retirar do Estado muitos dos seus papéis sociais (que era o papel reservado para os bancos públicos), levou tanto o BANERJ, como praticamente todos os demais bancos estaduais, a passarem pelo processo de privatização.

De acordo com nosso entendimento o fator determinante para o BANERJ não ter perdido sua coleção e os outros bens (o terreno da Paulista e edifício-sede) em 1996 foi a intervenção do ex-Prefeito Cesar Maia (na época, em fim de mandato), no artigo publicado no Jornal do Brasil "*O Caso BANERJ"*, que expôs, publicamente, os

descaminhos daquele patrimônio adquirido com o dinheiro público nos anos 60, obrigando o Estado, naquele momento, a rever sua posição diante do fato. A Coleção saiu então, do pacote privatizante, sendo delegada à Secretaria de Estado de Cultura, a guarda da Coleção, no Museu do Ingá, através do Convênio 003/98, assinado com validade de 20 anos (vencerá em 18 de março de 2018). A guarda da Coleção no Museu do Ingá não a livrou da possibilidade de venda. Logo depois da privatização do BANERJ o Estado levou o Banco a leilão por duas vezes e com ele a Coleção também, entretanto, sem lograr êxito. Com esse fato podemos concluir que “a leitura” que o Banco fez da Coleção, mais uma vez, foi a partir do seu *status* puramente administrativo, e não como um patrimônio cultural público que deveria ser preservado. Na última tentativa de venda do Banco e quando o Banco Central determinou a liquidação total do Banco e diante de mais uma ameaça para a integridade da Coleção, o Instituto do Patrimônio Cultural do Estado-INEPAC determinou seu tombamento, em 09 de dezembro de 2002. Mas, como prevê a legislação, um bem tombado é protegido, mas sua venda não é impedida. Então a condição imposta pelo INEPAC no Decreto de Tombamento foi a de que a Coleção não fosse desmembrada. Ainda assim, em 2005, o BERJ em Liquidação determinou uma avaliação no mercado para fins de atualização do valor de mercado da Coleção.

A Coleção não foi incorporada ao acervo do Museu do Ingá porque, apesar de estar sob a guarda da SEC, através do Convênio 003/98, o papel do Museu do Ingá é apenas o de depositário fiel, com a obrigação maior de proteger a Coleção com os cuidados necessários à preservação dos bens sob sua guarda. Por isso não foi institucionalizada, e assim, não foi também musealizada.

Diante da publicação da intenção do Estado do Rio de Janeiro de se desfazer do controle acionário do Banco, e diante da existência de um ato de Tombamento era preciso concluir esse processo. Quando foi declarada de interesse público para fins de desapropriação a Procuradoria Geral do Estado (PGE), levou em conta a existência do Decreto de Tombamento como medida legal para a desapropriação e determinou um novo cálculo para sua atualização monetária.

De acordo com nosso entendimento inicial, teria havido desvalorização no momento do novo cálculo, tanto em 2008, como em 2009, considerados os dez anos passados e sem que tivessem sido contabilizados os valores de 2005, que eram relativamente superiores aos de 1998. Mas conforme os cálculos que fizemos com os valores de 2005, pudemos perceber que monetariamente ela não foi desvalorizada. Mas o conjunto artístico, ao contrário da valorização monetária sofreu uma grande perda na sua carga simbólica para o conjunto da Coleção, uma vez que seu status jurídico ainda não foi definido.

Uma última questão, proposta no estudo inicial, era a de compreender o status jurídico da Coleção após a desapropriação e a venda total do BERJ, uma vez que ela ainda não foi transferida para a posse da SEC. Em que medida ela continuaria sendo pública uma vez que continua na posse do BERJ, que hoje é uma empresa BRADESCO? Quanto a esse aspecto, ao final do Estudo temos uma clareza quanto à sua natureza pública, conferida tanto pelo instituto do tombamento como também pelo Decreto de Desapropriação.

Apesar de constar ainda hoje no Relatório Anual do BERJ, não significa que deixou de ser pública. É preciso aguardar a conclusão do Processo E-14/1422/2008, de desapropriação, que está arquivado temporariamente desde 21.01.2016. Na consulta realizada no histórico da tramitação do Processo E-14/1422/2008 podemos afirmar que não há comprovante de depósito do valor estabelecido para o pagamento da Coleção (R$ 11.362.mil), ou seja, o Estado não pagou ao BRADESCO o valor previsto na desapropriação. Contudo acreditamos que a mudança de redação do Decreto 42.432/2010 para o Decreto 42.441, prevendo que "ao Estado será transferida, sem ônus adicional, por desapropriação, a propriedade do imóvel localizado na Av. Nilo Peçanha nº 175, Centro, e do acervo cultural intitulado "Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro S/A – BERJ" contabilizados em R$ 98.263.161,72 (noventa e oito milhões, duzentos e sessenta e três mil, cento e sessenta e um reais e setenta e dos centavos), pode ter representado um impasse no momento da privatização. Na verdade, essa nova redação representou uma mudança no Edital de Venda, e, consequentemente foi preciso que se iniciassem novas negociações. No Relatório de Administração do BRADESCO desde 2011, a Coleção é citada com as regras previstas no Edital de Venda.

Concluindo, podemos afirmar que os objetivos propostos nessa pesquisa foram alcançados. Um dos questionamentos que fizemos ao longo desse estudo dizia respeito à valorização da Coleção, que acreditávamos estar desvalorizada; mas foi possível concluir que o Estado deu a ela a o tratamento adequado, protegendo-a da especulação quando foi tombada pelo INEPAC em 2002 e desapropriando-a em 2008, a fim de que seu caráter público se impusesse. Entretanto, o que é mais urgente agora tendo em vista o arquivamento do Processo de Desapropriação é que a Secretaria de Estado de Cultura avalie a necessidade de renovar o Convênio 003 de 1998, que vencerá em março de 2018. Caso até essa data não se resolva a situação jurídica da Coleção, pelo menos o Museu do Ingá pode continuar a exercer seu papel de depositário fiel, amparado pelo Termo renovado do Convênio.

Afirmamos diversas vezes na pesquisa sobre a questão desafiadora dessa Coleção que estava centrada exatamente na sua condição de uma Coleção Pública de Arte, mesmo estando numa instituição bancária. Conseguimos elucidar essa questão com o reconhecimento de seu caráter público através dos mecanismos de proteção que recebeu, mas resta a questão simbólica. Devemos reconhecer que toda a sua carga simbólica diz respeito à ligação com a cidade do Rio de Janeiro. Então propomos, à guisa de conclusão, que esse simbolismo seja reatado no sentido do estabelecimento de uma parceria entre a administração estadual e a municipal, para se criar a “Sala Guanabara ou Sala BANERJ” num dos museus do Centro do Rio, onde um conjunto de obras da Coleção BANERJ pudesse ficar exposta na cidade do Rio de Janeiro, a fim de que sua carga simbólica com a cidade possa ser retomada e garantida a sua condição de Patrimônio Carioca.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias:

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-ALERJ. **Relatório** da COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUERITO-CPI sobre a e privatização das empresas do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://laurocampos.org.br/portal/images/arquivo/cpitemerxalencar.pdf9 relatório de privatização>. Acesso em: 15 fev. 2016.

BANCO DO ESTADO DA GUANABARA. Relatório Anual 1960, Rio de Janeiro: 1961.

BANCO DO ESTADO DA GUANABARA. Relatório Anual 1961, Rio de Janeiro:1962.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Processo E-18/001682/1998: **Convênio celebrado entre o Estado do Rio de Janeiro/SEC** e o BANERJ S.A em liquidação para depósito do acervo cultural.1998.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. **Plano de Ação Cultural.** Instituto BANERJ de Ação Cultural.1989.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Secretaria de Estado de Cultura. Processo E 18/400483 de 03/06/98. **Transferência do Acervo Cultural BANERJ**.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Procuradoria Geral do Estado. Processo E 14/1422 de 21/01/2008. **Desapropriação 0187074-152011.8.19.0001.**

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. INEPAC. Processo E-18/001148/2002. **Tombamento provisório da Coleção de Arte** do Banco do Estado do Rio de Janeiro-BERJ. 2002.

LACERDA, Carlos. **PRONUNCIAMENTO** de Carlos Lacerda lido por Raul Brunini no Plenário da ALEG. DIÁRIO OFICIAL, Parte II, 20 mai.1960, p.254.

_____. Carlos. **Mensagem à Assembleia Legislativa**. Rio de Janeiro: 1963.

_____. Carlos. **Mensagem à Assembleia Legislativa**. Rio de Janeiro: 1964.

_____. Carlos. **Mensagem à Assembleia Legislativa**. Rio de Janeiro: 1965.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Arquivo Geral da Cidade. **Coleção Carlos Lacerda**-GB/SO/Coleção Carlos Lacerda 1961-1965.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**.** Biblioteca Central. Setor de Obras Raras**. Arquivo Carlos Lacerda.**

Fontes Orais:

Ana Maria Jordão. Depoimento. Março 2011.

Célia Rodrigues. Depoimento. Agosto 2016.

Geraldo Edson de Andrade. Março 2011.

Mauro Magalhães. Depoimento. Outubro 2015.

Renato Fialho. Depoimento. Abril 2011.

Sebastião Lacerda. Depoimento. Junho 2016.

Viviane Matesco. Depoimento. Maio 2011.

Fontes Secundárias:

ALMEIDA, Cícero Antônio Almeida de. O “colecionismo ilustrado” na gênese dos museus contemporâneos. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, V.33, p.123-140, 2001.

ALVES, Vânia Maria Siqueira; SCHEINER, Tereza Cristina. Museu. Musealidade e Musealização: Termos em Construção e Expansão. In: Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, IV SIAM / **Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe, ICOFOM LAM**, 21º. Petrópolis. 2012.

AMARAL. Aracy. A. **Arte para quê**: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970.3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 1987. 435p.

ARGAN, Giulio. L’Europe des capitales. Genebra: Albert Skira, 1984.

AZEVEDO. André Nunes de. A Capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In: **Rio de Janeiro. Capital e Capitalidade**. Anais do Seminário Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade. 23 a 26 outubro 2000. Org. André Nunes de Azevedo. p.45-63.

BANFI, Antônio. **Filosofia del Arte**. Barcelona: Ediciónes Península, 1987. 439 p.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **PEREIRA PASSOS**: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esportes e Lazer, 1990.Coleção Biblioteca Carioca vol.11, 330p.

BOURDIEU, Pierre. **A representação política**. Elementos para uma teoria do campo político. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., s.d. p. 164-207.

BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2002. 228 p.

CERÁVOLO, S. M. Delineamentos para uma teoria da museologia. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: Nova Série. V.12, p.237-268.jan.dez.2004.

COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de Objetos**: A Coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras. 2007

DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**: uma história do Olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1995

DESVALLÉS, André, MAIRESSE, Francois (Ed.). **Conceitos-chaves de Museologia.** São Paulo: ICOM Brasil; Rio de Janeiro: SEC. 2014, 90 p.

DESVALLÉES, André. L’Identitité. In: Icofom Study Series, 10. Buenos Aires: Outubro 1986.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito administrativo.** 14 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

DOHMANN, Marcus. Coleções de objetos: memória tangível de uma cultura material. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. **Coleções de Arte: Formação, Exibição, Ensino**. Rio de Janeiro: Rio Books e FAPERJ, 2014, p.81-92.

DULLES, John.W.F. **Carlos Lacerda**. A vida de um lutador.1914-1960. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1992. 512p. vol.1.

DULLES, John.W.F. **Carlos Lacerda**. A vida de um lutador.1960-1977. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 751p. vol.2.

FAGUNDES, Miguel Seabra. Da desapropriação no Direito Brasileiro, 2ª ed. Rio, Freitas Bastos, 1949.

FALCÃO. Joaquim. A política Cultural de Aloísio Magalhães. In: E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró Memória, 1985. p.13-23.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Rio de Janeiro**: uma cidade na história. 2ed., Rio de Janeiro: FGV, 2015. 212 p.

_____ .Marieta de Moraes. Do Solar Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado. In: Gomes, A.C.(Coord.). **Deveres e Cidadania**. Rio de Janeiro: FGV, 2007. Cap.13, p.295-320.

_____. Marieta de Moraes. **A reconstrução da capitalidade do Rio de Janeiro** - Da Casa da Marquesa de Santos à criação do Museu do Primeiro Reinado. In: **Seminário internacional Ser ou não ser capital**: para uma história da capitalidade, 2016, Rio de Janeiro: Isabel Lustosa(Org.); FCRB, 14 e 15 de abril.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos.** Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**. Trajetória da Política Federal de Preservação Federal. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / IPHAN : 1997.316 p.

GONÇALVES, Jose Reginaldo. **A Retórica da Perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: 2 ed. Ed. UFRJ /IPHAN. 2002. 147 p.

GUARILHA, Hugo; SCHEINER, Teresa; FAULHABER, Priscila. Questões sobre Museologia e Patrimônio. In: Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, IV SIAM / **Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe, ICOFOM LAM**, 21º. Petrópolis. 2012.

Guia do Patrimônio Carioca. Bens Tombados. Solar da Marquesa de Santos. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Patrimônio Cultural. 2008, p.222.

GUSMÃO, Marina Mendonça de. Trajetória Política de um Demolidor de Presidentes (Carlos Lacerda 1930 -1968). Doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo,1997.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Editora Vértice,1990.189p.

HUYSSEN, Andrea. **Memória do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1977.

IGLESIAS, Francisco. Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional. In: **O Modernismo**. Ávila. Afonso. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.13-26.

KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a Pintura. Arte e Prática de Colecionar no Brasil. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, V.33, p.23-44, 2001.

KNAUSS, Paulo; ALVES, Moema. Guilherme Guinle: arte e colecionismo no Brasil da primeira metade do século XX. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. **Coleções de Arte: Formação, Exibição, Ensino**. Rio de Janeiro: Rio Books e FAPERJ, 2014, p.223-232.

LACERDA, Carlos. A Casa do meu avô. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.188p.

_____. Carlos. **Depoimento.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 469p.

_____. Carlos. **Rosas e pedras de meu caminho**. Brasília: Ed. UNB. 2001. 307p.

LACERDA, Rodrigo. **A República das Abelhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 515p.

LE GOFF. Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Campinas: Ed. UNICAMP. 4ed. 1996. p.423-477.

LESSA, Carlos. O Rio de todos os Brasis. Uma reflexão em torno da auto-estima. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. Pereira Passos Colecionador. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro: MinC/IPHAN V.33, p.44-58, 2001.

LEÓN, Aurora. **El Museo:** Teoria, práxis y utopia. Madrid: Ediciones Catedra,1990.

LOPES, José Rogério. **Colecionismo e Ciclos de Vida**: uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: ano 16, n34, p.377- 404, jul./dez. 2010.

LOPES, Luis Carlos. **Projeto Brasília**: modernidade e História. São Paulo: 1992. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo. São Paulo.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus Acolhem Moderno. São Paulo: EDUSP, 1999, 296p.

MAGALHÃES, Mauro. **Carlos Lacerda**. O Sonhador Pragmático. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1993. 359 p.

MARSHALL, Francisco. **Epistemologias Históricas do Colecionismo**. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: ano 16, n34, p.13-20, jan./jun. 2005.

MELLO e SOUZA, Claudio. COELHO, Eduardo. (Org.) **Cartas**: família, amigos, autores e livros, política/Carlos Lacerda. Rio de Janeiro. Bem-te-Vi, 2014. 384p.

MATESCO, Viviane. Do acervo Banerj à Coleção do Banco do Estado da Guanabara. In: Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro. Museu do Ingá. **Uma Coleção em Estudo**. Niterói: 2010. p.17-23.

MESQUITA, Claudia. **Um Museu para a Guanabara**: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.192p.

MESQUITA, Ruy. Prefácio. In: **Carlos Lacerda**, Depoimento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ed.1978, p.11-18.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.189p.

MORAES, Fernando [orelha do livro]. In: LACERDA, Carlos. **Rosa e Pedras de meu caminho.** Brasilia: UNB / FUNDAMAR, 2001. 307p.

MORAIS, Frederico. Galeria Banerj. In: Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro. Museu do Ingá. **Uma Coleção em Estudo**. Niterói: 2010. p.38-43.

MOTTA, Marly Silva da. **Saudades da Guanabara**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.164p.

_____. Marly Silva da. **O Rio de Janeiro**: de cidade-capital a Estado da Guanabara. Rio de Janeiro: FGV, 2001.304p.

NEVES, Margarida de Souza. **Brasil, acertai vossos ponteiros**, MAST,1991.

OLIVEIRA, Claudia. Jonathas Abbot: individualidade e colecionismo na Bahia no século XIX. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. **Coleções de Arte:** Formação, Exibição, Ensino. Rio de Janeiro: Rio Books e FAPERJ, 2014, p.159-166.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; Ângela Ancora da Luz. Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: **História da Arte no Brasil.** Textos de síntese. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **História de uma Coleção**. Arte Brasileira entre os anos 60 e 80 no Banco J. P. Morgan. Rio de Janeiro: MinC / JPMorgan Chase, 2003.

PAIVA, Claudio Lacerda. Introdução. In: **Carlos Lacerda.** Depoimento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ed.1978, p.19-34.

PICALUGA, Isabel. **Partidos e Classes Sociais:** a UDN na Guanabara. Petrópolis: Vozes, 1980.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: Enciclopédia Einaudi, v. 1(Memória - História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

QUEIROZ TELLES, Antonio A. **Tombamento e seu regime Jurídico**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais.1992,156p.

RANGEL, Marcio F. A museologia no mundo contemporâneo. In: **Revista de Ciência da Informação, Brasília, DF**, v.42, n. 3, p.408-418, set./dez. 2013.

RODRIGUES. Antônio Edmilson M. Em algum lugar do passado. Cultura e história na cidade do Rio de Janeiro. In: Rio de Janeiro. Capital e Capitalidade**. Anais do Seminário Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade**.23 a 26 outubro 2000. Org. André Nunes de Azevedo. p.11-45.

RODRIGUES, José Honório. Introdução. In: **Carlos Lacerda, Discursos Parlamentares.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1982, p.17-56.

SALGUEIRO, Valéria. A Arte dos Viajantes europeus do Século XIX na Coleção BANERJ. In: Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro. Museu do Ingá. **Uma Coleção em Estudo**. Niterói: 2010. p.44-51.

SCHEINER. Teresa. Notas de aula da disciplina Teoria e Metodologia da Museologia. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST, mar-jun. 2013.
_____. Teresa. Museologia e Pesquisa. In: **Museu de Astronomia e Ciências Afins / Museu: instituição de Pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, p.85-100. MastCollóquia v. 7, 2005.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Castro Maya, a coleção, os museus e a cidade**: A cidade e os museus de Castro Maya. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL "MUSEUS E CIDADES", 2003, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p.62.

TEIXEIRA, Claudio Valério. Coleção BANERJ. In: Governo do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro. Museu do Ingá. **Uma Coleção em Estudo**. Niterói: 2010. p.31-35.

ZILIO. Carlos. **A querela do Brasil**. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. 2ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.138p.

Documentos Eletrônicos
Teses e Dissertações

ARAUJO. Elder Linton Alves. **Os Bancos públicos frente ao processo de privatização** e internacionalização bancária no Brasil nos anos 90. Dissertação (Mestrado). Instituto de Economia da UNICAMP. São Paulo, 2001.110fls. Disponível em: <libdigi.unicamp.br> Acesso em: 15 jan. 2011.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. 126p. Orientador: Prof. Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner. Disponível em: <http://ppg-

pmus.mast.br/dissertacoes/anaildo_bernardo_baracal.pdf>. Acesso em: 19 maio 2016.

BATISTA, Denise Maria da Silva. Museus Castro Maya: de coleção privada a museu público. 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: MAST, Rio de Janeiro, 2012. Orientador: Prof. Dr. Márcio Ferreira Rangel. Disponível em: <http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/denise_maria_da_silva_batista.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2016.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Em direção à Museologia Latino-Americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. 108f. Orientador: Prof. Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner. 2008. Disponível em:<http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/luciana_menezes_de_carvalho.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2013.

OLIVEIRA, Luiz André Ferreira. **Getúlio Vargas e o rádio**. Dissertação de Mestrado, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil(CPDOC),Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro 2006. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2125> Acesso em: 15 set. 2015.

MAGALDI, Monique Batista. Navegando no Museu Virtual: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro,2010 209 f.: il.; Orientador: Profª Drª Tereza Cristina Moletta Scheiner. Disponível em: <http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/monique_magaldi.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2016.

PEREZ. Mauricio Dominguez. **Estado da Guanabara:** Gestão e Estrutura Administrativa do Governo Carlos Lacerda 2005. 278f.Tese(Doutorado em História Social)-Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ. Rio de Janeiro.

SCHEINER. Tereza. Dizer o Real: Comunicação e Patrimônio. In: **Imagens do não-lugar**: Comunicação e o patrimônio do futuro. Tese de Doutorado em Comunicação, apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), em 2004. Rio de Janeiro. Orientador: Priscila de Siqueira Kuperman.

Periódicos

ALMEIDA BRAGA. Antônio Carlos de. (**Braguinha).** Revista da Associação dos Antigos Funcionários do Sistema Integrado Banerj (AAFBANERJ), Rio de Janeiro: ano XX, n 3, março 2011, p.7-9.

BANERJ, o banco das fusões e incorporações. Revista da Associação dos Antigos Funcionários do Sistema Integrado Banerj (AAFBANERJ), Rio de Janeiro: maio 2003, p.8.

CASTELLS, MANUEL. O Poder da Identidade. **El País**, Madrid:18 fev. 2003. Tradução Dênis Moraes.

CANONGIA, LYGIA: Difícil Seleção. Acervo gordo e de pouco peso. **O Globo**, Rio de Janeiro: 09 de abril de 1989, Segundo Caderno, p.1.

Guanabara nasce com seu povo. Caderno Especial comemorativo dos 50 anos de Brasilia: “Entre o sonho e a realidade". **O Globo**. Rio de Janeiro: 21 de abril de 2010, p.8.

LEONAM, Carlos. O acervo do BANERJ (ou, se não fosse o Lacerda). Coluna Carioca quase sempre. **O Dia**. Rio de Janeiro: 10 de abril de 1989, p.6.

LIMA, Rodrigo Farias. A Cultura em Ação. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro: 11 abril 1989. Caderno BIS, p. 2.

LIMA, D.F.C. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e musealia. In: Revista da Ciência da Informação, Brasília, DF, v.42, n. 3, p.379-398, set./dez.2013.

Manchete. O BEG para o Governo Lacerda. Edição semanal 11.09.1965, p.18.

NANI, Rubin. Gilberto Chateaubriand engorda seu acervo de 8 mil obras. **O Globo**, Rio de Janeiro: Segundo Caderno, p.1e 3, 17outubro 2015.

O Globo, Caderno Especial “Entre o sonho e a realidade”, coluna “Há cinquenta anos”. Rio de Janeiro: 21. 04.2010, p.8.

PERCINOTTO, Roberto. BANERJ. In: Revista da AAFBANERJ. julho 2013. p.4.

POLLACK. Michael, **Memória e Identidade Social**. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, v.5, n.10, p.200-212. 1992.

RICOEUR, Paul. “Entre mémoire et histoire”. In: Projeto. Paris: número 248, p.11.

SCHULTZ, Alfred. Projeto: conduta organizada para atingir finalidades específicas. Fenomenologia e relações sociais. 1979.

SEARA, Berenice. A arte escapa do martelo. **O Globo**, Rio de Janeiro: Segundo Caderno, p.1. 11 de dezembro 1996.

SIMÕES, Alessandra. Hora de Investir. Obras sobre papel valorizam no mercado. Caderno da GAZETA MERCANTIL. São Paulo: p.6, 15-17 de junho de 2001.

TZVETAN Todorov. **Los abusos de la memória**, 2002.

Periódicos eletrônicos

Acervo de Goeldi para Museu da Guanabara. **Correio da Manhã,** RJ, 28.02.1965.p.11.Disponível em:<http://memoria.bn.br /DocReader/ DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=62193&Pesq=oswald%20goeldi>. Acesso em: 21 abri. 2016.

A MARCA atemporal do 4º Centenário. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/a-marca-atemporal-do-4-centenario-11005284#ixzz466vEV7um>. Acesso em: 20 nov. 2015.

A Defesa do Patrimônio Cultural e Artístico do Rio. **O Globo**, RJ, 30.08.1967. p.1.Disponível em :<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019670828.C&edicao =>. Acesso em: 23 fev. 2016.

ASSIS. Jose Chacon de. **A Verdade sobre as Privatizações.** Disponível em: <http://www.resistenciabr.org/privatizacoes.htm /http://www.crea-rj.org.br/notícias/privatizacoes.htm>. Acesso em: 13 out. 2016.

BANCO BERJ S/A. Relatório da Administração. **Jornal do Commercio**. RJ, 30.06.2012. p. A7- A10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_20&pasta=ano%20201&pesq=>. Acesso em: 20 jul. 2016.

Banco cria a pinacoteca mais original do Brasil. **O Globo**. 11.03.1969, p.13. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019690311>. Acesso em: 21 abri. 2016.

BEG manterá a pinacoteca: é necessária. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 02.09.67, p.2. 1º Caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 19 jun. 2016.

CANDIDA, Simone. Mansão doada por viúva a instituição de São Paulo vai virar museu de arte sacra**. O Globo**, RJ, 27.06.2015, Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/mansao-doada-por-viuva-instituicao-de-sao-paulo-vai-virar-museu-de-arte-sacra-16575083#ixzz4MtZbaVO7>. Acesso em: 11 out. 2016.

CARLOS LACERDA NO PTN: minha candidatura é de todas as classes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro,13 junho de 1960, p.4.Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 06 jan. 2016.

Conselho de Moradores ajudará São Cristóvão. Tribuna da Imprensa, 01.06.1961, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 05 maio 2016.

Convenção de Berna. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/bresil/brazil_conv_berna_09_09_1886_por_orof.pdf >. Acesso em: 18 out. 2016.

Clube Municipal. Jornal do Clube Municipal, nos festejos do IV Centenário. [RJ], 11 nov.1964. p.5. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=participa%C3%A7%C3%A3o+do+club+municipal+dos+festejos+do+IV+Centen%C3%A1rio>. Acesso em: 30 jan. 2016.

Em abril a inauguração da Pinacoteca do BEG. **O Globo**. RJ, 24.03.1965, p.11. Disponível em : <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019650324>. Acesso em: 21 abri. 2016.

Em Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio. **O Globo**. Rio de Janeiro,30.08.1967, p.1. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019670828.C&edicao =>. Acesso em: 23 fev. 2016.

FERNANDES, Dirley. Índios da Guanabara. In: História Viva. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/indios_da_guanabara.html>. Acesso em: 08 ago. 2016.

GAZIRE ,Nina. **Iniciativa edificante**. Em projeto pioneiro, instituição financeira usa coleção de arte para estimular o interesse e despertar a criatividade dos funcionários. Edição 2142, n 26, nov.2010. Disponível em: <http//www.istoe.com.br/Isto É Independente>. Acesso em: 15 jan. 2011.

GONÇALVES, Janice. **Pierre Nora e o Tempo Presente**: Entre a Memória e o Patrimônio Cultural. In: Historiae. Rio Grande. 2012. v3, n3, p. 27-46. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 28 maio 2016.

HERMES, Maria Helena da Fonseca. Djalma da Fonseca Hermes: **um colecionador de arte brasileira.** In: II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX .Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República. Tomo 2. Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. 1 v. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a33.pdf>. Acesso em: 12 out. 2016.

LACERDA. Carlos. A independência através da dificuldade. **Tribuna da Imprensa.** Rio de Janeiro, 28 e 29 maio de 1960, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=1675&Pesq=>. Acesso em: 25 fev. 2016.

_____. Carlos. Isso eu prometo. **Tribuna da Imprensa.** Rio de Janeiro, 02 junho1960, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=1779&Pesq=>. Acesso em: 25 fev.2016.

. Carlos. Afinal, quando a Guanabara será autônoma? **Tribuna da Imprensa. Opinião.** Rio de Janeiro, 14 de junho de 1960, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br /DocReader/ docreader.aspx?bib=154083_02&pasta= ano% 20196&pesq=>. Acesso em: 20 jan. 2016.

_____. Carlos. Proposta aos Adversários. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 jun.1960, p.4.Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=1675&Pesq=Proposta%20aos%20Advers%C3%A1rios >. Acesso em: 20 jan. 2016.

MAIA, Cesar. O Caso BANERJ. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro.05 de dezembro de 1996. p.11, Opinião. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%20199&pesq=>. Acesso em: 14 out. 2016.

MACEDO Soares, J. O Martelo do Leiloeiro. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 08.06.1941, p1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092 03&pasta=ano%20194&pesq=martelo%20do%20leiloeiro>. Acesso em: 25 fev. 2016.

MAGALHÃES, Luiz Ernesto. A Saga da Família Geyer que briga por herança...27.06.2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/a-saga-da-familia-

geyer-que-briga-por-heranca-avaliada-em-mais-de-100-milhoes-14609891>. Acesso em: 03 ago. 2016.

MARCARÁ época a inauguração do novo edifício da sucursal da Sul América Terrestre**. Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 08.05.1949. p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=>. Acesso em: 02 jul. 2016.

NEVES, Margarida de Souza. **Lugares de Memória da Medicina no Brasil**. [2005] Disponível em: <http://www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/lugaresdememoria.htm>. Acesso: em 25 maio 2016.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A Problemática dos Lugares. In: Projeto História. Revista do Programa de Pós-Graduados de História. 1993. V10.Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763> Acesso em: 28 de maio 2016.

Para a Pinacoteca do BEG. **O Globo,** Rio de Janeiro: 09.02.1965, p 4. Disponível em: <:http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019650209>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Para que o povo da Guanabara se orgulhe ainda mais do seu Banco do Estado. **O Globo**. Rio de Janeiro: p.5. 30.04.1965. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo /?navegacaoPorData=196019650430>. Acesso em: 23 out. 2016.

PARTIDO Libertador apoia hoje a candidatura de Carlos Lacerda. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro: p.1 03.jun.1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=1791&Pesq=Proposta%20aos%20Advers%C3%A1rios>. Acesso em: 20 jan. 2016.

PATRIMÔNIO restaura o novo museu: **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro: 16.07.1965, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&PagFis=21750&Pesq=>. Acesso em: 25 ago. 2016.

PDC indica Lacerda à Convenção. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro: p.1, 15 jun.1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: 20 jan. 2016.

PINTO. Carlos Eduardo. **Governo Carlos Lacerda versus Cinema Novo**: **A grande cidade** como arena de debates simbólicos. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, v.26, n.51,p.154-172.jan.jun2013 . Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/7217>. Acesso em: 02 jun. 2016.

QUARTO Centenário do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/veja-fotos-do-quarto-centenario-do-rio-de-janeiro-10997376>. Acesso em: 09 out. 2016.

SALGUEIRO, Valéria. Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: 2002.v. 22, nº 44, p.

289-310. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14001.pdf>. Acesso em: 15 out. 2016.

SILVA. Edson Rosa da. **O Museu Imaginário e a Difusão da Culturas**. In: **Revista Semear**, Rio de Janeiro: n.6, 2002.Disponível em: <//www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_01.html>. Acesso em: 03 abri. 2016.

SILVA, Helenice Rodrigues da. "Rememoração"/Comemoração: as utilizações sociais da memória. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: V22. n.44.p.425-438. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 jun. 2016.

SUL AMÉRICA. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?NavegacaoPorData=194019490502>. Acesso em: 02 jul. 2016.

SUL AMÉRICA. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=08984205&pasta=ano%20194&pesq=%20predio%20da%20%20Cia%20Sul%20America%20Seguros>. Acesso em: 02 jul. 2016.

SWANN, Carlos. Descapitalização Cultural. **O GLOBO.** Rio de Janeiro. p.4. 27.08.1967. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019670828.C&edicao =>. Acesso em: 23 fev. 2016.

TEIXEIRA COELHO. Introdução. In: **Cultura e Estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012. p. 11-13. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 22 fev. 2016.

Tudo sobre a ditadura militar. **Folha de São Paulo**. Disponível em <http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2014/03/23/o-golpe-e-a-ditadura-militar/a-economia.html>. Acesso em: 02 set. 2016.

Acesso a base de dados

CELSO Antônio Silveira. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21760/celso-antonio>. Acesso em: 22 out. 2016.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Superintendência de Museus. Rede de Museus do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <www.museusdoestado.rj.gov.br/**sisgam**>. Acesso em: jan.2015/2016.

JONATHAN Abbott. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa201463/jonathan-abbott>. Acesso em: 07 jul. 2016.

PHILIPPE Poirrier, GENEVIÈVE Gentil. **Cultura e Estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012. P. 17-39. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em: 22 fev. 2016.

WEBSITE

Andrade-Muricy. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/texto/FCRB_AMLB_Arquivo-Andrade-Muricy.pdf >. Acesso em: 25 abr. 2016.

ATERRO DO FLAMENGO. **O Tombamento**. Disponível em: <http://www.parquedoflamengo.com.br/sobre-o-parque/o-tombamento/>. Acesso em: 09 out. 2016.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Brasília**, 2004. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/htms/public/BancosEstaduais/livro_bancos_estaduais.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2011.

BERJ. Relatório Final PriceWaterhouseCooper19082008. Disponível em: <wwwfazenda.rj.gov.br/sefaz/contente/conn/UCMserver/uid/dDocName%3ª498017>. Acesso em: 07 abri. 2016.

CALABRE, Lia. **Política Cultural no Brasil**: um histórico. I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Bahia, em 14 e 15 de abril de 2005. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2016.

_____. Carlos. **Discurso** lido no lançamento da ESDI. 5 dez.1962. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.esdi.uerj.br/arquivos/p_argu.shtml>. Acesso em: 14 abri. 2016.

Como se contabiliza obras de arte: Disponível em: <http://contarttebilidade.blogspot.com.br/2014/05/como-se-contabiliza-obras-de-arte.html>. Acesso em: 03 ago. 2016.

DUFY, Jean. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Dufy>. Acesso em 21 abri. 2016.

E a festa dos 400 anos? **Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**. Portal do Servidor.16/03/2015.Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/portaldoservidor/exibeconteudo?id=5240430>. Acesso em: 12 mar. 2016.

Eugène Boudin: Disponível em: <www.pt.wikipedia.org/wiki/Eugène_Boudin>. Acesso em: 05 out. 2016,

Eugène Boudin: Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8636/eugene-boudin>. Acesso em: 05 out. 2016.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <www.rj.gov.br/web/guest/exibeConteudo?article-id=283751>. Acesso em: 24 abri. 2015.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Sala Cecília Meireles. Histórico. Disponível em: <http://diariodorio.com/historia-da-sala-cecilia-meireles/>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FATO EM FOCO. Influência francesa marca 450 anos do Rio. Disponível em: <http://br.rfi.fr/geral/20150226-influencia-francesa-marca-450-anos-do-rio>. Acesso em: 24 maio 2016.

FERREIRA, Eduardo Henrique. *O procedimento expropriatório*. Conteúdo Jurídico, Brasília-DF: 01 ago. 2016. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/?artigos&ver=2.56395&seo=1>. Acesso em: 08 nov. 2016.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro(...) Anatomia dos Interiores. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/casas-senhoriais/pesquisa-avancada/39-fichas/470-casa-da-marquesa-de-santos>. Acesso em: 17 jul. 2016.

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin <http://www.evaklabin.org.br>. Acesso em: 25 jun. 2016.

FUNDAÇÃO EVA KLABIN. Disponível em: <http://www.evaklabin.org.br>. Acesso em: 25 jun. 2016.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. CPDOC. Departamento de Imprensa e Propaganda: **A Era Vargas/Educação/Cultura**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45>. Acesso em: 25 ago. 2015.

GUANABARA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guanabara>. Acesso em: 06 maio 2016.

IMISSÃO de posse. Disponível em: <http://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/906/Imissao-na-posse>. Acesso em: 23 out. 2016.

Indo-europeu. Disponível em: <http://indoeuropeu.org/indo-europeu/1_ introduction.htm>. Acesso em: 26 abri. 2016.

INTERNATIONAL Council of Museums. ICOM. Disponível em:<http://www.icom.org>. Acesso em: 28 maio 2016.

Maioridade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.babelleiloes.com.br/peca.asp?ID=154879&ctd=44&tot=48>. Acesso em: 02 set. 2016.

MERLEAU Ponty. Signos. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/aurelyano/livro-signos-merleau-ponty>. Acesso em: 08 jun. 2016.

Ministério da Cultura. França. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_(Fran%C3%A7a)>. Acesso em: 06 de jun. 2016.

O Leilão do Paço. Disponível em: <http://www.http://www.areliquia.com.br/Artigos%20 Anteriores/ 58LPaco.htm> . Acesso em: 26 set. 2016.

PEDRO Weingärtner. Disponível em: <http://www.estado.rs.gov.br/conteudo/181309/margs-comemora-150-de-pedro-weingartner>. Acesso em: 05 out. 2016.

PERROTTA, Isabella. **Rio oficial: real, imaginário ou simbólico?** Uma representação distante. Disponível em: <http://www.hybris.com.br/Riooficial.pdf>. Acesso em: 28 maio 2016.

PINHEIRO. Marisa. Estátua equestre de D. João VI, Porto Portugal. Disponível em: <www.visitporto.travel/visita/páginas/viagem/detalhes /POI.aspx?OI-672&Tag1D=4>. Acesso em: 10 ago. 2016.

PIRITE. Disponível em: <http://www.significados.com.br/?s=pirite+>. Acesso em: 26 abri. 2016.

PONTUAL, Helena Daltro. **Do quadrilátero Cruls ao patrimônio histórico e cultural da humanidade.** Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/default.asp>. Acesso em: 25 abri. 2016.

PRÉHISTÓRIA. Disponível em: <www.préhistória.blogspot.com.br/2009/11/html>. Acesso em: 26 abri. 2016.

SALVIANO JUNIOR, C. **Bancos Estaduais: dos problemas crônicos ao PROES**. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/htms/public/BancosEstaduais/livro_bancos_estaduais.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2016.

SELOS comemorativos dos 450 anos de fundação da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://filatelia77.com/2015/02/28/nova-emissao-brasil-450-anos-da-cidade-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 04 out. 2016.

SÍMBOLO do IV Centenário. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/2009/11/27/apropriacao-popular/#jp-carousel-150>. Acesso em: 09 out. 2016.

SÍMBOLO do IV Centenário aplicado a diversos produtos. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/2009/11/27/apropriacao-popular/#jp-carousel-6103/150/11/27>. Acesso em: 09 out. 2016.

SISTEMA ISIS. Disponível em: <http://oraculo.inf.br/cdsisis>. Acesso em: 23 out. 2016.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Escola de Desenho Industrial. **ESDI.** Disponível em: <www.esdi.uerj.br>. Acesso em: 17 dez. 2015.

UNESCO. Comitê da Paz. Disponível em: <http://www.comitepaz.org.br/a_unesco_e_a_c.htm>. Acesso em: 04 out. 2016.

UBÁNOTÍCIAS2. *Primeira gerente mulher*. Disponível em: <blogspot.com.br/2012/03/primeira gerente_mulher_01html>. Acesso em: 06 ago. 2015.

VALADARES. Clarival do Prado. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25557/clarival-do-prado-valladares>. Acesso em: 21 out. 2016.

VELHO, Gilberto. Memória. Identidade. Projeto. In: Projeto e Metamorfose. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1994. p.97-105. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/velho-gilberto-memoria-identidade-e-projeto.html>. Acesso em: 18 maio 2016.

LEGISLAÇÃO

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 13 nov. 2010.

BRASIL. **Lei complementar nº 20**. Dispõe sobre a fusão dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp20.htm>. Acesso em: 23 out. 2016.

BRASIL. **Lei Ordinária nº 3.273 de 10 de janeiro de 1957**. Fixa a data da mudança da Capital Federal, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L3273.htm>. Acesso em: 13 nov. 2010.

BRASIL. **Lei Ordinária nº 2.874 de 19 de setembro de 1956**. Dispõe sobre a mudança da Capital Federal e dá outras providências. Disponível em: <www2.camara.leg.br/.../lei/.../lei-2874-19-setembro-1956-373749-norma atualizada-pl>. Acesso em: 13 nov. 2010.

BRASIL. **Lei Ordinária 3.752 de 14 de abril de 1960** da autoria de San Thiago Dantas. Dita normas para a convocação da Assembleia Constituinte do Estado da Guanabara e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1950-1969/L3752.htm>. Acesso em: 13 nov. 2010.

BRASIL. DECRETO 22.928/1933. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html>. Acesso em: 28 abri. 2017.

BRASIL. DECRETO 3551/1980. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 18 maio 2016.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. IPHAN. Programa das Cidades Históricas. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/33/programa-de-cidades-historicas-pch>. Acesso em: 08 mar. 2017.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Lei Estadual nº 4.825 de 21 de agosto de 2006.** Dispõe sobre a compensação de créditos e débitos entre o estado do Rio de Janeiro e o BERJ- Banco do Estado do Rio de Janeiro em liquidação, autoriza o aumento de capital do estado do Rio de Janeiro no BERJ bem como a alienação das suas ações pelo estado do Rio de Janeiro, e dá outras providências. Publicada em 22.08.2006. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/bc008ecb13dcfc6e03256827006dbbf5/e2081470f5ec3b81832571d2005f09b9?OpenDocument>. Acesso em: 23 out. 2016.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Lei 4.506 de 30/11/1964**. Dispõe sobre o imposto que recai sobre as rendas e proventos de qualquer natureza. Disponível em: <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%204.506-1964?Open Document>. Acesso em: 03 ago. 2016.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Decreto 41.208 de 06 de março de 2008**. Declara de Utilidade Pública para fins de desapropriação a Coleção BANERJ. DOERJ, 07.03.2008. p.1.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Decreto 42.432 de 06 de abril de 2010**. Autoriza a alienação das ações ordinárias e preferenciais de emissão do Banco do Estado do Rio de Janeiro-BERJ e dá outras providências. DOERJ, nº 076, 30.04.2010. p.1.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO**. Decreto 42.441 de 30 de abril de 2010.** Altera o artigo 3º do Decreto 42.432 de 30 de abril de 2010. DOERJ, nº 077, 03.05.2010. p.3.

FOTOGRAFIA

MATTOS. Rita de Cassia de. Estátua equestre de D. João VI na Praça XV. Fotografia .color. Acervo pessoal.

TRABALHOS ACADÊMICOS E NOTAS DE AULAS:

MATTOS, Rita de Cassia de. **Análise da gênese e do desenvolvimento da Museologia como campo disciplinar**. Trabalho final da Disciplina Teoria da Museologia. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST, 2013.

_____. Rita de Cassia de. **Coleções Públicas de Arte**: Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Acervo BANERJ: Um Estudo de caso, diante da privatização do BANERJ. 2011. 80p. Monografia de Conclusão do Seminário Permanente de Políticas Públicas de Cultura/UERJ. RJ. 2011.

_____. Rita de Cassia de. **História e Institucionalização do IPHAN**. Notas de aula do Curso preparatório para o concurso do IBRAM, em set. 2009.

_____. Rita de Cassia de. **Teoria e Metodologia da Museologia**. Notas de aula. Teoria da Museologia. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST, mar-jun. 2013.

_____. Rita de Cassia de. **O conceito de indústria cultural e sua influência no Brasil**: Rádio, Cinema e Televisão: instrumentos para a Indústria Cultural no Brasil. Rio de Janeiro, 2015. Trabalho final da Disciplina Cultura e Sociedade: Itinerários Simbólicos Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST.

PEREIRA NUNES, Marcio André. Considerações sobre a Coleção. Rio de Janeiro: 2016.

MENSAGENS PESSOAIS:

CYBELLE DE IPANEMA. Comissão do IV Centenário. [mensagem pessoal].Mensagem recebida por <ritadematos@gmail.com>. Acesso em: 21out. 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Índice dos artistas da Coleção BANERJ

Ado MALAGOLI	Enrico Bianco	Luís Jardim
Adolfo de Alvim MENGE	Ernesto Lacerda de Almeida	Luís Lima Castro
Adolfo D'HASTRELL	Eugene Hubert de la MICHELERIE	Luís Nelson Ganem
Agria de Souza, URIAN,	Eugenio da Proença SIGAUD	Luisa Freire Cunha
Alberto da Veiga GUIGNARD	F. Steckel	Luíz Ernesto
ALDEMIR Martins	FaygaOstrower	Maria Helena
Aldo BONADEI	FelizitasKirkner	ManabuMabe
Alfredo VOLPI	Fernando	Manuel Alexandre Filho
Alice Soares	Fernando A.B. Coelho	Marcelo Grassmann
ALICIA Garcia ROSSI	Fernando P.	Maria da GLORIA de Carvalho PECEGO
Aloysio ZALUAR	Flavio Shiró	MARIA LEONTINA Franco da Costa
Anita Malfatti	Florival Santos	Marilia Rodrigues
Anna Carolina Albernaz	Flory Menezes	Mario Gruber
ANNA LETYCIA Quadros	Francisco BRENNAND	Martha Sillo
Anna Vasco	Francisco REBOLO	Mary Benjamin
Antonio Malta	Frank Schaeffer	Messias Neiva
Antonio Bandeira	Geraldo Blum	MILTON Rodrigues DACOSTA
ANTONIO Diogo da Silva PARREIRAS	Gerson de Souza	Newton Cavalcanti
Antonio Henrique Amaral	Gervásio Teixeira	Nicolas Vlavianos
Arlindo CASTELLANE de Carli	Hector Bernabo CARYBÉ	Niva de Andrade Reis Gallejones
Arlindo Daibert do Amaral	Henrique Bernardelli	Orlando Teruz
Armando ROMANELLI	Henrique Campos Cavalleiro	Oswaldo Goeldi
Augusto Rodrigues	Iberê Camargo	Paulo Braga
BARÃO DE PLANITZ , Karl Robert	IlioBurruni	Raul Soldi
Barbara Deister	IlucharDesmons	Renato Fialho
Beatriz Figueiredo	Inimá de paula	Roberto BURLE MARX
Benjamim Silva	Iraci Della Campos	Roberto DE LAMONICA
BennoTreiler	Isabel Pons	Roberto da Silva ESTEVÃO
Bernard Buffet	Ivan Marquetti	Roberto Magalhães
Bernhard Wiegand	J. Leonardelli	Roberto Scorzelli
Bruno Lobo	Jaime NICOLA de Oliveira	Rogério Teruz
Calisto Cordeiro(Klixto)	Jean Baptiste DEBRET	Rubem Grillo
Candido T. PORTINARI	Jean Lurçat	Rui Alves Camprllo
Carlito Rodrigues	João Henrique CursioAllemand	Rui Magalhães
Carlos SCLIAR	João Leme Neto	Samsom FLEXOR
Carmem Bardy	Joaquim LEBRETON	Sebastião Januário
Celestino Inácio de Souza	Joaquim TENREIRO	Sérgio Campos Melo
Cícero Dias	Johann Moritz RUGENDAS	SHEILA, Elisa Benicampi

Apêndice A - Cont.

Apêndice A - Artistas da Coleção Cont.		
Cícero Monteiro	John F. HerringSnr	ShokichiTakaki
Clara van der Water	John F. Herring Snr/J. Harris	Sonia Ota
Clovis Graciano	José Antonio dos Santos/ JOSÉ DE DOME	Sylvia Terezinha Syté
Conrado Niemeyer	José Antonio Vieira	TARSILA do Amaral
Dalila Castiel	JOSÉ BARBOSA da Silva	Tikashi Fukushima
Danilo Di Pretti	José Carlos Nogueira da Gama	Tiziana Bona zzola
DAREL Valença Lins	JOSÉ DA Silva PAIXÃO	Tomas SANTA ROSA Jr.
Dário Mecatti	ZÉ IGINO	Tsuguharu FOUJITA
Di Cavalcanti	José Ronaldo Lima	Vautier BAUDOREAU
Djalma Urban	José PANCETTI	Vera Chaves Barcellos
Djanira da MOTTA e Silva	José Sabóia	Victor Frond
Domenico Lazzarini	Juan Gabriel	Victor VASSARELY
Dora Basílio	JulioEspinoso	Vladimir Machado
Dulce Barczinski	Julio Vieira	Wanderley Esdras
Edith Bering	Jurandir	William Gore OUSELEY
Eduardo Cruz	Jurandyr Ubirajara Campos	YOLANDA Lederer MOHALYI
Edoardo DE MARTINO	KazuoIha	YonneBergamashi
Eduardo Sued	KonstantinChristoff	ZeldiAckermann
Eduardo Nunes Teixeira	Lasar Segall	ZIRALDO Alves Pinto
Eliseu Visconti	Leon Dobrovolsky	Zucarelli
EmericMarcier	Lucio Cardoso	
Emil Bauch	Luis Carlos Peixoto	
Emmanuel Nery	Luis de Carvalho Abreu	

Fonte: Elaboração própria a partir do SISGAM.

APÊNDICE B

Exposições realizadas pela Galeria BANERJ
Fases 1 e 2: 1980-1982
Coordenadores : Clarival do Prado Valladares e Geraldo Longo

Exposições realizadas pela Galeria BANERJ					
Período	Título da Exposição	Doação de obras		Visitantes	
		Obra doada	Quant.	Dia	Total
07.08.80 a 05.09.80	Pintura e Poesia de José Paulo Moreira da Fonseca.	Arquitetura e Mar	2		
18.09.80 a 11.10.80	José de Dome.	Garotos de Rua: CR$ 250.000,00	1	98	1945
15.10.80 a 08.1180	Flory Menezes.	Vôo Livre e Sonho de Vidro	2	95	1994
13.11.80 a 12.12.80	Roberto Burle Marx – Desenhos		2	97	1887
17.12.80 a 10.01.81	Niva – Tapeçaria	Maresia e Maresias II (tapeçaria e estudo)	2	66	996
17.03.81 a 04.04.81	São Sebastião do Rio de Janeiro	obra do acervo da Coleção			
09.04.81 a 24.04.81	Tapeçarias – ZeldiAkerman	Criatura Alada: CR$ 185.000,00	1	91	1006
13.05.81 a 06.06.81	José Paixão – Gravuras e Matrizes. Dedicou a exposição ao Centenário de nascimento de Afonso Henrique de Lima Barreto	OTempo,I, O Tempo II, O Tempo III. A Galeria adquiriu duas obras: Aurora e Trabalho não Remunerado	4	95	2085
12.06.81 a 04.07.81	Jose Ronaldo Lima - Desenhos com modelo vivo	O Despir VII e Auto Retrato	2	93	1672
09.07.81 a 01.08.81	Julio Vieira		2		
13.08.81 a 05.09.81	Janete Costa - A arte do CasualArtesania e criatividade do Nordeste.	Cabeça(Jurandir) CR$ 80.000,00 e Cabeça (Nicole) CR$ 60.000,00	2	105	3104
17.09.81 a 10.10.81	Tizziana Bonazzolla		2	63	1451
13.11.81 a 05.12.81	Pinturas, desenhos e gravuras de Kazouita Kazuoiha	Pavão.Esse trabalho foi apreciado por Clarival no Salão. Já tinha exposto na Galeria do Ingá.	1	133	2531
15.12.81a 16.01.82	Goeldi – Xilogravura e Desenhos	obra do acervo da Coleção			
26.01.82 a 27.02.82	Anna Vasco : Iconografia do Rio de Janeiro e Aquarela	Vista de Copacabana e Panorama da baia de Guanabara	2		
18.03.82 a 29.04.82	Jose Antonio Vieira	Ventre. CR$ 68.000,00	1	82	1314
03.82 a 04.82	São Sebastião do Rio de Janeiro	obra do acervo da Coleção			
15.04.82 a 15.05.82	Arlindo Daibert		2	107	2462
20.05.82 a 11.06.82	Futebol, interpretações Jose Paulo Moreira da Fonseca	As Traves, 1981	1	131	2357
16.06.82 a 03.07.82	Alberto da Veiga Guignard, Pinturas e desenhos				
13.07.82 a 31.07.82	Alice Soares, desenhos	A Paisagem e três crianças	2	104	1667
17.08.82 a 04.09.82	Paiva Brasil	Série Coletiva 23	1	58	1041
28.10.82 a 20.11.82	Luiz Ernesto, desenhos. 1º Prêmio do IV Salão Carioca de Artes,1980.	"Orelhões"	1	95	1706
25.11.82 a 18.12.82	Germano Blum, desenhos	Desenho da Série:Desenho com algum crepúsculo	1	73	1455

Exposições realizadas pela Galeria BANERJ - Cont.					
Período	Título da Exposição	Doação de obras		Visitantes	
		Obra doada	Quant.	Dia	Total
21.12.82 a 19.01.83	Exposição póstuma em homenagem a Alvim Menge	Edição de um álbum numerado com 150 exemplares. A Coleção Banerj possui o exemplar 00084 assinado por sua filha, Lívia Alvim Menge	4	89	1882
28.12.82 a 19.01.82	Paisagem do Rio de Janeiro e fase europeia				
28.01.83 a 04.03.83	Auto-retratos brasileiros, de Visconti aos Contemporâneos	gravura de Ana Carolina	1	159	4314
15.03.83 a 09.04.83	José Sabóia, pinturas		1	97	1649
19.04.83 a 19.05.83	Edith Bhering	Gravura nº 4; Gravura nº 10; Gravura nº28	3		
24.05.83 a 09.06.83	Luiz Nelson Ganem	Mulher na praia	1	95	1232
14.06.83 a 08.07.83	Eduardo Cruz	Série Aves e Figuras Humanas	2	114	2385
20.07.83 a 12.08.83, prorrogada até 26.08.83	Rubem Grilo: xilogravuras, Provas do Artista. Das obras expostas, foram tiradas uma média de 5 cópias, por cada obra. As matrizes variavam de 1977 a 1983.	Essa exposição teve uma Oficina de gravura, como atividade educativa. Foi convidada para itinerar juntamente com a ativ. educat., com o apoio do BANERJ, por vários locais no RIO: CACO/UFRJ; EAV; EBA/UFRJ; Instituto BENETT; PUC Rio; Univers. Santa Úrsula; Faculdade de Letras de Cabo Frio, SESC São Paulo e Centro de Criatividade de BSB;	4	120	3113
		Patrocínio do BANERJ: CR$ 80.000,00, sendo 30.000,00 para transporte, locomoção e diária do artista e o restante para compra de material necessário para a realização das oficinas.			
03.07.84 a 27.07.84	Konstantin – Autoretratologia		1	82	1991

APÊNDICE C

Exposições realizadas pela Galeria BANERJ
Fases 3: 1984-1987
Coordenador : Frederico Morais

Privilegiou realizar pesquisa sobre o movimento das artes plásticas no Rio de Janeiro e expor o resultado de cada uma delas sob a forma de exposições, seguidas ou não de debates e palestras. As mostras podiam ter ou não obras da Coleção BANERJ.

Período	Título	Visitantes	
		Dia	Total
05.09.84 a	Neoconcretismo :1959-1961	86	3285
20.10.84	1ºCiclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Catálogo.		
05.11.84 a 05.12.84	Grupo Frente :1954-1956; I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha, 1953	57	2007
	2º e 3º Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro.		
24.01.85 a 08.03.85	O Rio é Lindo: a paisagem carioca no acervo BANERJ		
	(Alvim Menge, Aldo Bonadei, Emil Bauch, Guignard,Cícero Dias, Marcier, Kalixto,AnnaVasco,Pancetti,VictorFrond...)		
	Trilha sonora selecionada por Paulinho da Viola com os clássicos da MPB falando sobre o Rio.		
27.08.85 a 27.09.85	Opinião 65		
	Revisão da marcante exposição no MAM/RJ em 65 que lançaria uma filosofia sobre arte e um grupo de artistas de forte influência no Brasil, constituindo a vanguarda brasileira. Mostra fundamental para a Arte no Brasil. Foi uma atividade do museu comemorativa do IV Centenário.	149	3870
	Série de Debates, em vários dias, analisando as artes plásticas, música popular, teatro e literatura. Não tinha obra da Coleção em exposição, mas tinha artista exposto com obra na Coleção BANERJ: Roberto Magalhães.		
19.03.85 a	Axel Leskoschek e seus alunos: Brasil 1940-1948	73	2270
27.04.85	Foi para o MAM/SP : 07.05 .85 a 06.06.85		
07.11.85 a 14.12.85	Rio Vertente Surrealista	79	2531
	Lançamento do “Caderno”, reunindo ensaios, entrevistas, reportagens e notícias sobre a arte no Rio de Janeiro.		
13.03.86 a 19.04.86	Tempos de Guerra - Hotel Internacional		
	Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (6)	90	2709
24.04.86 a 05.06.86	Tempos de Guerra, Pensão Mauá		
	Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (6)	64	2174
	Notícia em jornais e revistas de todo o país.		
11.06.86 a 12.08.86	Retrato de um Colecionador na sua Coleção: Coleção Gilberto Chateaubriand. Realização de nove palestras.	59	3730
24.07.86 a	Depoimento de uma geração, 1969-1970	67	3730
28.09.86	Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (7)		
	Itinerou para Brasília, Galeria do Térreo, Teatro Nacional: 22.10.86 a 08.11.86.		
16.12.86 a	A Nova Flor de Abacate, Grupo Guignard,		
30.01.87	Os dissidentes, 1942		
	Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (8-9)		
24.02.87a 07.04.87	Rio de Janeiro, fevereiro e março	92	2130
	Reuniu obras que mostram a paisagem carioca vista por artistas residentes na cidade, de outros estados e artistas internacionais.		
	Visita de vários Colégios: CP/UERJ,Univ Santa Úrsula, Estacio de Sá, Instituto de Educação, Liceu de Artes e Ofícios.		

APÊNDICE D

Artistas selecionados para a Exposição BANERJ 60 Obras, realizada no Paço Imperial, em 1989.

Exposição BANERJ 60 Obras
Alberto da Veiga Guignard
Aldo Bonadei
Alfredo Volpi
Aloisio Zaluar
Alvim Menge
Anita Malfatti
Anna Vasco
Antonio Diogo da Silva Parreiras
Cândido Torquato Portinari
Carlos Scliar
Cícero Dias
Djanira da Motta e Silva
Eduardo Sued
Elizeu Visconti
Emiliano Di Cavalcanti
Emílio Bauch
Eugênio Sigaud
FaygaOstrower
Henrique Bernardelli
Iberê Camargo
Joaquim Tenreiro
José Pancetti
Lasar Segall
Lucio Cardoso
Marcelo Grassmann
Milton da Costa
Roberto Burle Marx
Santa Rosa

Fonte: Elaboração própria a partir dos Artistas selecionados para a Exposição BANERJ 60 Obras.

APÊNDICE E

Cartaz de uma das exposições realizadas sobre a Coleção BANERJ:
Museu do Ingá, Niterói – novembro a março de 2013