

UMA GALERIA DE ARTE NACIONAL: A PINTURA HISTÓRICA NO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES ENTRE 1937 E 1964¹

Isis Pimentel de Castro²

A pintura histórica consagrou-se como o gênero por excelência da produção artística nacional durante a segunda metade do século XIX, alcançando seu auge na década de 1870, com as telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. O declínio do Segundo Reinado implicou também na crise do mecenato de D. Pedro II na Academia Imperial de Belas Artes - AIBA. Com o advento da República, as críticas sobre a pertinência do gênero de pintura histórica como representação da identidade nacional e sobre a própria estrutura do ensino artístico tornaram-se a base de uma nova forma de compreender a arte nacional, sua produção, guarda e exposição nas décadas subsequentes.

Sendo assim, ofuscadas como produção artística nacional relevante, as pinturas históricas, especificamente, e o acervo da AIBA de modo geral compuseram a base do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA. Interessa-nos analisar a relação estabelecida entre a instituição - que se definia como uma galeria do que deveria ser considerada a arte nacional, e seu acervo oitocentista, durante as duas primeiras gestões da casa, a dizer: de Oswaldo Teixeira e de José Teixeira de Andrade.

O Museu Nacional de Belas Artes tem sua história institucional atrelada à da Academia Imperial de Belas Artes, implicando na construção de uma relação controversa com sua memória. O debate no meio artístico na virada do século XIX para o XX e, posteriormente, na literatura especializada sobre a chamada querela entre *modernos* e *acadêmicos* (tem-se também o uso do termo *positivistas*) marcaram as diretrizes institucionais dessa casa por muito tempo. Embora tenha sido realizado um investimento deliberado na criação de um acervo e de galerias de arte moderna e contemporânea a partir da década de 1960, a identidade do MNBA ficou atrelada às pinturas e às esculturas do oitocentos. Portanto, como a instituição vai se relacionar com seu legado – a

¹ O presente trabalho é parte da tese de doutorado “Entre batalhas: de relíquias ao *revival* da arte acadêmica” (CASTRO, 2018), na qual se analisa as pinturas históricas como parte do acervo de instituições definidas como museu de arte e museu de História. Especialmente, pensando as interseções das categorias de valor histórico e de valor artístico nas políticas de aquisição e nas exposições de curta e longa duração no Museu Histórico Nacional (MHN) e no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994.

² Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG.

esmagadora coleção de obras do século XIX? Quais os projetos de museu elaborados na sua trajetória em busca de uma identidade a partir da formação de seu acervo?

Após um intenso debate entre projetos para a criação de uma galeria nacional desvinculada da Escola Nacional de Belas - ENBA, o Museu Nacional de Belas Artes é criado em 1937 e inaugurado em 1938, com a presença do presidente Getúlio Vargas. O Museu Nacional de Belas Artes tinha como tarefa “recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal” (BRASIL 1937). Administrativamente separados, a ENBA e o MNBA continuam a ocupar o mesmo prédio: a primeira, voltada para a parte de trás do prédio, nas ruas Araújo Porto Alegre e México; o segundo, voltado para a Avenida Rio Branco. Contudo o acervo da antiga Pinacoteca foi desmembrado entre as duas instituições. Grande parte das obras ficou para o recém fundado museu, especialmente as pinturas históricas de Pedro Américo e Victor Meirelles, grandes destaques do acervo. Permanecendo com a Escola de Belas Artes, o material voltado para o ensino artístico.

Escolhido pelo próprio presidente para estar à frente do Museu Nacional de Belas Artes – gestão que durou mais de vinte anos, o pintor Oswaldo Teixeira³ apresentou alguns projetos como a reestruturação da expografia herdada pela Escola Nacional de Belas Artes, a troca das molduras já muito danificadas pelo tempo, a aproximação com as escolas públicas e a criação de novas salas, como uma destinada à arte moderna⁴.

³ Sobre Oswaldo Teixeira do Amaral (1905 - 1974): Pintor, professor, crítico e historiador de arte. Estuda no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro com Argemiro Cunha e Eurico Moreira Alves e na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA com Rodolfo Chambellande Baptista da Costa. Em 1924, com a tela *Pescador Brasileiro*, recebe o prêmio de viagem ao exterior, concedido pela 31ª Exposição Geral de Belas Artes, viaja no ano seguinte para a Europa, e conhece Portugal, Espanha, França e Itália. Leciona desenho na ENBA e no Instituto Nacional de Educação entre 1932 e 1937. Neste ano, assume o cargo de diretor do Museu Nacional de Belas Artes - MNBA no Rio de Janeiro, onde permanece até 1961.

[...] Oswaldo Teixeira é uma figura polêmica. Está sempre no centro de debates acirrados, em que é atacado por suas posições artísticas e políticas. Difama o modernismo com veemência e defende o academicismo, fazendo com que se oponham a ele artistas como Quirino Campofiorito e Flávio de Carvalho e críticos como José Roberto Leite Teixeira. [...] Sua opinião a respeito do academicismo também é explícita. Acha que o ensino acadêmico é o único que pode dotar o pintor da técnica necessária para seu ofício. O Renascimento é seu período preferido. [...] Ele pinta retratos, naturezas-mortas, paisagens, temas religiosos e, sobretudo, nus femininos. Sua produção é abundante - fala-se de 4.000 desenhos e 2.000 telas - e vende bem” (Oswaldo Teixeira. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa706/oswaldo-teixeira> Acesso em: 20 dez 2018).

⁴ Segundo Oswaldo Teixeira em entrevista ao Jornal do Brasil, em 30 de junho de 1937: “Serão as mesmas [as cópias] colocadas numa sala especial, que, para tal fim, se adaptará, à semelhança do que já existe em Museus da Europa. [...] Criarei para eles [‘pintores modernos’] uma sala especial: outras salas serão criadas, também para acolherem as doações particulares, tais como as que fez Luis de Rexende, uma das mais vultosas avaliada que foi essa doação, há trinta anos, em 450 contos de réis; (hoje quanto valerá?), do Barão

Também ampliou significativamente o acervo da casa, em grande parte, graças às políticas culturais implementadas pelo Estado Novo.

Percebe-se que nessas primeiras décadas, a instituição esteve ocupada com sua adequação a sua nova função de museu independente, valorizando sua história como peça-chave do ensino artístico no país.

Em 1940, no seu livro “Getúlio Vargas e a arte no Brasil”, além de demarcar a centralidade da figura do então presidente não só para o desenvolvimento do Brasil, mas acima de tudo pelo seu resgate.

Depois de tantas lutas, depois de tantos anos de *nacionalidade sadia e gloriosa*, era triste, era amargo e profundamente dramático e desonroso, termos que *ceder ao pensamento alheio, com orientação completamente diversa da nossa, a verdadeira autonomia do Brasil*, que se vem mantendo a custa de ingentes sacrifícios e se consolidando cada vez mais depois de 1822! (TEIXEIRA, 1940, p. 49).

O trecho acima apresenta um panorama político, da qual o governo de Vargas foi o redentor. Contudo, essa análise acabava também se apresentando como um anúncio daquilo que o autor também vai entender como a grande dívida que o país teria com seu presidente no campo das artes. Oswaldo Teixeira vai afirmar mais a frente:

Se não fosse Getúlio Vargas, a arte brasileira estaria, a passos largos, caminhando para a decadência completa e desastrosa, o que seria verdadeiramente lamentável para a nacionalidade que tem em seus artistas, *os verdadeiros eternizadores de seus fatos históricos, com suas fases mais características e que melhor personificam a verdadeira alma da nação* (TEIXEIRA, 1940, p. 51).

Entende-se aqui, o que o então diretor do MNBA compreende como a função e a responsabilidade dos artistas para com o seu país – “verdadeiros eternizadores dos fatos históricos”, “que melhor personificam a verdadeira alma da nação”. Na obra em questão, Oswaldo Teixeira vai tecendo uma narrativa que enfatiza a importância dos “grandes homens” – leia-se dos líderes de Estado, para o nascimento e esplendor da arte seja no Egito, em Atenas ou Roma. É interessante observar que quando se dedica a pensar o Brasil, três nomes se destacam, nessa ordem de grandeza: D. João VI, D. Pedro II e Getúlio Vargas. Dentre os artistas, nomes como Taunay, Debret, Aurélio de Figueiredo, Rodolfo Bernardelli, Victor Meirelles e Pedro Américo são laureados. Convém sublinhar

de São Joaquim, de índio do Brasil e tantas outras, assim como criei uma sala especial para os auto retratos de artistas nacionais e estrangeiros” (O MUSEU, 1937, p. 11).

que o livro é publicado no ano de 1940. Embora faça menção a vários salões internacionais em que obras de pintores brasileiros ganharam destaque, nenhum nome foi citado, a exceção de Cândido Portinari, com destaque aos seus murais. Essa seleção narrativa sobre a arte contemporânea a escrita do livro, ajuda a entender o lugar central que as pinturas históricas ganharam na sua gestão no MNBA. Sendo assim, nesse texto, nos ocuparemos apenas de uma mostra nos anos de 1940 como estudo de caso para analisarmos a gestão de Oswaldo Teixeira.

Em novembro de 1941, foi realizada a exposição “Pedro Américo e Victor Meirelles em perspectiva”. Além do acervo de propriedade do Museu Nacional de Belas Artes, outras obras foram emprestadas por particulares e por instituições para esta mostra⁵. Entre diversos desenhos, estudos e telas a óleo, destacam-se as pinturas históricas: “Batalha do Avaí”, de Américo; “Primeira Missa”, “Batalha do Riachuelo” e “Batalha dos Guararapes”, de Meirelles. A Gazeta de Notícias, assim anunciava a inauguração da mostra:

Graças à iniciativa do diretor do Museu, os artistas e o público em geral irão apreciar em conjunto e lado a lado, as obras desses dois mestres, cujas telas são justamente consideradas o maior patrimônio de glória da pintura nacional, havendo muitas dignas de figurarem com honra nos maiores museus do mundo (GAZETA, 1941).

O periódico, portanto, exaltava a importância das telas dos artistas como “maior patrimônio de glória da pintura nacional [...] dignas de figurarem com honra nos maiores museus do mundo”. Um elemento importante reforçado no jornal seria a exibição das telas lado a lado, recriando a atmosfera da Exposição Geral de 1879, que, em pouco mais de 60 dias, contou com o maior público da história das exposições da Academia Imperial – 292.296 visitantes (MUSEU DOM JOÃO VI, 1884, p. 11), que ansiavam ver de perto os quadros: “A Batalha de Avaí”, de Pedro Américo e “A Batalha dos Guararapes”, de Victor Meirelles, que geraram tanta polêmica nos jornais e cafés da época⁶. A princípio,

⁵ Das coleções particulares do Embaixador Cardozo de Oliveira (genro de Pedro Américo), da sra. Olga Heydt, do Prof. Dr. Bruno Lobo, do Dr. Tancredo Guanabara, do Embaixador Dr. Maurício Nabuco, do Dr. Ministro M. de Bellarte Ramos, do Prof. Dr. Francisco Bruno Lobo e do Prof. Dr. Bruno Lobo. Empréstimos por instituições: Galeria Particular, Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Liceu de Artes e Ofícios e Galeria Couto Valle.

⁶ A polêmica ocupou grande parte dos periódicos de 1879, como “O Jornal do Comércio”, “O Mequetrefe”, “O Cruzeiro”, “Revista Ilustrada”, “A Gazeta de Notícias”, entre outros. Foi liderada por Ângelo Agostini, na “Revista Ilustrada” e terminou por ocupar progressivamente além dos principais periódicos, também foi

o debate ocupou-se da defesa do talento e da genialidade de um ou outro artista, mas logo se estendeu para acusações de plágio feitas a ambos, conhecida como “Questão Artística de 1879”⁷.

A exposição lado a lado dessas telas em 1941, além de retomar o ambiente em torno da “Questão Artística de 1879”, sublinhava também a metodologia utilizada pelos artistas para compor suas obras, representada na grande gama de desenhos, esboços e estudos apresentadas em diferentes técnicas por ocasião da mostra. No comparativo abaixo sobre o acervo exposto dos dois artistas, manteremos a classificação presente no catálogo da exposição, separando por técnica empregada e, depois, por classificação em relação a etapa de produção – esboço, estudo, croqui e obra finalizada⁸:

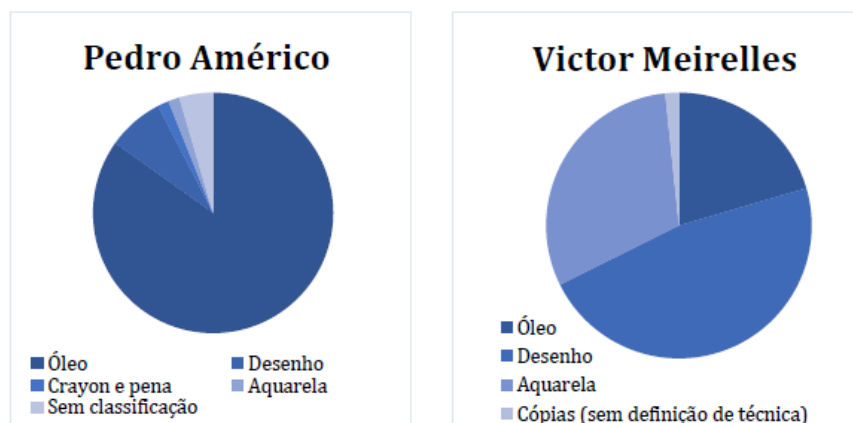


Figura 1 Comparativo sobre o acervo da exposição de 1941 - I. FONTE: Catálogo de 1941.

Comparativo em relação as peças expostas por etapa de produção:

objeto de panfletos e livros de algumas das principais personalidades do XIX, como Rodolfo Dantas, Bittencourt da Silva, Rangel Sampaio, Carlos de Laet e Melo Morais Filho, entre outros.

⁷ A Questão Artística de 1879 girou em torno das acusações de plágio acerca das pinturas históricas já referidas apresentadas na exposição. A retomada dos estudos sobre a produção artística da Academia Imperial de Belas Artes, especialmente a partir da década de 1980, vem reavaliando as bases dessa polêmica. Questões como a originalidade da obra foram inseridas como preceitos após os impressionistas, em um momento em que o modelo da academia e o gênero de pintura histórica já estavam sendo questionados na França do século XIX. No Brasil, as décadas de 1860 e 1870 foram o auge desse gênero sob a égide da Academia Imperial, portanto a referência ao trabalho de outros artistas era uma ferramenta de erudição. O historiador da arte Jorge Coli foi um dos principais nomes dessa revisão bibliográfica sobre a arte do oitocentos e usou o termo “procedimento de citações” ao se referir sobre a questões ditas de plágio de 1879. Ao analisar a tela “Primeira Missa no Brasil”, de Meirelles, o historiador sublinha que a busca por uma narrativa mais verossímil não se restringiu à pesquisa documental, perpassou também pela referência ao quadro “Première messe en Kabilie”, de Horace Vernet, exposta em 1855 no Salon de Paris (COLI, 1998).

⁸ Para fins de arrolamento, contabilizamos o número de peças em uma coleção. Por exemplo, no Catálogo de 1941, na parte sobre Victor Meirelles, o item 165 refere-se a estudos de nuvens em aquarela, no total de 10 peças, embora seja um item, contamos o total de peças dentro de cada coleção inventariada.



Figura 2 Comparativo sobre o acervo da exposição de 1941 - II. FONTE: Catálogo de 1941.

Do acervo exposto, destacam-se as telas a óleo de Pedro Américo, como autorretratos, retratos e pinturas históricas. É interessante observar que, no Catálogo, a figura de Pedro Américo é associada à imagem do intelectual e do gênio, inclusive sua contribuição visionária para criação do próprio Museu Nacional de Belas.

Com a proclamação da República foi nomeado Deputado; nesse cargo muito se destacou, apresentando com *larga visão de intelectual e de artista*, diversos projetos importantes, entre os quais é interessante salientar: “a fundação de uma galeria de pintura e escultura independente da Escola Nacional de Belas Artes”. Este projeto de tão *esclarecido espírito* só veio a tornar-se realidade em 1937, com a reforma do Ministério da Educação e Saúde, que creou (sic) o Museu Nacional de Belas Artes, completamente autônomo (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1941, grifos nossos).

No caso de Meirelles, chama a atenção o montante de desenhos e estudos em óleo, aquarelas, além da presença de cópias de obras estrangeiras. A relevante presença desse material é justificada no Catálogo com o destaque dado ao perfeccionismo do artista: “[...] só se pode avaliar o cuidado, a meticulosidade com que Victor Meirelles dedicava-se ao trabalho, preocupando-se com os menores detalhes de sua obra” (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1941).

Os estudos não se ocupavam apenas de aquarelas de nuvens ou de desenhos de mão, uma parte significativa dos esboços de Victor Meirelles refere-se à etapa de preparação das telas “Batalha dos Guararapes” e “Batalha do Riachuelo”⁹, como estudos de capacete, navio, busto e cenário, no total de 54 peças todas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Desse montante, 51, 8% são estudos para a tela naval de

⁹ Não é possível precisar o objetivo de todos os estudos, apenas o objeto – indumentária, busto, navio etc., uma vez que a identificação por vezes é bem geral e não vem acompanhada de imagens.

Riachuelo, em grande parte desenhos de navio, inclui-se nesse rol o estudo a óleo para “Passagem do Humaitá” – uma cena noturna da tomada da fortaleza de Humaitá, que o artista presenciou, cujo original está no Museu Histórico Nacional. A presença desse material evocava a importância das viagens realizadas pelo artista para Humaitá, no Paraguai; Corrientes, as margens do rio Riachuelo, na Argentina; e, Monte Guararapes, em Pernambuco. No Catálogo da Exposição de 1941, lê-se:

O Ministro da Marinha do Império Dr, Afonso Celso, incumbiu o ilustre pintor da execução de duas obras de caráter histórico militar: “A Batalha do Riachuelo” e a “Passagem do Humaitá” *que foram executadas no próprio local desses combates*, encontrando-se atualmente ambas no Museu Histórico Nacional. Esses quadros foram expostos em 1872 (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1941, grifos nossos).

Apreender a cor local era uma ferramenta importante para construir uma áurea de credibilidade na narrativa do artista. É interessante sublinhar que as viagens não serviam apenas ao processo de pesquisa e execução da tela histórica, constituía-se também como um elemento de fundamental importância na validação de uma obra pela crítica de arte por sua. Na Questão Artística de 1879, Rangel de Sampaio defendia as obras militares de Meirelles através de sua preocupação em examinar os locais de combate. Segundo ele,

Conscioso como é, atento ao estudo topográfico, e todos os acidentes físicos, que se ligam aos assuntos que intenta imortalizar em suas telas, ele, encarregado de comemorar a batalha dos Guararapes, ia examinar o teatro da ação.

E fazia bem. Os lugares célebres como que se prestam a narrar-nos os gloriosos feitos de que foram testemunhas – assim saibamos interrogá-los.

Quando sobe-se pelo dorso inclinado dos Guararapes em demanda da Igreja dos Prazeres, do meio d'aquela paisagem esplêndida, iluminada por um céu da mais pura e nítida safira, e bafejada pelas mais frescas brisas do Atlântico; e de cima d'aquela solo esburacado pelas chuvas torrenciais do inverno e endurecido pelo sol de fogo d'aquelas regiões: *parece que homens, feitos, hábitos, costumes _ todo o passado se desperta do túmulo da história*, como no poema árabe os cavaleiros desencantados, mediante a aspersão da água cor de ouro, pela Princesa Parizade (SAMPAIO, 1883, p. 10, grifos nossos).

Ao contrário de Meirelles, Pedro Américo não foi aos locais das batalhas para realizar sua tela “Batalha do Avaí”, isso lhe rendeu duras críticas que enfatizavam a ideia de que a imaginação e o movimento de sua tela não foram acompanhados da precisão histórica e da concisão de um conceito. As críticas mais recorrentes faziam referência ao seu desleixo com relação ao tratamento de um fato histórico da magnitude da Guerra do Paraguai. Podemos citar três exemplos destacados pelos periodistas: a posição secundária do Barão do Triunfo no cenário da batalha, a farda desabotoada do Duque de Caxias e a

ausência de vestígio de chuva na representação do combate. Contudo não ter viajado aos campos de batalha, não significava que o artista estava despedido de preocupações como a verossimilhança e a impressão da cor local.

Pedro Américo preocupou-se em sublinhar a legitimidade de sua pintura e responder a todas as críticas a ele endereçadas através do arrolamento de testemunhas consultadas. O artista teve o cuidado em manter troca de correspondência com testemunhas da batalha – como Duque de Caxias –, que, para além de fornecer informações preciosas sobre topografia, posicionamento dos envolvidos e trajes utilizados, poderiam transmitir-lhe as emoções e a tensão dos eventos transcorridos durante a guerra.

A exposição de curta duração sobre Pedro Américo e Victor Meirelles, organizada durante a gestão do primeiro diretor do museu – Oswaldo Teixeira, foi um evento importante para a visibilidade da produção artística da Academia Imperial não apenas pelo *revival* daquilo que o próprio catálogo da exposição chama de “o maior acontecimento artístico da época” (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1941), mas fundamentalmente pelo contexto em que foi realizada, já que apenas dois anos antes o antigo prédio da Academia Imperial de Belas Artes – projetado pelo arquiteto Grandjean de Montigny, foi destruído¹⁰. A década de 1930 marcou a atuação intensiva do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo interesse na salvaguarda da arte colonial chegou aos muros do MNBA.

É interessante assinalar que, dentro do processo de atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1936, deu-se a revalorização da arte colonial. Assim, muitas obras deste período, que estavam esquecidas nos porões da Academia, foram trazidas a luz, restauradas e integradas nas exposições do acervo (SALA, 2002, p. 27).

Assim que assumiu a direção, Oswaldo Teixeira concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, em que relatou que as telas “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo e outras obras do século XIX encontravam-se muito estragadas (O MUSEU, 1937, p. 11). Apenas décadas depois as pinturas históricas mais famosas do museu foram submetidas a uma restauração completa.

¹⁰ Na ocasião, a Escola de Belas Artes já funcionava no mesmo prédio do Museu Nacional de Belas Artes, criado em 1937. Funcionava ali o Ministério da Fazenda. Do edifício, restou apenas o seu pórtico, que foi transferido para o Jardim Botânico, do Rio de Janeiro.

No ano de sua posse, o diretor Oswaldo Teixeira esboçou o interesse em abrir espaços para a exposição da produção de arte moderna, contudo sua gestão foi marcada pelo esforço de dar visibilidade ao acervo de obras do século XIX. Além da exposição “Pedro Américo e Victor Meirelles – Retrospectiva”, outras mostras de curta duração foram realizadas nos primeiros anos da casa: “Missão Artística Francesa de 1816” (1940), “Quadros trazidos por Le Breton” (1948), “Aspectos do Rio” (1948) [Panoramas de Vitor Meirelles ao lado dos produzidos por artistas contemporâneos} e “Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816” (1960). A valorização da memória dos primórdios da instituição através da figura de Le Breton e de sua Missão Artística, alinhada ao regaste dos porões do museu dos panoramas de seu artista mais canônico deram visibilidade ao acervo do MNBA, majoritariamente, produzido no século XIX. Esse foi o esforço do primeiro gestor da casa por mais de vinte anos.

A direção que se seguiu à de Oswaldo Teixeira buscou abrir novas frentes para o museu, afastando-o da imagem de uma instituição passiva e conservadora construída desde fins do dezenove pelos jovens artistas. Nesse cenário, o Museu Nacional de Belas Artes e a Escola Nacional de Belas Artes partilhavam mais que um prédio, eram alvos do mesmo ceticismo em relação à sua capacidade de se desvincular da arte acadêmica e se conectar com as vanguardas artísticas contemporâneas. Após uma longa gestão ocupada em dar visibilidade ao acervo herdado pela Academia Imperial e ampliado com o patronato de Getúlio Vargas e doações de particulares. O jovem crítico de arte José Teixeira Leite foi empossado pelo presidente Jânio Quadros, cuja missão que lhe foi incumbida nas palavras do próprio era “atualizá-lo e dinamizá-lo, como fez questão de especificar num de seus famosos bilhetinhos” (LEITE, 2009, p. 252). Contudo a escolha do novo diretor gerou também muita desconfiança por parte daqueles que estavam satisfeitos com o perfil do museu – de guardião das pinturas históricas canônicas da arte brasileira. Em relato sobre seus poucos anos na gestão do MNBA, ele relembra:

[...] Sou empossado dias depois, no gabinete do ministro Brígido Fernandes Tinoco, que, aliás, não compareceu, fazendo-se representar por Batista da Costa – não o pintor, é óbvio, mas seu obscuro chefe de Gabinete, *o qual, visivelmente contrafeito, antes de me estender o respectivo livro de atas, passa-me um sermão sobre a importância de Pedro Américo e Vítor Meirelles, por cuja obra a partir de então eu me tornava responsável* (LEITE, 2009, p. 252, grifos nossos).

O temor do ministro de que as obras de Victor Meirelles e Pedro Américo fossem deixadas de lado em nome de uma reconfiguração do museu não foi uma preocupação isolada. Os jornais dividiram-se entre os que temiam as ideias novas do diretor de trinta anos de idade e aqueles que enxergavam a gestão de Teixeira Leite o vislumbre de uma renovação que a casa exigia há muitos anos. Entre os mais moderados e cautelosos, está Manuel Bandeira, que escreve no *Jornal do Brasil*, de maio de 1961:

A mocidade de Teixeira Leite, o seu gosto pelas formas mais vivas arte *inquieta um pouco*, mas *se* se compenetrar do que representa na evolução das artes o patrimônio do passado, poderá corresponder plenamente ao crédito de confiança que lhe estamos fazendo, que lhe fez, nomeando-o, o presidente Jânio Quadros (BANDEIRA, 1961, s/p, grifos nossos).

No grupo dos entusiastas, em artigo para o mesmo jornal, Ferreira Gullar afirma:

A substituição do sr. Osvaldo Teixeira obteve a mais entusiástica repercussão nos meios artísticos nacionais, nos quais o MNBA era dado como uma instituição perdida e sem função (senão a de emprestar, intermitentemente e mediante súplicas, suas salas para a Seção Moderna do Salão Nacional) (GULLAR, 1961, s/d).

Em suas memórias, José Teixeira Leite rejeitou a desconexão da casa com a vida artística do país simbolizada pela direção anterior, apresentando-se como o gestor comprometido com a renovação.

[...] *nunca me passara pela cabeça dirigir a instituição, em cuja frente Osvaldo Teixeira se achava desde a sua criação, em 1937. Pintor de orientação conservadora, em 24 anos de gestão fizera, é inegável, muitas coisas boas, como as grandes retrospectivas de Giovanni Battista Castagneto e Eliseu Visconti, mas cometera o erro de transformar o museu em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística* (LEITE, 2009, p. 252, grifos nossos).

Acalmando os ânimos, após sua posse, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, ele sublinhou que sua ideia não era transformar o Museu Nacional de Belas Artes em um museu de arte moderna, mas em um museu moderno de arte, com “participação ativa na vida artística nacional”, “que no futuro poderá ser a Galeria de Arte Nacional” (ALENCAR, 1961, p. 03).

O Museu, que já estava dotado de um acervo significativamente amplo, voltou a lidar, nos anos 60, com as questões relacionadas à sua vocação classicista acadêmica *versus* o estilo dito moderno, quando José Teixeira Leite foi empossado como o novo diretor do MNBA. Portanto, ao assumir o cargo, apresentou um plano extenso de reformulações que desejava fazer no Museu Nacional de Belas Artes.

Algumas propostas versavam sobre a política de aquisição da casa, sua ideia era criar uma comissão formada por críticos, técnicos e historiadores que se ocuparia dessa temática – reexaminando a validade ou não dos empréstimos de peças e o “câmbio de obras de maior valor histórico que estético” com outras instituições (ALENCAR, 1961, p. 03). No seu pouco tempo de gestão, não houve a definição de uma política de acervos que estabelecesse diretrizes de gestão da coleção, como critérios e procedimentos para aquisição, salvaguarda e descarte. Contudo algumas ações isoladas merecem destaque por diversificar a noção de patrimônio e tentar precisar o caráter do acervo.

No que tange ao acervo de obras de Victor Meirelles, a direção de Teixeira Leite apresentou duas ações importantes. A primeira foi a cessão de desenhos e pinturas do artista para o Museu Casa de Victor Meirelles, em Florianópolis. Essas peças foram somadas a outras de doações de particulares, formando a *Coleção Victor Meirelles*, composta por esboços de telas, desenhos de cabeças e nus, estudos para trajes, armamentos e cópias de obras de artistas estrangeiras. Entre as peças transferidas do MNBA para o Museu Victor Meirelles, está o “Esboço da Batalha de Guararapes”, o “Estudo para Paisagem do Humaitá” e a cópia da tela de Géricault – “O naufrágio de Medusa”, ambas constavam no catálogo da exposição “Pedro Américo e Victor Meirelles – Retrospectiva”, de 1941, realizada no MNBA.

Essas transferências merecem destaque, pois marcam uma necessidade de definição entre o valor histórico e o valor artístico das peças e também o compromisso do museu em formar um acervo comprometido com o último. Nesse sentido, muitos dos estudos realizados no processo de produção das famosas pinturas históricas de Meirelles foram transferidas.

Considerados desprovidos de valor artístico, os estudos e as cópias de obras estrangeiras são importantes testemunhas do repertório artístico construído pelo pintor e do seu comprometimento com a pesquisa e a precisão para alcançar uma narrativa visual fiel do fato histórico. Em contrapartida, a mesma gestão que transferiu parte do acervo do artista no MNBA, também se ocupou de catalogar o extenso volume de aquarelas e desenhos do artista, algumas, inclusive, pela primeira vez. Esse trabalho de catalogação foi empreendido pelo professor de história da arte e vice-diretor da instituição Donato Mello Jr.

Contudo muitas de suas ações nessa direção foram alvo de muitas críticas e, inclusive, ações judiciais. Uma das mais polêmicas foram suas tentativas de interromper o Salão Nacional de Arte realizado no MNBA, que era alvo de muita rejeição entre os artistas por sua vocação conservadora. O então diretor alegava que tal evento colocava em risco o acervo e atrapalhava a programação do museu, entendendo que os Salões eram eventos ultrapassados, voltados para a expressão de uma pedagogia nacionalista incompatível com a produção artística contemporânea. Ação pela qual respondeu judicialmente durante alguns anos. Também fechou a “Sala da Mulher Brasileira”, onde, segundo Leite, “eram realizadas exposições temporárias de baixíssimo nível” (LEITE, 2009, p.253). Esforçou-se, portanto, em estabelecer critérios mais rígidos para as exposições realizadas no seio da instituição.

Sua proposta incluía a “reorganização da pinacoteca em exposição, com a desvalorização dos acadêmicos em prol dos clássicos, barrocos, primitivos e modernos”. Nesse sentido, realizou uma série de mostras de curta duração, como: a “Retrospectiva Oswald Goeldi”, que havia falecido há pouco tempo, com a exibição da coleção de gravuras e desenhos do artista de propriedade de Nelson Mendes Caldeira; a mostra sobre Lasar Segall; a exposição da obra escultórica do século XVII de frei Agostinho da Piedade, organizada por dom Clemente Maria da Silva-Nigra; a mostra sobre Frans Post; e a comemoração dos vinte anos de pintura da artista Djanira da Motta e Silva.

Em 1964, foi realizada a exposição “África Negra”, com obras do *Institut Français de l’Afrique Noire*, de Dakar, que, na perspectiva de Teixeira Leite, foi “considerada pelos acadêmicos um insulto à arte clássica brasileira” (LEITE, 2009, p. 258). O evento foi inaugurado pelo então presidente do Senegal – Léopold Sédar Senghor, político e poeta de projeção, figura importante do “Movimento da Negritude”. A exposição foi uma ramificação de um esforço institucional do MNBA em ampliar as concepções de patrimônio e arte, seja através da organização de mostras, da aquisição de peças ou da criação de espaços de debate.

O interesse do museu em abarcar outras expressões artísticas para além da europeia e branca se concretizou com a compra de uma coleção formada pelo escritor Gasparino da Matta e Silva durante suas missões diplomáticas a países africanos, por dois

milhões de cruzeiros. O Museu recebeu duas máscaras e outras peças como doação do Senegal. Em 1964, formou-se, portanto, a *Coleção África Negra*.

A *Coleção África Negra* continuou a ser ampliada nas décadas posteriores. Em 1974, o museu adquiriu uma escultura e duas máscaras rituais do grupo Senufo. A primeira comprada de Clarival do Prado por três mil cruzeiros e o segundo grupo doado por Carmem Tinguely. Na década de 1980, a instituição realizou um esforço de estudo, catalogação e registro dessa coleção, inventariando o total de 103 peças (LODY, 1983). Dois catálogos sobre essa coleção foram produzidos: “Coleção de Arte Africana” (1983) e “Onde somos África?” (2011)”, realizados, respectivamente, pelo MNBA e pela Caixa Econômica Federal.

As iniciativas do diretor transformaram o Museu Nacional de Belas Artes em uma arena. A reestruturação do circuito de exposições e seu desinteresse pelo acervo oitocentista em prol da visibilidade de peças pouco canônicas conduziram a sua saída do comando da instituição com o início da Ditadura Militar, em 1964. Nas suas palavras,

[...] enfim, do golpe de 1964, da demissão a 7 de outubro, eu descendo as escadarias em meio aos sorrisos mordazes de certos funcionários... Tenho 34 anos, acabo de ser substituído pelo velho pintor acadêmico Alfredo Galvão (LEITE, 2009, p. 252).

Somada à sua iniciativa de cessão de obras de Victor Meirelles a outra instituição, percebemos que, no pouco tempo que esteve à frente do MNBA, José Teixeira Leite buscou renovar seu acervo e afastá-lo da imagem de herdeiro da Academia Imperial. Nesse cenário, as pinturas históricas foram eclipsadas por esse esforço de construção de uma identidade institucional moderna. Nas décadas que se seguiram as pinturas históricas serão alvo de preocupação em função da necessidade de restauração, que só acontecerá no final da década de 1980. Esse período merece uma outra oportunidade de análise mais detida, uma vez em que se apresentou como um momento de inflexão na história do MNBA, na qual se percebia o afloramento de um olhar mais generoso em relação as pinturas históricas e a produção artística do século XIX, contudo, também marcou o momento da chegada das megaexposições abrigadas na instituição durante os anos de 1990.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Mirian. Museu Nacional de Belas Artes restaura para renovar. **Jornal do Brasil**, 29 de agosto de 1961 – Caderno B.

- BANDEIRA, Manuel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1961.
- BATISTA, Gabrielle Nascimento. **Preto No Branco: O Museu Nacional De Belas Artes, O Diretor José Roberto Teixeira Leite E A África**. XII EHA – Encontro De História Da Arte –UNICAMP, 2017
- BRASIL. Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937, que dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública.
- CASTRO, Isis Pimentel de. **Entre batalhas: de relíquias ao revival da arte acadêmica**. Mariana: PPGHIS/UFOP, 2018 [Tese de doutorado].
- COLI, Jorge. Primeira Missa e a invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GAZETA de Notícias**, novembro de 1941.
- GULLAR, Ferreira. A presença do Museu Nacional de Belas Artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 out. 1961
- LEITE, José Roberto Teixeira. Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Nova Fase**, vol.1, 2009.
- LODY, Raul (org.). **Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes** (catálogo). Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.
- MUSEU DOM JOÃO VI. Ata da Sessão do Corpo Acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes em 17 de dezembro de 1884 - frente e verso. Arquivos do Museu Dom João VI – EBA/UFRJ.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Catálogo Pedro Américo e Victor Meirelles em perspectiva**. Rio de Janeiro, MNBA, 1941.
- O MUSEU de Belas Artes. **Jornal do Brasil**, 30 de junho de 1937.
- SALA. As origens históricas In: LUSTOSA, Heloísa (coord.). **Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - Collection Museum of Fine Arts**. São Paulo: Banco Santos, 2002.
- SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. **Combate Naval de Riachuelo**. História e Arte. Quadro de Vítor Meireles. Notas para os visitantes da exposição. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1883.
- TEIXEIRA, Oswaldo. **Getúlio Vargas e a arte no Brasil**. Rio de Janeiro: DIP, 1940.