

# O novo Museu D. João VI: a reinterpretação do acervo e a nova curadoria do museu

*The new D. João VI Museum: a reinterpretation of its collections and the new curatorship of the Museum*

SONIA GOMES PEREIRA

*Historiadora da Arte, Museóloga e Professora Titular da Escola de Belas Artes da UFRJ*

Art Historian, Museologist and Professor at the School of Fine Arts, UFRJ

**RESUMO** Este artigo trata do novo Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Examina a sua criação em 1979; a constituição de seu acervo – proveniente da antiga Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes; sua relação com a pesquisa liderada pela pós-graduação da Escola; e os projetos de revitalização do Museu, em especial, o projeto patrocinado pela Petrobras, que teve início em julho de 2005 e compreendeu quatro tópicos: a higienização de todo o acervo; a expansão do banco de dados e sua inserção no site do Museu: <[www.museu.eba.ufrj.br](http://www.museu.eba.ufrj.br)>; a edição de novo catálogo; e a reabertura do Museu com nova curadoria, em dezembro de 2008. É exatamente sobre este último tópico que o artigo se detém mais detalhadamente, destacando o seu ponto mais importante – a ideia de eliminar a exposição permanente e abrir as reservas técnicas à visitação do público – e examinando as suas premissas, tanto no campo da museologia quanto da história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE** Museu D. João VI, Curadoria, Interpretação do acervo.

**ABSTRACT** This paper deals with the new D. João VI Museum, which belongs to the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro. It examines several points concerning the Museum: its creation in 1979; the formation of its collections, originated after the old Imperial Academy of Fine Arts, afterwards National School of Fine Arts; its relation to the Graduate research; and the revitalization projects, specially the one sponsored by PETROBRAS. This project had begun on July 2005 and concerned four topics: the hygienization of the collections; the expansion of the Data Base and its insertion on the Museum site: [www.museu.eba.ufrj.br](http://www.museu.eba.ufrj.br); the edition of a new catalogue; and the reopening of the Museum on December 2008 with a new curatorship. The article focuses specially on this last topic, emphasizing its most important feature – the elimination of the permanent exhibition and the opening of the Technical Reserves to the public – and discussing its premises, either for the Museology either for the History of Art.

O objetivo deste artigo é discutir os conceitos museológicos que nortearam a concepção da nova curadoria do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, reaberto em dezembro de 2008. Para que esta discussão seja possível, é preciso, no entanto, que eu apresente alguns dados preliminares, tanto em relação à história e ao acervo do Museu quanto à pesquisa de seu acervo.

### **O acervo da antiga Academia / Escola de Belas Artes e seu desdobramento no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu D. João VI**

Ao longo de sua trajetória, a antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, reuniu um extenso acervo de obras de arte. Uma parte provinha da coleção real trazida pela corte portuguesa em 1808. Outra parte veio para o Brasil em 1816, com Joaquim Lebreton, chefe da chamada Missão Francesa. Mas o maior conjunto foi oriundo da própria Academia, fruto de suas diversas atividades: exercícios de alunos, “envios” dos pensionistas, cópias de obras dos mestres mais importantes da tradição europeia, material didático usado nos ateliês, obras vencedoras de concursos, como o Prêmio de Viagem ao Exterior ou para contratação de professores, das Exposições Gerais e Salões.

Em 1937 – mesmo ano em que foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, a enorme coleção da Academia/Escola foi desmembrada. A maior parte – e também a que foi considerada, na época, mais nobre – passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. A outra parte, em geral de caráter mais didático, continuou nas salas de aula e nos ateliês da ENBA. Mas tudo continuava no mesmo prédio da Avenida Rio Branco: o MNBA ocupava a parte da frente, voltada para a Rio Branco, e a ENBA a parte posterior, voltada para as ruas México e Araújo Porto-Alegre.

Em 1975, já incorporada à UFRJ, a Escola de Belas Artes foi transferida para o *campus* da Ilha do Fundão, passando a ocupar o Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – projeto do arquiteto Jorge Moreira –, hoje mais conhecido como Prédio da Reitoria. O acervo histórico e artístico da Escola continuou inicialmente nas salas de aula e nos ateliês. Em 1979, o então Diretor, Prof. Almir Paredes Cunha, preocupado com a sua conservação, resolveu reuni-lo, criando o Museu, ao qual foi dado o nome D. João VI, em homenagem ao criador

The aim of this paper is to discuss the concepts that guided the new curatorship of the D. João VI Museum of the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro, reopened in December 2008. In order to make this discussion possible, I must present some preliminary data, both in relation to the history of the Museum, as well as the research regarding its collection.

### **The formation of the collections of the former Academy, afterwards School of Fine Arts**

Throughout its history, the former Imperial Academy of Fine Arts, transformed into National School of Fine Arts (ENBA) in 1890, brought together an extensive collection of works of art. A portion came from the royal collection brought by the Portuguese court in 1808. Another group came to Brazil in 1816 with Joaquim Lebreton, the head of the so-called French Mission. But the larger set was derived from the Academy itself, as the result of its various activities: exercises of students, works sent by pensioners, copies of important works of the masters of European tradition, materials used in workshops, competitions winning works such as the Travel Award or for hiring teachers, or the General Exhibitions and Salons.

In 1937 - the same year of the foundation of the Office for National Artistic and Historical Heritage - the huge collection of the Academy / School was divided. Most of it - and also what was considered the noblest - constitutes now the National Museum of Fine Arts (MNBA). The other part - generally with a more didactic character - continued in the classrooms and studios of ENBA. But everything remained at the same building on the Rio Branco Avenue: the MNBA occupied the front, facing the Avenue, and ENBA stayed at the back, facing the Mexico and Araújo Porto-Alegre streets.

In 1975, already incorporated into the Federal University of Rio de Janeiro, the School of Fine Arts was moved to the *campus* of Fundão Island, occupying the building of the Faculty of Architecture and Urban Design – a project by the modernist architect Jorge Moreira - today known as the Rectory Building.

In 1979, the Director, Professor Almir Paredes Cunha, concerned with preservation, decided to create a new museum, which was given the name of D. João VI, in homage to the creator of the former Academy in 1816. The Museum occupied, then, a

large space on the second floor, next to the School itself, which is spread over several floors (first, second, sixth and seventh) of the Rectory Building.

### **The retaking of studies on the Academy / School of Fine Arts and the interventions in the D. João VI Museum**

As has been widely demonstrated in recent literature, most of the historiography of Brazilian art was written from the point of view of modernism. Thus, its relationship with the past was structured, on one hand, in the idealization of the colonial period and, on the other hand, in the contempt for the art of the nineteenth century, considered *grosso modo* academic, mere *pastiche* of European art, especially French.

This approach has brought some serious problems, which have already been widely pointed out by recent studies. With regard specifically to our topic, the problem of the notoriously militant and impassioned criticism of modernism was its Manichaeism: the majority of studies on the trajectory of the Academy / School is divided into either the *a priori* rejection of everything that had to do with the institution, or its unconditional defense, often in a speech of laudatory emptiness.

The awareness of the limitations of traditional historiography and the possibility of other critical regards<sup>1</sup> upon this subject led the Graduate Program in Visual Arts to invest, since the 1990's, in a line of research on the history of the artistic teaching in Brazil, taking his own history as a study case.

The motivation for this study is evident. On one hand, it is our own history - in the sense that we still live today the successes and limitations of a system of art education which, though very reformulated, keeps lines of continuity with the past. On the other hand, the privileged sources for this study - most of the works and documents related directly to issues of artistic education - are in the D. João VI Museum.

It is important to emphasize that this line of research has sought, since the beginning, to escape the aforementioned Manichaeism, trying instead to be part of a wider scenario of critical reappraisal of the whole art of the nineteenth century, which has been processed since the 1970s in Europe and the U.S. and the 1980s in Brazil.

<sup>1</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. Imperial Academy of Fine Arts in Rio De Janeiro: historiographical revision and state of the question. *Arte & Ensaios*, Rio De Janeiro, n. 8, p. 72-83, 2001.

da Escola mais do que centenária. O Museu ocupava um amplo espaço no segundo andar, junto à própria Escola, distribuído por vários andares (primeiro, segundo, sexto e sétimo) do Prédio da Reitoria.

### **A retomada dos estudos sobre a Academia / Escola de Belas Artes e as intervenções no Museu D. João VI**

Como tem sido bastante demonstrado em literatura recente, a maior parte da historiografia sobre a arte brasileira foi escrita sob o ponto de vista modernista. Assim, a sua relação com o passado estruturou-se, de um lado, na mitificação do período colonial e, de outro, na condenação e no desprezo pela arte do século XIX, considerada, *grosso modo*, acadêmica, mero pastiche da arte europeia, sobretudo francesa.

Essa abordagem trouxe alguns problemas sérios, já apontados por uma crítica mais recente. No que diz respeito especificamente ao nosso tema, o problema mais notório foi a crítica apaixonada e militante que fez com que a maioria dos estudos sobre a trajetória da Academia/Escola fosse marcada pelo maniqueísmo: a rejeição *a priori* de tudo o que tivesse a ver com a instituição, ou então a sua defesa incondicional, frequentemente em um discurso laudatório vazio.

A consciência das limitações e lacunas da historiografia tradicional e das possibilidades de outras leituras na reavaliação crítica da Academia/Escola<sup>1</sup> levou a pós-graduação da Escola de Belas Artes – depois Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – a investir, desde os anos 1990, numa linha de pesquisa sobre a história do ensino artístico no Brasil, tomando como estudo de caso a sua própria trajetória como instituição.

A motivação para esse estudo é evidente. Por um lado, é a nossa própria história – no sentido em que ainda vivemos, na Escola de hoje, os sucessos e as limitações de um sistema de ensino artístico que, apesar de muito reformado, guarda linhas de continuidade com o passado. Por outro lado, as fontes privilegiadas para esse estudo – boa parte das obras e dos documentos ligados diretamente às questões de ensino – encontram-se na própria Escola, no Museu D. João VI.

<sup>1</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. *Revista Arte & Ensaios*. n. 8. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 72-83.

É importante enfatizar que essa linha de pesquisa procurou, desde o início, escapar do já citado maniqueísmo, tentando, ao contrário, inserir-se em um cenário mais amplo de reavaliação crítica de toda a arte do século XIX, que vem sendo processada desde os anos 1970 na Europa e nos Estados Unidos, e, a partir dos anos 1980, no Brasil. Da mesma forma, procurou tomar o Museu D. João VI como o seu *locus* de pesquisa.

Trata-se de um acervo importante para a memória da produção artística brasileira nos séculos XIX e XX, pois é notório que a Academia/Escola de Belas Artes desempenhou, ao longo de sua trajetória, um papel relevante na história das artes visuais do nosso país, sendo referência obrigatória tanto na formulação do ensino oficial quanto no funcionamento do sistema das artes, sobretudo através da sua vinculação aos salões e às premiações, e constituindo-se um interlocutor indispensável, mesmo para seus opositores.

Representa, portanto, um estudo de caso privilegiado, uma vez que revela toda a problemática da arte brasileira nos séculos XIX e XX: a relação com o Estado e a participação em projetos políticos; a interação com os movimentos artísticos europeus e a construção da modernidade possível no Brasil; a questão do ensino artístico e, posteriormente, sua inserção no ambiente universitário.

Várias iniciativas foram tomadas pela pós-graduação da EBA nessa frente de trabalho.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Foram desenvolvidas inúmeras pesquisas – dissertações, teses e pesquisas de pós-doutoramento – por professores, alunos e pesquisadores ligados à Escola. Seria impossível listar as teses e dissertações que têm sido desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ sobre a história do ensino artístico. Como exemplo, destaco algumas pesquisas recentes: SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004; UZEDA, Helena Cunha de. *Ensino acadêmico e modernidade: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006; OLIVEIRA, Ana Slade Carlos de. *Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007; VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Várias dessas pesquisas têm sido divulgadas, de forma resumida, pela *Revista Arte & Ensaios*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Em novembro de 1996, foi realizado o semi-

Moreover, since the beginning, this line of research tried to take the D. João VI Museum as its *locus* of research, because of its keeping of major sources for the memory of Brazilian artistic production in the nineteenth and twentieth centuries.

It is clear that the Academy / School of Fine Arts played throughout its history, an important role in the history of visual arts in our country being obligatory reference both in the formulation of official education, as in the operation of the arts, particularly by linking them to the Salons and awards, and constituting an essential interlocutor, even for its opponents.

Therefore it represents a prime study case because it reveals the whole issue of Brazilian art in the nineteenth and twentieth centuries: the relationship with the state and the participation in political projects; the interaction with the European artistic movements and the possible construction of modernity in Brazil; the problem of art education and, subsequently, the integration into the university environment.

Several initiatives have been taken by the graduate program of EBA in this work front.<sup>2</sup> Here, however, I will dwell only with the direct interventions on the D. João VI Museum.

<sup>2</sup> Innumerable researches had been developed by the pupils (Master's and PhD's) and teachers. It would be impossible to list all of them. I mention some of them. SÁ, Ivan Coelho de. *Academies of live model and the Brazilian academic painting: the methodology of education of the drawing and the live model in the French matrix and its adaptation in Brazil from the 19<sup>th</sup> century to the beginning of 20<sup>th</sup> century*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004; UZEDA, Helena Cunha de. *Academic education and modernity: the course of architecture of the National School of Fine Arts 1890-1930*. 2006. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2006; OLIVEIRA, Ana Slade Carlos de. *Brazilian modern architecture and the experiences of Lucio Costa in the decade of 1920*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2007; VALLE, Arthur Gomes. *The painting of the National School of Fine Arts in the First Republic (1890-1930): from the formation of the artist to its stylistic ways*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2007. Several of these researches have been divulged, in summary, in the *Revista Arte & Ensaios*, of the Graduate Program of Visual Arts of EBA/UFRJ. In November 1996, the seminary *180 years of the EBA* was carried through, with the participation of researchers of some states, and the *Annals* of this event were published in 1997 (PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *Anais do Seminário EBA 180*, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1997). In 2001, the book *185 Anos da Escola de Belas Artes* was launched, divulging several of the researches developed by professors and pupils of EBA (PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001).

Since the beginning of this line of research, it became evident that up to ensure its development, it would take more direct action in the Museum, for better technical organization of its collection.

Thus, from 1995 to 1999, with the support of CNPq (National Council of Research), it has been done the cataloging of the collection, which is a computerized database.<sup>3</sup>

Afterwards, beginning on August / 2005, it has been initiated a Revitalization Project, sponsored by PETROBRAS. This time, the intervention in the Museum was structured around four basic points: the hygienization and conservation of the collections;<sup>4</sup> the updating and availability of computerized databases on specific site;<sup>5</sup> the new edition of a catalog of the Museum;<sup>6</sup> and the restructuring of the Technical Reserves.

### The new curatorship of the Museum D. John VI: premises

It is exactly on the fourth topic of the PETROBRAS Project that I need to dwell at greater length because it ended up taking much larger dimensions – both conceptual and practical.

<sup>3</sup> The project *180 years of EBA* was developed from 1995 to 1999, with the support of the CNPq (National Council of Research). The base of development of this project was the accomplishment of a scientific and systematic inventory of the collections of the museum and the archive. In a first stage, the accomplishment of this inventory made possible the publication of a catalogue in 1996 (MUSEU D. JOÃO VI. *Catálogo do Acervo de Artes Visuais do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ & CNPq, 1996. 286 p.). As it had been created a register standard, it was possible, afterwards, the organization of a Data Base, that allowed to speed the identification and the localization of the collections, as well as make possible the crossing of information between diverse categories - authorship, dating, technique and material -, optimizing the access of the researcher to the primary sources.

<sup>4</sup> The hygienization of all the collections of the Museum was carried through August 2005 to September 2006, by a team coordinated by the museologist Mariza Vilela; from this date on, it has been made the conservation of paintings, under the orientation of the restorer Maria Alice Castelo Branco.

<sup>5</sup> The update of the Data Base inventories was made from April 2006 to April 2007, being available in Museum site: [www.museu.eba.ufrj.br](http://www.museu.eba.ufrj.br).

<sup>6</sup> Considering that the site already is a catalogue, with the complete presentation of the inventory of the collections, we decide making the edition of a small printed Catalogue, with a more informative character, that was launched in December 2008 (PEREIRA, Sonia Gomes. *O Novo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. 55 p.).

Aqui, no entanto, vou me deter nas intervenções diretas sobre o Museu D. João VI.

Desde o início da pesquisa, ficou evidente que, até para garantir o seu desenvolvimento, seria preciso uma ação mais direta no Museu D. João VI, visando à melhor organização técnica de seu acervo. Assim, de 1995 a 1999, com o apoio do CNPq, foi realizada a catalogação, constituindo-se um Banco de Dados Informatizados.<sup>3</sup> Em seguida, a partir de agosto de 2005, iniciou-se o Projeto de Revitalização do Museu D. João VI, com o patrocínio da Petrobras. Dessa vez, a intervenção no Museu estruturou-se em torno de quatro pontos básicos: higienização e conservação do acervo<sup>4</sup>; atualização e disponibilização do Banco de Dados Informatizados em *site* específico<sup>5</sup>; edição de um novo Catálogo do Museu<sup>6</sup>; e reestruturação da Reserva Técnica.

nário *180 anos da EBA*, com a participação de pesquisadores de vários estados, sendo os *Anais* desse evento publicados em 1997: PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *Anais do Seminário EBA 180*, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1997. Em 2001, foi lançado o livro *185 anos da Escola de Belas Artes*, divulgando várias das pesquisas desenvolvidas por professores, alunos e pesquisadores ligados à EBA: PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001.

<sup>3</sup> De 1995 a 1999, foi desenvolvido o Projeto *180 anos da EBA*, com o apoio do CNPq, que investiu diretamente sobre o acervo do Museu D. João VI. A base de desenvolvimento desse projeto foi a realização de um inventário científico e sistemático dos acervos museológico e arquivístico. Na primeira etapa, a realização desse inventário possibilitou a publicação do *Catálogo do acervo de artes visuais*, em 1996: MUSEU D. JOÃO VI. *Catálogo do Acervo de Artes Visuais do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA/UFRJ/CNPq, 1996. 286 p.. Como foi criado um padrão de registro único, tornou-se possível, num segundo momento, a organização de um Banco de Dados Informatizados, que permite agilizar a identificação e a localização das peças do acervo, além de possibilitar o cruzamento de informações entre diversas categorias – autoria, título, datação, técnica e material –, otimizando o acesso do pesquisador às fontes primárias.

<sup>4</sup> A higienização de todo o acervo museológico foi realizada, entre agosto de 2005 e setembro de 2006, por uma equipe coordenada pela museóloga Mariza Vilela; a partir desta data, a recuperação das pinturas é feita sob a orientação da restauradora Maria Alice Castelo Branco.

<sup>5</sup> A atualização dos inventários informatizados estendeu-se de abril de 2006 a abril de 2007, resultando na disponibilização do Banco de Dados no *site* <[www.museu.eba.ufrj.br](http://www.museu.eba.ufrj.br)>.

<sup>6</sup> Considerando que o *site* já representa um verdadeiro catálogo, com a apresentação completa do inventário dos acervos museológico e arquivológico, optamos por fazer a edição de um pequeno catálogo impresso, com caráter informativo e de divulgação, lançado em dezembro de 2008. Ver: PEREIRA, Sonia Gomes. *O Novo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. 55 p.

## **A nova curadoria do Museu D. João VI: premissas**

É exatamente sobre este quarto tópico do Projeto Petrobras que preciso me deter mais longamente, pois acabou tomando dimensões muito amplas – tanto conceituais quanto práticas.

Conforme indicado antes, o Museu localizava-se no segundo andar do Prédio da Reitoria. No entanto, a deterioração física do espaço determinou a decisão, em abril de 2006, de transferir o Museu para o sétimo andar.<sup>7</sup> A mudança, no entanto, não foi apenas de lugar. Houve, na verdade, uma completa reformulação na forma da EBA encarar o seu patrimônio histórico, assim como seu conceito museológico. Vamos, então, discutir as ideias que nortearam essa nova concepção do Museu D. João VI.

## **A decisão de manter unidos os acervos históricos da EBA: Biblioteca de Obras Raras, Arquivo e Museu propriamente dito**

A primeira premissa da nova curadoria foi unir os acervos históricos da EBA, que são formados, na verdade, por três coleções: o Museu, o Arquivo e a Biblioteca de Obras Raras.<sup>8</sup> Até

<sup>7</sup> O Museu ficava no segundo andar do Prédio da Reitoria – espaço amplo, mas sem ventilação natural. Desde a década de 1980, surgiram problemas de infiltrações em sua cobertura, constituída por pequenas cúpulas de concreto e fibra de vidro, comprometendo, desde o início, o sistema central de refrigeração e, posteriormente, a iluminação do espaço. A situação chegou a tal ponto crítico, que, nos últimos anos, o Museu ficou fechado para visitação, atendendo apenas à pesquisa. Com a premência do Projeto Petrobras, fizemos a proposta de levar o Museu para o sétimo andar: um local menor, porém mais arejado e com maior visibilidade para professores e alunos da Escola – decisão finalmente aprovada em abril de 2006 pela Congregação da EBA.

<sup>8</sup> A Biblioteca de Obras Raras possui cerca de 4000 livros. O Arquivo inclui dois grupos de documentos: o primeiro corresponde a 118 livros, contendo os registros manuscritos da documentação regular da Academia/Escola – como as atas da Congregação, as matrículas nos cursos e os programas e julgamentos dos diversos concursos etc; o segundo grupo refere-se à documentação avulsa – reunida em 120 caixas – contendo correspondência, certidões, declarações relativas aos professores e alunos da instituição. O Museu propriamente dito é constituído pelos seguintes acervos: 800 gravuras, 837 desenhos, 65 desenhos arquitetônicos, 480 pinturas, 560 esculturas, 595 diplomas de premiação, 253 porcelanas, 167 fotografias, 47 têxteis, 22 móveis, nove vitrais e 4928 moedas/medalhas. Esse conjunto de obras compreende duas coleções distintas: a Coleção Didática (a maior parte do acervo, constituída, conforme indicado anteriormente, pelo material didático gerado pela própria Escola) e a Coleção Ferreira das Neves (doada à ENBA em 1947 e formada essencialmente por obras europeias, reunidas pelo colecionador em Portugal, no século XIX).

As stated before, the Museum was located on the second floor of the Rectory Building. However, the physical deterioration of this area resulted in the decision in April / 2006, of transferring it to the seventh floor.<sup>7</sup> The change, however, was not just places. There was actually a complete makeover in its museological project. We will then discuss the ideas behind this new concept of the Museum D. John VI.

## **The decision of holding together the historical collections of EBA: the Rare Books Library, the Archive and the Museum itself**

The first premise of the new curatorship was the idea of uniting the historical collections of EBA, which are formed, in fact, by three collections: the Museum, the Archives and Rare Books Library.<sup>8</sup> Previously, only the Museum and Archives were assembled and the Library of Rare Books was a section within the Library of EBA.

This functional and spatial dispersion created some problems. On one side, making it more difficult to care for conservation and monitoring. On the

<sup>7</sup> The Museum was on the second floor of the Rectory Building - an ample space, but without natural ventilation. Since the 1980's, problems of infiltration had appeared in its covering, consisting of small domes of concrete and glass fiber, damaging the central system of refrigeration and the illumination of the space. The situation arrived at such critical point that, in recent years, the Museum was closed for visitation, dealing only with the research. With the urgency of the PETROBRAS Project, we made the proposal to move the Museum to the seventh floor: a smaller place, but more aired and with bigger visibility for the professors and pupils of the School - decision finally approved in April 2006 by the Congregation of EBA.

<sup>8</sup> The Library of Rare Books possesses about 4.000 items. The Archive includes two groups of documents: the first one corresponds to 118 books, contending the manuscripts with the regular documentation of the Academy/School - as acts of the Congregation, the school registrations in the courses and the judgments of diverse competitions, etc; the second group is the spare documentation – get together in 120 boxes - contending correspondence, certificates, declarations of the professors and pupils of the institution. The Museum properly said is constituted by the following collections: 800 engravings, 837 drawings, 65 architectural drawings, 480 paintings, 560 sculptures, 595 diplomas of awarding, 253 porcelains, 167 photographs, 47 textiles, 22 pieces of furniture, 9 stained glasses and 4,928 medals. They provide two distinct collections: the Didactic Collection (the biggest part, consisting of the didactic material generated by the School) and the Collection Ferreira das Neves (donated to the ENBA in 1947 and formed by European pieces, collected in Portugal during the 19<sup>th</sup> century).

other hand, it separated collections that are in fact complementary. For a more complete understanding of the formation of the artist, it takes several steps: understanding the learning process – which can be reached by the collection of the Museum; the understanding of the ideology of education – which is obtained through the regiments, curricula and criteria for the trials of competitions kept at the Archive documents; but one must also understand the universe of reading and handling of illustrations, that the books and magazines of the Library provided scope.<sup>9</sup>

The new curatorship of the Museum, therefore, met in the same space on the seventh floor, under the generic name of Museum D. João VI, all the historical collections of EBA, forming in fact a memory center of the institution and facilitating in this way, not only the care of conservation and monitoring, but also users' access to their search.

#### **Emphasis on the character of a university museum, dedicated mainly to teaching and research**

The second premise that guided the new curatorship was the conviction that the D. João VI Museum should emphasize its character of a university museum, dedicated primarily to teaching and research.

Being the guardian of such important primary sources for the study of artistic teaching in particular and the history of Brazilian art in general, I believe that the priority should be to keep the collections and their inventories available to users. No other aspect, in my opinion, should supplant this responsibility.

I realize that this discussion is controversial today. In general, the museums has been claimed to democratize the use of their space and present their collections in a more accessible way to the general public. Within our university, there is a lot of pressure for not remaining closed on itself and turning more directly to the problems of nowadays society. In a space like the *Fundão campus*, surrounded by slums, there is a growing demand for extension activities that integrate these communities to academic life.

Certainly, all these concerns are legitimate. But I believe that the most important social contribution

então, só o Museu e o Arquivo estavam reunidos. A Biblioteca de Obras Raras era uma seção dentro da Biblioteca da EBA.

Essa dispersão funcional e espacial criava alguns problemas: tornava mais difíceis os cuidados com conservação e vigilância e separava coleções que são, na verdade, complementares. Para uma compreensão mais completa da formação do artista, são necessários vários procedimentos: o entendimento do processo de aprendizado – que o acervo do Museu possibilita; a compreensão da ideologia do ensino – através dos regimentos, currículos e critérios de julgamentos de concursos – que os documentos do Arquivo apresentam; o necessário entendimento do universo de leitura e manuseio das ilustrações que livros e revistas da Academia possibilitavam.<sup>9</sup>

A nova curadoria do Museu, portanto, reuniu no mesmo espaço do sétimo andar, sob o nome genérico de Museu D. João VI, todas as coleções históricas da EBA, constituindo um verdadeiro centro de memória da instituição e facilitando, dessa forma, não apenas os cuidados com conservação e vigilância, mas também o acesso dos usuários a sua pesquisa.

#### **A ênfase no caráter universitário do Museu, voltado prioritariamente para ensino e pesquisa**

A segunda premissa que norteou a nova curadoria foi a convicção de que o Museu D. João VI deveria enfatizar o caráter de museu universitário, voltado essencialmente para ensino e pesquisa.

Responsável pela guarda de fontes primárias tão importantes para o estudo do ensino artístico em particular e da história da arte brasileira em geral, acredito que a prioridade do Museu deve ser conservar e disponibilizar os acervos e seus inventários aos usuários. Nenhum outro aspecto, em minha opinião, deve suplantam essa responsabilidade.

Tenho consciência de que a discussão é polêmica atualmente. De maneira geral, cobra-se dos museus que democratizem a utilização de seus espaços e apresentem os seus acervos de forma mais acessível ao público em geral. Dentro da universidade, é grande a pressão para que ela não se

<sup>9</sup> If the research in EBA much advanced in relation to the Museum and to the Archive, it still is incipient in relation to the Library of Rare Books. I believe that the new disposal of these collections will stimulate the technical treatment and the access to this Library.

<sup>9</sup> Se a pesquisa na EBA avançou bastante em relação ao Museu e ao Arquivo, encontra-se ainda incipiente em relação à Biblioteca de Obras Raras. Acredito que a nova disposição desses acervos incentive o tratamento técnico e o acesso à Biblioteca.

mantenha encerrada em si e se volte mais diretamente para os problemas da sociedade atual. Num espaço como o *campus* do Fundão, cercado por favelas, cresce a demanda por atividades de extensão que integrem tais comunidades ao universo acadêmico. Todas essas preocupações são legítimas. Mas eu acredito que a contribuição social mais importante que o nosso Museu pode dar à sua comunidade mais próxima de professores, alunos e pesquisadores, assim como ao público em geral – ainda um tanto distante –, é democratizar o acesso aos acervos e aos inventários, tirando a pesquisa do âmbito exclusivo da instituição.

### **A vontade de fazer a montagem de um Museu que fosse viável, pelo menos, a médio prazo**

A terceira premissa teve caráter essencialmente pragmático. Nesse ponto, partimos do reconhecimento das usuais limitações dos órgãos públicos em geral e das dificuldades da EBA em particular – uma Escola com dez cursos de graduação e dois de pós-graduação, totalizando, atualmente, 2400 alunos. Assim, abrimos mão do aparato técnico que é empregado nos museus e requerem grandes gastos com recursos expográficos, em constante renovação.

É importante deixar claro que eu, pessoalmente, não desprezo esses recursos e tenho visto muitas exposições admiráveis pela forma criativa com que os objetos são mostrados e discutidos. Lamento, em certos casos, o exagero cenográfico, quando, de certa maneira, “engole” o tema da exposição, os objetos e vira quase encenação somente. Além de tudo, são procedimentos muito dispendiosos e que não se adequam à nossa realidade funcional e financeira.

Resolvemos, então, sair da fórmula usual, em que os acervos são distribuídos nos museus, isto é, exposição permanente, exposições temporárias e reserva técnica – item que será mais bem discutido em seguida. Mas não quer dizer que tenhamos aberto mão da vontade de tornar os espaços do Museu bonitos, agradáveis e criativos.

### **A mudança de conceito museológico: a Reserva Técnica disponibilizada para o público**

Chegamos, assim, à quarta premissa: eliminamos a exposição permanente e abrimos a Reserva Técnica ao público.

that our Museum can provide, both to its closest community of teachers, students and researchers, as the general public is to democratize access to collections and inventories, taking the research out of the scope of the institution.

### **The demand for a Museum, that should be viable, at least in middle term**

The third assumption has essentially pragmatic character. At this point, we start from the recognition of the usual limitations of public agencies in general and the difficulties of EBA in particular - a school with ten undergraduate and two postgraduate courses totaling currently 2,400 students. Thus, we gave up the technical apparatus that is employed in museums today, which require large expenses with expography devices in constant renewal.

It is important to emphasize that personally I do not despise these resources and have seen many wonderful exhibitions by the creative way in which objects are shown and discussed. I regret in some cases, the scenic exaggeration, when it, somehow, "swallows" the theme of the exhibition and the objects and turns to simple *mise en scène*. However, all these procedures are very expensive and do not suit to our operational and financial reality.

Furthermore, we left off the usual formula, where collections are distributed in museums, i.e., a permanent exhibition, temporary exhibitions and technical resources - item to be discussed further below. But this does not mean that we have given up the will to make the spaces of the Museum nice and creative.

### **The changing concept of museum: a Technical Reserve available to the public**

That brings us to the fourth premise: we have eliminated the permanent display and opened the Technical Reserve to the public. The guiding concept in the new D. João VI Museum is based on the idea of a Technical Reserve available to the public, guaranteed the necessary conservation and monitoring of the collections.

Thus, paintings, sculptures and other collections are all on display, with the only exception of works on paper (drawings and prints) and the archive, for being fragile. The users see all categories, going through the Technical Reserves. As for the paper-based collections, they have to be requested and the works and documents are brought to them in a specific room for consultation.

**The organization of collections in the Technical Reserves: the criterion of series of objects, indicating the formation of the collections**

The fifth premise concerns the way of presenting collections. As it has been said before, since its creation in 1979, the Museum has come to occupy a large space on the second floor of the building of the Rectory of UFRJ. The space, with about 1,200 m<sup>2</sup>, was divided into two sectors: technical reserves and extensive permanent exhibition, where a circuit presented a chronological history of the Academy / School in its most important stages: the arrival of the French Mission, the first generation of Brazilian artists trained by the Academy, the generation of the turn of the century and ENBA, and the recent history of EBA.

On the contrary, we decided to work with the concept of collection, i.e., series of objects, instead of using chronologies - trying to recreate the history of the institution -, or even by artists - trying to re-make biographies that would always be incomplete.

Thus, the presentation of the collections at the new Technical Reserve has been done following some criteria: first, the technique (drawing, painting, printmaking, sculpture, etc.), then the theme (e.g. historical, mythological or allegorical subjects; architectural decoration, vegetal ornament, anatomical study and so on), organized under the categories of the various exercises: copies of prints, moldings, and live model and, finally, the copying of works of great masters of Western art tradition.<sup>10</sup> [Fig. 1 to 10]

Furthermore, it is important to refer to the difficulty in maintaining a permanent exhibition in a traditional narrative History of Art, when in classrooms and in our research, we have participated in the critical review of this historiography.

We believe that in our case, much more important than keep permanent or temporary exhibitions - that would require resources which we don't have - it is effectively put the collection available to their natural users: students, professors and researchers.

At this point it should be mentioned that I have been developing for some time a search on art, theory and education in the nineteenth century in Brazil, taking as study case the Museum's collections of the EBA / UFRJ. On other occasions,<sup>11</sup> I had the op-

O conceito norteador no novo Museu D. João VI baseia-se na ideia de uma Reserva Técnica disponibilizada ao público, resguardados, naturalmente, os cuidados necessários com a conservação e a vigilância do acervo.

A solução adequava-se à nova vontade de abrir o máximo possível o acervo ao público. Assim, pinturas, esculturas e outros tipos de acervos estão todos à mostra. Só mesmo o acervo de papel (desenhos e gravuras) e o Arquivo tiveram de ser guardados em mapotecas. Desta maneira, ao visitar o Museu e percorrer as Reservas Técnicas, o usuário tem acesso direto a todas as categorias do acervo. Já para as obras e documentos com suporte em papel, é preciso solicitação, e a consulta é realizada em sala específica.

O projeto, portanto, investiu na compra de módulos e trainéis deslizantes, estantes e mapotecas para armazenamento de todo o acervo, além de equipamentos para controle climático e de segurança da nova Reserva Técnica.

**A forma de organização dos acervos nas Reservas Técnicas: apresentação do acervo pelo critério de séries de objetos, evidenciando a própria formação das coleções**

A quinta premissa disse respeito à mudança na maneira de apresentar as coleções. Desde a sua criação em 1979, o Museu passou a ocupar um amplo espaço no segundo andar do Prédio da Reitoria da UFRJ, com cerca de 1200 m<sup>2</sup>. Foi dividido basicamente em dois setores: a Reserva Técnica e a ampla Exposição Permanente, na qual um circuito cronológico apresentava a história da Academia/Escola em suas etapas mais importantes: chegada da Missão Francesa; primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia; geração da passagem do século e a ENBA; e história mais recente da EBA.

Em vez de cronologias – procurando remontar a história da instituição –, ou ainda exposição por artistas – tentando refazer biografias que ficariam sempre incompletas, além do grande número de peças anônimas –, resolvemos trabalhar com o conceito de coleção, isto é, de séries de objetos.

Assim, o projeto de acondicionamento e apresentação do acervo na nova Reserva Técnica foi feito seguindo, primeiro, o critério do meio artístico – desenho, pintura, gravura, escultura etc. – e depois, o critério temático – temas históricos, mitoló-

<sup>10</sup> The museological project of the new D. João VI Museum is mine and the museographical project is Marize Malta's, architect and also teacher of EBA/UFRJ.

<sup>11</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. "Tipologias da Tradição Clás-

gicos, alegóricos, decoração arquitetônica, ornamento vegetal, estudo anatômico e assim por diante –, organizados segundo as categorias dos diversos exercícios escolares: as cópias de estampas, de moldagens, de modelo vivo e, finalmente, a cópia de obras dos grandes mestres da tradição artística ocidental<sup>10</sup> [Fig. 1 a 16].

Além disso, é importante fazer referência à dificuldade em manter uma exposição permanente na qual a narrativa tradicional da História da Arte está instalada, quando, nas salas de aula e nas nossas pesquisas, temos participado da reavaliação crítica dessa historiografia.

Acreditamos que, no nosso caso, muito mais importante do que montar exposições permanentes ou mesmo temporárias – que exigiriam recursos que não temos – é colocar efetivamente o acervo à disposição dos seus usuários naturais: alunos, professores e pesquisadores.

Nesse ponto, é preciso mencionar que venho desenvolvendo há algum tempo uma pesquisa sobre a arte, a teoria e o ensino no século XIX no Brasil, tomando como estudo de caso a coleção do Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Em outras ocasiões<sup>11</sup>, tive a oportunidade de apresentar uma parte da pesquisa, centrada na teoria escrita da Academia, a partir dos documentos do Museu D. João VI. Defendi, na ocasião, alguns pontos que considero fundamentais, para um melhor entendimento do acervo do Museu.

### A noção de estilo como escola regional

Em primeiro lugar, é importante evidenciar que a noção de estilo no século XIX diferia muito do sentido que adquiriu na História da Arte do século XX<sup>12</sup>: ficava mais circunscrita

<sup>10</sup> O projeto museológico do novo Museu D. João VI é de minha autoria, e o projeto museográfico é da arquiteta Marize Malta, também professora da EBA / UFRJ.

<sup>11</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. “As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX”. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco. (orgs). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: CBHA – C/Arte, 2007, p. 530-45.

<sup>12</sup> A História da Arte em voga no século XX apoiava-se na noção de estilo como um conjunto de formas e temas que foram preferenciais entre os artistas de determinados períodos históricos, constituindo movimentos estéticos distintos. Nessa lógica, os estilos seguem uma ordem cronológica: renascimento, maneirismo, barroco, rococó, neoclássico, romantismo, realismo, impressionismo etc. Os problemas desse modelo explicativo da História da Arte são, de

portunity to present a part of this research, focusing on theory written by the Academy, from documents of the D. João VI Museum. On the occasion, I had discussed some points which I consider fundamental for the understanding of the Museum collections.

### The notion of style as regional schools

Firstly, it is important to emphasize that the notion of style in the nineteenth century was very different from the sense it has acquired in the Art History of the twentieth century.<sup>12</sup> Its meaning was much more circumscribed to geographical patterns - characteristics of the place and people - than to the chronological history - which was roughly simplified to a division between ancient and modern artists.

This conception of styles and schools was fully settled in Brazil, with the creation of the Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro, being explicit in the original project of Lebreton<sup>13</sup> and the extensive

sica e a Pintura Brasileira do século XIX”. In RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco, org. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: CBHA - C/Arte, 2007, p. 530-545.

<sup>12</sup> The History of Art in 20<sup>th</sup> century was supported by the style notion as a set of forms and subjects that had been preferential between the artists during determined historical periods, constituting distinct aesthetic movements. In this logic, the styles follow a chronological order: renaissance, mannerism, baroque, rococo, neoclassicism, romanticism, realism, impressionism etc. The problems of this model of the History of the Art are, of one hand, the tendency to fit all the artistic production in niches determined for the stylistic sequence; on the other hand, to transform the task of the historian of the art into simply cataloguing forms and subjects. The challenge of the current History of Art is to recognize that many aesthetic movements had had different durations; some movements had coexisted in a same period – in a pacific or conflicted way; and the performance of the artist is not restrained to the repertoire of his time. The relation with the past is always present, even in the movements that had made the rupture with the tradition the main mote of its speech, as it is the case of modernism. See PEREIRA, Sonia Gomes. “História, arte e estilo no século XIX”. *Concinnitas*, julho 2005, p. 128-141.

<sup>13</sup> Joaquin Lebreton (1760-1819). With the creation of the Institute of France, he became the perpetual secretary of the Class of Fine Arts in 1803. In 1815, with the political changes of the Restoration, he was dismissed. In 1815, he initiated the negotiations as head of the French artists for the travel to Brazil, which happened in 1816. Its first project he planned to create a Real School of Sciences, Arts and Crafts, and not an Academy of Fine Arts. In his project, the reference to the artistic schools is present: “É igualmente necessário possuir modelos para pintura, pois cada pintor estudou os grandes modelos de sua arte e se esforçou para deles apanhar alguma

documentation of Félix-Émile Taunay.<sup>14</sup>

coisa... É portanto necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas...” (“It is equally necessary to possess models for painting, therefore each painter studied the great models of its art and made effort to catch something of them... It is therefore necessary to congregate pictures of diverse schools, screens that can serve to the practical lessons...”) BARATA, Mário. “Manuscrito inédito de Lebreton no Estabelecimento da Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816”. *Revista do SPHAN*, n. 14, 1959, P. 283-307.

<sup>14</sup> Félix-Émile Taunay (1795-1881) was the landscape painting professor since 1824 and became the Director of the Academy from 1834 to 1851. In the Public Session of 1842, Taunay clearly indicated the characteristics of the various artistic schools and their main masters: “...seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como della forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pediu emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais: entretanto, as três conservam um caráter bem distinto, análogo ao das individualidades que presidão aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: o primeiro, triste, solitário, de gênio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana... Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatutária moderna, nasce a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola bolonheza. Annibal Carracci, chefe desta, recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas, e provavelmente teria imprimido outro selo que não a eclética maneira geral dos seus adeptos, se não tivesse por colaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo Luiz Carracci, de gênio mais flexível e suave; entretanto, adicionou aos meios da arte o da magia dos efeitos geraes da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bela expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a coleção mais numerosa de nomes ilustres da história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros; alguns delles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos três tipos primitivos: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Hespanhola” (“... it is sufficient to mention Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursors of the Florentin, Roman and Venetian painting schools, whose founders were Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi and Tiziano Vecelli. All three had influenced ones on the others. The Roman school borrowed much force of drawing to Florentine and some science of coloring from the Venetians: nor this left of perfecting in face of the rival productions: however, the three conserve a well distinct character, analogous to the individualities of theirs destinations. Who represented faithfully the

à questão geográfica – características do local e do povo – do que propriamente à questão histórica cronológica – simplificada, *grosso modo*, na divisão entre antigos e modernos. Essa concepção de estilos e escolas instalou-se plenamente no Brasil com a ação dos franceses na criação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, explicitando-se no projeto original de Lebreton<sup>15</sup> e na extensa documentação de Félix-Émile Taunay.<sup>14</sup>

um lado, querer encaixar toda a produção artística nos nichos determinados pela sequência estilística, e, por outro, transformar o historiador da arte em simples catalogador de formas e temas. O desafio que se coloca atualmente na História da Arte é reconhecer que muitos movimentos estéticos tiveram durações diferentes, frequentemente conviveram num mesmo período – de forma pacífica ou conflituosa – e que o espaço de atuação do artista não se reduz ao repertório que lhe é proposto por seu tempo. A relação com o passado está sempre presente, mesmo nos movimentos que fizeram da ruptura com a tradição o mote principal de seu discurso, como é o caso do modernismo. Sobre o assunto, ver PEREIRA, Sonia Gomes. “História, arte e estilo no século XIX”. *Revista Concinnitas*. Instituto de Artes da UERJ, jul/2005, p. 128-41.

<sup>15</sup> Joaquim Lebreton (1760-1819), escritor e estudioso da arte. Com a criação do Instituto de França, tornou-se secretário perpétuo da Classe de Belas Artes, em 1803. Em 1815, por força das modificações políticas surgidas com a Restauração, foi demitido. Ao final de 1815, iniciou as negociações, como chefe dos artistas franceses, para a vinda ao Brasil, que se concretizou em 1816. Seu primeiro projeto visava criar uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, denotando sua preocupação em abarcar um território muito mais amplo do que apenas as Belas Artes. No texto do projeto aparece a referência às escolas artísticas: “É igualmente necessário possuir modelos para pintura, pois cada pintor estudou os grandes modelos de sua arte e se esforçou para deles apanhar alguma coisa... É portanto necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas (...)” In: BARATA, Mário. “Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816”. *Revista do SPHAN*, n. 14. Rio de Janeiro, 1959, p. 283-307 (grifos nossos).

<sup>14</sup> Félix-Émile Taunay (1795-1881) foi professor de pintura de paisagem desde 1824 e diretor da Academia, de 1834 a 1851. Na Sessão Pública de 1842, Taunay indicava com clareza as características das diversas escolas artísticas e seus principais mestres: “seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como della forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pediu emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais: entretanto, as três conservam um caráter bem distinto, análogo ao das individualidades que presidão aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: o primeiro, triste, solitário, de gênio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e

A importância do conceito de estilo por escolas geográficas está plenamente evidente, não apenas pela documentação, mas também na formação da coleção da antiga Academia, orientando, sobretudo, a escolha das cópias que deveriam ser feitas pelos alunos. Assim, não teria sentido entender o acervo do Museu D. João VI na perspectiva da sucessão dos estilos históricos (renascentista, maneirista, barroco, rococó etc.), pois a constituição da coleção é claramente realizada a partir de exemplos das escolas italiana, francesa, espanhola, flamenga e holandesa – independentemente da questão cronológica –, fixando-se muito mais na longa duração das características formais regionais.<sup>15</sup>

### A importância das tipologias compositivas

Em segundo lugar, acredito que, na prática artística do século XIX, as escolhas dos artistas eram muito mais tipológicas do que estilísticas, pelo menos se levando em consideração o sentido que damos hoje à palavra estilo.<sup>16</sup>

de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana... Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatuária moderna, nasce a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola bolonheza. Annibal Carracci, chefe desta, recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas, e provavelmente teria imprimido outro selo que não a eclética maneira geral dos seus adeptos, se não tivesse por colaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo Luiz Carracci, de gênio mais flexível e suave; entretanto, adicionou aos meios da arte o da magia dos efeitos geraes da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bela expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a coleção mais numerosa de nomes illustres da história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros; alguns delles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos três tipos primitivos: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Hespanhola.” (grifos nossos). Discurso na Sessão Pública de 1842 na Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ.

<sup>15</sup> Do acervo de pintura do Museu D. João VI, podemos citar alguns exemplos. São inúmeras as cópias realizadas por Vitor Meireles: *Amor Sacro e Apresentação da Virgem*, de Tiziano; *Sagrada Família e A Ceia*, de Veronese; *Milagre de São Marcos*, de Tintoretto; *Tarquínio e Lucrecia*, de Guido Cagnacci; *Baco*, de Rubens; *Napaleão em Jafa*, de Gros. Cópias de artistas já no século XX: Teodoro Braga – *Retrato de Homem*, de Thomas Gainsborough; Alfredo Galvão – *Detalhe de Interior*, de Chardin, 1930; Alfredo Galvão – *La Bohémienne*, de Franz Hals, 1930.

<sup>16</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. “Desenho, composição, tipologia e tradição clás-

The importance of this concept of style by geographical schools is fully evident, not only in the documentation, but also in the formation of the collection of ancient Academy, if we examine the choice of the copies made by teachers and students. So, it is difficult to understand the collections of D. João VI Museum according to the succession of historical styles (Renaissance, Mannerist, Baroque, Rococo, etc.). On the contrary, they are clearly made by examples of Italian, French, Spanish, Flemish and Dutch schools - regardless of the chronological question - focusing more on the long duration of formal regional characteristics.<sup>15</sup>

### The importance of compositional types

Secondly, I believe that in the artistic practice of the nineteenth century, the choices of the artists were much more typological than stylistic ones, at

*moral features of Michel Angelo, Raphael, Tiziano would reveal the notable qualities of their schools: the first, sad, solitary and haughty genius, austere and independent, passionate for the greatness; the second tender, docile, amiable, passionate for the beauty; the third glad, social, shining, passionate for the exterior and relative harmony. We have the indication of three special merit; force of drawing and chiaro oscuro in the Florentine School, pureness of forms and tones in the Roman school; brightness, smoothness and beautiful fusing of colors in the Venetian school... The contemporary Germans are born from the Roman school; connected to the Florentines are the modern statuary as well as the French school with masters Rosso and Jean Cousin; the Venetians happily modify the Flemish and the Spanish. All three are born again with new splendor in the Bolognese school. Annibal Carracci, head of this, has received from nature disposals more energetic than tender, and probably would have printed a different character than the eclectic general way of his adepts, if he did not have for collaborators his brothers and for master its cousin Luiz Carracci, of more flexible and soft genius; however, he added the general effects of light, which was exaggerated soon later by Caravaggio. The most beautiful expression of this school is at the works by Domenico Zampieri, said the Domenichino, victim of envy and libel during his life: for the rest, it certainly offered the most numerous collections of illustrious names of the history of fine arts: the Albano, the Guido, the Guercino, the Pesarese, the Procaccini, and as much others; some of them had established new schools more or less fond from three primitive types: and we do not have to forget the Genovese, nor neither the Napolitan, in certain way accompanying the spanish?”). Speech in the Public Session of 1842 in the Imperial Academy of Fine Arts. Archive of D. João VI Museum/EBA/UFRJ.*

<sup>15</sup> From the paintings of the D. João VI Museum D. João VI, we can cite the copies carried through by Vitor Meireles: *Amor Sacro e Apresentação da Virgem*, de Tiziano; *Sagrada Família e A Ceia*, de Veronese; *Milagre de São Marcos*, de Tintoretto; *Tarquínio e Lucrecia*, de Guido Cagnacci; *Baco*, de Rubens; *Napaleão em Jafa*, de Gros. Cópias de artistas já no século XX: Teodoro Braga, *Retrato de Homem*, de Thomas Gainsborough; Alfredo Galvão, *Detalhe de Interior*, de Chardin, 1930; Alfredo Galvão, *La Bohémienne*, de Franz Hals, 1930.

least taking into consideration the meaning we give today to the word style.<sup>16</sup>

In studies of architecture, the question of typology is already well established: we know that the architects chose the style according to their suitability to the role and character of the building. Several books brought examples of these types and were used extensively in teaching.<sup>17</sup> Although originally arising from a historical knowledge, these surveys ended up generating a typology above history and geography, the exact opposite of the concept of style. For if style was determined by time and space, this does not happen with type, which is structured by the common characteristics in terms of function or *parti*. Faced with these plates, it seems that the architect had displayed before him a whole architectural tradition at its disposal to be reused in contemporary buildings. Its exemplary character endorsed the choices of architect and guaranteed the legitimacy of its architecture.

Thus, composition began to be understood as the artist's choice between various options, from the models of noble European tradition, which constituted a true typology. In the process of re-establishing the tradition, it is important here to distinguish between the type and model, established by Quatremère de Quincy<sup>18</sup> in the mid-nineteenth century and taken up by Argan<sup>19</sup> in the 1960s: the model is one thing and the type is an idea; only the type - and not the model - should be taken as reference by the artist - a concept that also appears in the writings of Ingres.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica - uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. *Revista Arte & Ensaios*, n. 10, 2003, p. 40-49. PEREIRA, Sonia Gomes. "A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia". In *Revista Estudos Ibero-Americanos*. Porto alegre: Programa de Pós-graduação em História/PUCRS, v. XXXI, n. 2, dezembro/2005, p. 143-154. PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. *Revista Concinnitas*, UERJ, 2005, p. 128-141.

<sup>17</sup> The most famous example most certainly is the book of Jean-Nicholas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes*. Paris, 1800. 2 vols.

<sup>18</sup> Quatremère de Quincy (1755-1849) was secretary of the Class of the Fine Arts, later Academy of Fine Arts, from 1816 to 1839. The *Type* entry was published originally in *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Paris: Panckoucke, 1788-1825.

<sup>19</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectural - desde el barroco a nuestro días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 29-36.

<sup>20</sup> INGRES, Jean-Auguste-Dominique. "Commentaries

on the studies of architecture, the question of typology is already consagrada: sabemos que os arquitetos escolhiam o estilo de acordo com sua adequação à função e ao caráter do edifício. Vários livros traziam exemplos dessas tipologias e eram usados intensamente no ensino.<sup>17</sup> Apesar de decorrentes inicialmente de um conhecimento histórico, tais levantamentos acabavam gerando uma tipologia acima da história e da geografia, exatamente o contrário da noção de estilo. Pois, se o estilo era determinado temporal e espacialmente, isso não acontecia com o tipo, que se estrutura pelas características comuns, em termos de função ou partido. Diante dessas pranchas, é como se o arquiteto tivesse exposta diante de si a tradição arquitetônica à sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. A sua exemplaridade avalizava as escolhas do arquiteto e garantia a legitimidade de sua arquitetura. Assim, a composição passava a ser entendida como a escolha do artista entre várias soluções possíveis, tomadas dos modelos nobres da tradição europeia, que constituíam uma verdadeira tipologia. Nesse processo de retomada da tradição, é importante fazer aqui a distinção entre tipo e modelo, estabelecida por Quatremère de Quincy<sup>18</sup> em meados do século XIX e retomada por Argan<sup>19</sup> nos anos 1960: o modelo é uma coisa e o tipo é uma ideia; somente o tipo, e não o modelo, deveria ser tomado pelo artista como referência - conceito que aparece também nos escritos de Ingres.<sup>20</sup>

É bastante provável que o mesmo processo de escolha tipológica ocorresse na pintura e na escultura, só que, nesse caso, o conhecimento da tradição não chegou a ser codificado

— uma discussão sobre o ensino acadêmico do século XIX". *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV / EBA / UFRJ, n. 10, 2003, p. 40-9; PEREIRA, Sonia Gomes. "A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia". *Revista Estudos Ibero-Americanos*, PUC / RS, 2005, v. XXXI, n. 2, p. 143- 54; PEREIRA, Sonia Gomes. "História, arte e estilo no século XIX". *Revista Concinnitas*, IA/UERJ, 2005, n. 8, p. 128-141.

<sup>17</sup> O exemplo mais famoso é certamente o livro de Jean-Nicholas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes*. 2 v. Paris, 1800.

<sup>18</sup> Quatremère de Quincy (1755-1849) foi secretário da Classe das Belas Artes, depois da Academia de Belas Artes, de 1816 a 1839. O verbete *Type* foi publicado originalmente na *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Paris: Panckoucke, 1788-1825.

<sup>19</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico - desde el barroco a nuestro días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 29-36.

<sup>20</sup> INGRES, Jean-Auguste-Dominique. "Commentaries on Art". In: TAYLOR, Joshua C. ed. *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California, 1989, p. 105-20.

como na arquitetura; continuava a ser feito pela observação direta das obras, no caso das viagens, ou através das cópias. Assim, a tipologia tinha de ser uma construção mental do artista, aproximando e colocando juntas obras de mesma temática ou com recursos plásticos próximos. É importante destacar a importância da exposição dos trabalhos feita para o julgamento dos concursos: versando sobre o mesmo tema, constituíam, assim, uma verdadeira tipologia.

Por composição entendia-se muito mais do que a solução formal da obra. Logicamente, o resultado formal do conjunto era muito importante, pois o artista deveria demonstrar a habilidade em reunir os diversos elementos constitutivos da obra, atendendo às regras de proporção e harmonia. Mas a composição envolvia também a adequação da solução formal ao tema, respeitando as exigências de natureza iconográfica para os diversos gêneros: religioso, mitológico, alegórico, histórico, retrato, natureza-morta, paisagem, entre outros. Assim, a composição exigia do artista o conhecimento da tradição, compreendida, sobretudo, pelos modelos antigos e a partir do Renascimento, que ilustravam como os grandes mestres resolveram os problemas de adequação da forma às características do tema.

Isso implicava, em termos de formação do artista, na necessidade de ver os modelos; daí o esforço de realizar, sempre que possível, as viagens à Europa e copiar aqueles modelos, fosse *in loco*, fosse através de cópias pintadas, gravadas, esculpidas ou moldadas. As academias de arte, mesmo as mais longínquas dos modelos europeus, como é o caso da do Rio de Janeiro, sempre procuraram prover as suas coleções desse material didático, imprescindível nessa estrutura de ensino<sup>21</sup> [Fig. 11 e 12].

Da mesma forma, sabemos que tanto nas Exposições Gerais quanto nos julgamentos dos diversos concursos na Academia, a forma habitual de exposição de todos os trabalhos, ocupando toda a superfície das paredes, facilitava a comparação entre as soluções formais dadas às obras.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> O Museu D. João VI possui muitas cópias usadas como material didático. Na escultura, por exemplo, a grande maioria do acervo é constituída por moldagens em gesso compradas ao Museu do Louvre.

<sup>22</sup> Um exemplo significativo é o concurso para professor de Desenho Figurado de 1864, no qual concorreram Pedro Américo e Jules Le Chevre. O programa aprovado em 1864 estabelecia três provas: a primeira, com 12 horas, em quatro sessões, uma academia do natural, com três palmos de altura. A segunda, uma figura anatômica, também com três palmos, mas

It is quite likely that the same typological process of selection occurred in painting and sculpture, only in this case, knowledge of tradition was never codified as in the case of architecture. It continued to be done by direct observation of the works in the case of travel, or through copies. Thus, the typology had to be a mental construct of the artist, collecting and putting together works of the same subject or plastic resources nearby. In this case, it is important to emphasize the importance of the exhibition of works done during of trial of the contests: concerning the same subject, it came to be a true typology.

What was understood by composition is much more than only the formal solution of the work. Logically, the formal outcome of the set was very important because the artist should demonstrate the ability to bring together the various constituent elements of the work, given the rules of proportion and harmony. But composition also included the adequacy of the formal solution to the issue, complying with the requirements of iconographic nature for the various genres: religious, mythological, allegorical, historical, portrait, still life, landscape and more. Thus, the artistic composition required knowledge of a whole tradition, understood, especially by older models and from the Renaissance, which illustrated how the great masters have solved the problems of adequacy to the characteristics of the subject.

This meant, in terms of training of the artist, the need to see the models, hence the effort to achieve, when possible, travels to Europe, and copy those models, either *in situ* or through copies painted, printed, carved or molded. The academies of art, even the most distant from European models, as is the case of Rio de Janeiro, always sought to provide their collections of educational materials, essential in this structure of education.<sup>21</sup> [Fig. 11, 12]

Likewise, we know that both the General Exhibitions, as the trials of several competitions at the Academy, the usual display of all works, occupying the entire surface of the walls, facilitated the comparison between the formal solutions given to the works.<sup>22</sup>

on Art?. In Taylor, Joshua C. ed. *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California, 1989, p. 105-120.

<sup>21</sup> The D. João VI Museum possesses many copies used as didactic material. In the sculpture, for example, most of it is constituted by plaster moldings bought from the Museum of the Louvre.

<sup>22</sup> A significant example is the competition for drawing

### The question of copies in academic teaching

It is also important to discuss the controversial issue about the role of the copies. Specially the printed copies - the initial stage of education - were controversial even in the nineteenth century and was subsequently abandoned.<sup>23</sup>

However, it is possible to understand the practice of copying from another bias - one that is presented by Argan.<sup>24</sup> Dealing with the engraving copies, Argan prefers to call them engravings of translation and affirms its enormous importance since the Renaissance, not only as a means of European art dissemination - comparable to the role of the press - but especially by making available the *disegno* of the artist, that is, the idea that precedes the work. To students of the *École des Beaux-Arts* in Paris, it was strongly recommended that they went to Louvre and copied from the great masters. For students of art schools scattered across the Western world - as in Rio de Janeiro - the access to works of great masters, then, was done largely through the pictures. Viewed this way, copies of prints take on a much broader sense, beyond that which is normally assigned.<sup>25</sup>

professor held in 1864, where Pedro Américo and Jules Le Chevrel concurred. The program approved in 1864 established three tests. The first one, in 12 hours, four sessions, an academy from natural, with three *palmas* of height. The second, an anatomical, figure, also with three *palmas*, but in one only session of six hours, without rest of the model. The figure would only have to be sketched by a contour and would have, of a side of the body, the muscles and, of the other, the bones. The third and last test was most important, counting on the accomplishment of an oil on screen, whose composition must have, at least, three figures. The competitors would have to make, in one day, a previous study, the oil on screen or graphite on paper and, after this, they would have a stated period of 50 working days, with daily sessions of five hours, for the elaboration of the work in bigger size, whose dimensions were determined by the Academy. The drafted subject of a relation of six was *Sócrates moving away Alcebiades from the vice*. In this final composition, they were analyzed, beyond the execution of the figures, the rules of the proportionality, symmetry and balance, as well as the technical resources that defined the scene and made the scenario for the subject, as perspective, chromaticism, and *chiaro oscuro*.

<sup>23</sup> As it is disclosed in the Regiment of 1890, that transformed the Academy into National School of Fine Arts (ENBA).

<sup>24</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco* São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 16-21.

<sup>25</sup> The D. João VI Museum possess innumerable engravings, as the following examples: Bourgeois, *Aquiles of Vila Borguese*, way of *crayon*; Aléxis-François Girard, *Laocoonte*, way of *crayon*; the series of *Loggie* of the Vatican, Giovanni Ottaviani, burin.

### A questão da cópia no ensino acadêmico

É importante, também, discutir a questão polêmica sobre o papel das cópias, sobretudo as cópias gravadas - etapa inicial do ensino -, polêmicas inclusive no século XIX e posteriormente abandonadas.<sup>23</sup> No entanto, é possível entender a prática da cópia por outro viés - aquele apresentado por Argan.<sup>24</sup> Tratando do papel das gravuras de reprodução, Argan prefere chamá-las de gravuras de tradução e afirma sua enorme importância a partir do Renascimento, não apenas como difusão da arte europeia - comparável ao papel da imprensa -, mas por tornar acessível sobretudo o *disegno* do artista, isto é, a ideia que precede a obra. Aos alunos da *École des Beaux-Arts* em Paris, recomendava-se insistentemente que fossem ao Louvre e copiassem os grandes mestres. Para os alunos das escolas de arte espalhadas por boa parte do mundo ocidental - como a nossa do Rio de Janeiro -, o acesso às obras dos grandes mestres se fazia em grande parte através das gravuras. Visto dessa maneira, as cópias de gravuras adquirem um sentido muito mais amplo, além daquele que lhe é normalmente atribuído.<sup>25</sup>

Ancorados no entendimento da estrutura de ensino, acreditamos que a nova curadoria do Museu D. João VI aproxima-se mais do universo do ensino acadêmico, tornando mais evidentes vários aspectos de sua prática artística: as soluções compositivas, as técnicas e os métodos de trabalho, os temas e sua iconografia.

numa só sessão de seis horas, sem descanso do modelo. A figura deveria ser apenas esboçada por um contorno e teria, de um lado do corpo, a miologia, e, do outro, a osteologia. A terceira e última prova era a mais importante: a realização de um óleo sobre tela, cuja composição deveria ter, no mínimo, três figuras. Os concorrentes teriam que fazer, num só dia, um estudo prévio, a óleo sobre tela ou grafite sobre papel e, depois, teriam um prazo de 50 dias úteis, com sessões diárias de cinco horas, para a elaboração da obra em tamanho maior, cujas dimensões eram determinadas pela Academia. O tema sorteado de uma relação de seis foi *Sócrates afastando Alcebiades do vício*. Nesta composição final, eram analisadas, além da execução das figuras, as regras da proporcionalidade, simetria e equilíbrio, bem como os recursos técnicos que definiam o cenário e ambientavam o assunto, como perspectiva, cromatismo, iluminação e claro-escuro.

<sup>23</sup> Como revela o Regimento de 1890, que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes.

<sup>24</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 16-21.

<sup>25</sup> O Museu D. João VI possui em seu acervo de gravuras inúmeras cópias, como: A. Bourgeois, *Aquiles da Vila Borguese*, maneira de *crayon*; Aléxis-François Girard, *Laocoonte*, maneira de *crayon*; além da série das *Loggie* do Vaticano, de Giovanni Ottaviani, buril.

Além disso, situado numa escola de artes, o próprio Museu é um espaço de reflexão sobre o seu papel, no confronto entre a tradição e a contemporaneidade e, sobretudo, nos traços de continuidade que puderem ser reconhecidos entre elas.

Thus, grounded in understanding the structure of education, we believe that the new curatorship of the D. João VI Museum is closer to the world of academic teaching, becoming more evident every aspect of its artistic practice: the compositional solutions, techniques and working methods, themes and its iconography.

Additionally, located within an arts school, the Museum itself is a space for reflection on its role in the confrontation between tradition and contemporaneity, and especially what can be recognized as traits of continuity between them.



1

2



1 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Pintura.

2 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Pintura.



3

4



3 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Pintura.

4 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Pintura.



5



6

7



5 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Escultura.

6 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Escultura.

7 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica de  
Escultura.



8



9

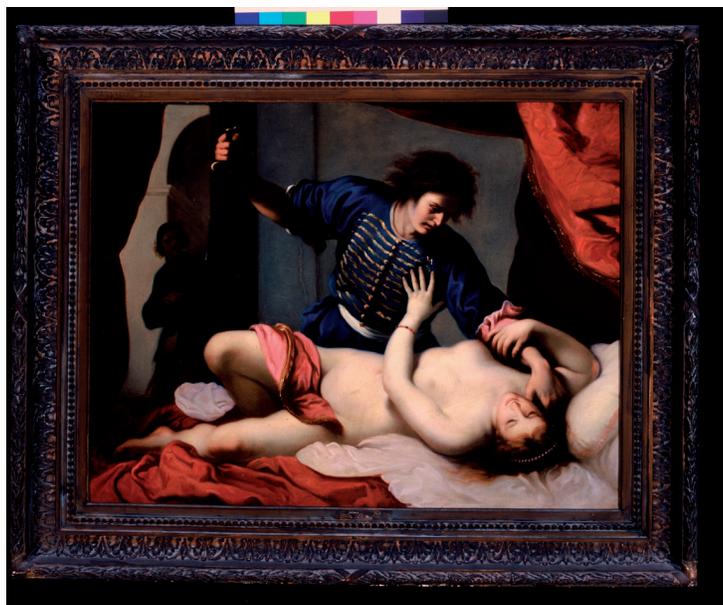
10



8 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica da  
Coleção Ferreira das  
Neves.

9 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica da  
Coleção Ferreira das  
Neves.

10 Museu D. João VI:  
Reserva Técnica da  
Coleção Ferreira das  
Neves.



11

11 Museu D. João VI:  
Cópia de *Tarquínio e Lucrecia* de Guido Cagnacci, enviada por Vitor Meireles.

12 Museu D. João VI:  
Cópia do *Tronco* de Pagnest, enviado por Rodolfo Amoedo.

12

