

Coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão: considerações sobre a gravura de Tarsila do Amaral

Francisca Rosemary Ferreira de Carvalho
Regiane Aparecida Caire da Silva
Flavia Rodrigues dos Santos

RESUMO

Dados sobre a formação e constituição do acervo museológico artístico do Maranhão são escassos. A assertiva foi constatada, preliminarmente, durante a pesquisa *O papel na arte do Maranhão: original e gravura*, com discentes do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão no decorrer da investigação na Coleção do Banco Central do Brasil sob a guarda do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM). Busca informações sobre a Coleção doada pelo Banco Central ao Maranhão em 1996, a origem e o trâmite. Apresenta como metodologia a pesquisa por meio de fontes bibliográficas, bem como pela análise física das obras no próprio MHAM com destaque para as gravuras de Tarsila do Amaral. Resulta na comprovação da eficiência entre a parceria *museu e universidade*, proposto pela pesquisa, proporcionando benefícios mútuos: o setor museológico obteve conhecimentos singulares sobre a Coleção do BC, até então desconhecidos, e os pesquisadores/alunos puderam utilizar o espaço museal com extensão do aprendizado acadêmico. A dúvida gerada pelas diferentes assinaturas da artista Tarsila do Amaral nas gravuras da Coleção do BC como do Catálogo *Raisonné* foi sanada. O motivo deveu-se a produções e destinos diferentes das gravuras proposto pelo editor, no caso, a Galeria *Collectio*.

Palavras-chave: Coleção Banco Central do Brasil. Tarsila do Amaral. Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Gravura.

1 Introdução

A situação dos museus brasileiros é, em grande parte, precária em muitos aspectos, principalmente em instituições afastadas de eixos culturais já consagrados. Mesmo as mais tradicionais sofrem com o descaso público, como o Museu Nacional¹ do Rio de Janeiro, por exemplo, que foi totalmente

¹ Criado por D. João VI em 1818, primeiro museu de História Natural do Brasil inicialmente chamado de Museu Imperial, após a República passou a denominar Museu Nacional (LOPES, 1997, apud SANTOS, 2004, p.55). Totalmente destruído pelo fogo em setembro de 2018.

destruído por um incêndio, vítima da escassez de verba para a sua manutenção; imagina-se a situação de instituições com menor visibilidade. As dificuldades enfrentadas pelos espaços museais “expressam em parte a precariedade de um campo cultural que ainda procura caminhos para garantir sua legitimidade junto à sociedade brasileira” (SANTOS, 2004, p. 55).

A função do museu vai muito além da guarda da memória de um povo; está, entre suas prioridades, a de educar este indivíduo às questões de preservação do patrimônio cultural. Segundo Soares, a função dos espaços museológicos aponta para a importância da documentação e sua informação para as gerações futuras.

[...] tal conhecimento se volta para o futuro, pois, da parte de quem (indivíduo ou instituição) produz o conhecimento, o ato de documentar está imbuído em uma preocupação direcionada às gerações futuras, ou seja, de que o conhecimento tido hoje a respeito de alguém ou de algo (patrimônio, objeto etc.) possa chegar ao futuro, no mínimo, com informação igual à que foi originalmente documentada. Tratando-se de um processo, com o passar do tempo, a documentação é ordinariamente enriquecida com novos dados (novas informações) a respeito do ser ou do objeto documentado. (SOARES, 2017, p. 3)

Soares critica as informações contidas nas fichas técnicas por serem muito específicas e por não dialogar com o variado público que frequenta os museus. Para o autor, a verdadeira educação museal assume um papel importante no esclarecimento destes dados, propõe uma reflexão sobre a comunicação “museológica no ambiente museológico”.

Assume-se, destarte, como uma crítica à comunicação desprovida de caráter educativo, cuja preocupação profissionalizada não tem sido sobremaneira e devidamente contemplada no plano museológico e, com isso, não deixa de ser mera “improvisação” de curadores breves ou prolixos. Todavia, embora seja extraída do sistema de documentação, essa comunicação nem sempre é condizente com a necessidade de informação que cada (diferente) público de museu precisa para estar em sintonia com o propósito da exposição e aprender com ela, educando-se. (SOARES, 2017, p. 4)

Para amenizar esta dificuldade de diálogo do museu com o público seria necessário um profissional que atuasse como mediador, um educador. Segundo o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), os museus deveriam seguir a Política Nacional de Educação Museal (PNEM) que institui “[...] um conjunto de princípios e diretrizes com o objetivo de nortear a realização das práticas educacionais em instituições museológicas, fortalecer a dimensão educativa em todos os espaços do museu e subsidiar a atuação dos educadores” (INSTITUTO, 2017, p. 1).

Na proposta da PNEM deve-se promover o profissional de educação museal e que este, entre tantas outras funções, deve realizar pesquisas e “[...] diagnósticos de sua competência [...]” (IBRAM, 2017, p. 6). Esse educador, contratado/concursado especificamente para esta função, passa a ser um devaneio em museus como o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), local do nosso estudo e que há mais de vinte anos não abre concurso para o seu quadro de funcionários para as funções mais básicas de trabalho, como a portaria.

Os museus do Maranhão sofrem com a falta de funcionários especializados, verbas para manutenção física e dificuldades em manter o acervo, citando situações mais emergências. Além da preocupação com a conservação do acervo artístico, frisa-se a falta de informações das obras – o que o acervo tem a dizer para o público visitante, dados que podem transmitir e gerar conhecimento, efetivando, assim, o que se espera da educação patrimonial.

Convém evidenciar que a instituição deveria conhecer o seu acervo; no entanto, com a falta de funcionários e de educadores do próprio espaço museal para as pesquisas, cabe a parceria, em benefício

mútuo, entre a universidade e o museu, proposta e metodologia deste trabalho. Nesse contexto, a universidade fornecendo o aluno/pesquisador para análises mais profundas sobre as obras, sob a orientação de um professor/coordenador, utilizando o espaço museal como campo prático externo de ensino-aprendizagem e, o museu recebendo em troca a produção das investigações e visibilidade do acervo nas publicações científicas produzidas pelos integrantes do grupo de pesquisa, neste caso, *O papel na arte do Maranhão*². Assim, a tríade pesquisa, ensino e produção de conhecimento se fortaleceria nessa parceria.

No mesmo sentido, Ferraz (1991, apud SOARES, 2017, p. 5) reforça que a documentação referente ao acervo museológico corresponde ao maior número possível de informações com base nos seus itens, tanto as de ordem intrínsecas (do próprio objeto) como as extrínsecas – sobre o objeto. Nesse contexto, pretende-se, de maneira extrínseca, compreender a origem da Coleção do Banco Central do Brasil (CBCB) e com análise intrínseca para as gravuras de Tarsila do Amaral, referente às diferentes assinaturas encontradas identificar o motivo desta conduta.

Dessa maneira, procurou-se compreender como foi o trâmite da doação de 49 obras artísticas do Banco Central do Brasil (BACEN) à Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, ocorrida em 1996. A Coleção do Banco Central, como é conhecida, está sob responsabilidade do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), o qual possui pouca informação sobre as obras e documentação sobre a sua origem.

A metodologia aplicada no trabalho, além da pesquisa bibliográfica, envolveu o estudo de caso, com análise física das gravuras de Tarsila Amaral, destacando as técnicas empregadas na reprodução das imagens e sua autenticidade no que se refere às assinaturas da artista, que não seguiram uma uniformidade nas edições. Para a comparação das obras de Tarsila do Amaral, foi utilizado o Catálogo do Museu de Artes do Banco Central e o Catálogo *Raisonné*, da artista.

2 A coleção do Banco Central do Brasil: origem

A fonte originária de parte considerável da atual coleção de arte do Banco Central do Brasil foi proveniente da Galeria Paulista *Collectio Artes Ltda*. Esse período que coincide com os anos do *boom* do mercado de arte no Brasil e do “milagre econômico brasileiro”, e estão intrinsecamente relacionados com o crescimento das vendas deflagrado pela *Collectio*, que estimulava a ideia da compra de arte como alternativa de investimento (VALLEGO, 2015a, p. 14).

A Galeria *Collectio* foi inaugurada em 1969 pelo *marchand* José Paulo Domingues da Silva. Seu acervo continha nomes expressivos do mercado das artes plásticas, a maioria ligados ao movimento modernista ou a seus desdobramentos. Seu acervo era composto por obras dos artistas: Alberto da Veiga Guignard, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Antonio Bandeira, Antonio Gomide, Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), Candido Portinari, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Charlotte Gross (Duja), Emiliano Di Cavalcanti, Francisco Cuoco, Fúlvio Pennacchi, Guilherme de Faria, Ismael Nery, Ivan Freitas, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Milton Dacosta, Orlando Teruz, Salvador Dali, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro. A galeria possuía uma rede de crédito para seus

2 O Projeto de pesquisa *O papel na arte do Maranhão* iniciou-se em 2016, na UFMA, é coordenado pela professora Dra. Regiane Caire Silva, tem como objetivos estudar os acervos artísticos produzidos sobre o suporte papel nos acervos museais do Maranhão e integrar discentes do curso de Artes Visuais no universo da museologia, fortalecendo a parceria entre a universidade e o museu.

clientes financiada pelo Banco Áurea e dava como garantia as próprias obras de arte. Com a crise de mercado em 1973 e a morte do seu proprietário, a Galeria *Collectio* entrou em processo de falência. Assim, muitas obras foram entregues para o Banco Áurea como parte para o pagamento da dívida. (BANCO, 2014, p.13-14).

Em 1978, a situação muda novamente com a liquidação do Grupo Financeiro Áurea. Com esse acontecimento, a coleção da Galeria *Collectio* Artes Ltda. – devedora do grupo – foi repassada para o Banco Central do Brasil, que adquiriu cerca de 4300 obras de arte, entre pinturas, desenhos e gravuras. (VALLEGO, 2015b, p. 2158).

Conforme afirma Vallego,

as gravuras doadas, em sua maioria, são de artistas como Di Cavalcanti, **Tarsila do Amaral**, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Maciej Babinski, Tuneu, Francisco Cuoco, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Cícero Dias e Marcelo Grassmann. Ainda entre as obras doadas, houve a presença ocasional de desenhos de Maciej Babinski, Francisco Cuoco, Guilherme Faria e Charlotte Gross (Duja). Todas essas obras têm como origem a galeria *Collectio*, mas são fruto de fontes distintas. As gravuras de **Tarsila do Amaral**, Clóvis Graciano e Cícero Dias foram editadas pela *Collectio*, que produziu e comercializou álbuns de gravuras a partir do ano de 1971. (VALLEGO, 2015, p. 2160, grifo nosso).

Segundo a autora, o Banco Central não tinha interesse em se tornar um museu. Porém, a elevada quantidade de obras que ficou sob sua guarda impulsionou a formação da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.

É importante ressaltar que não havia pretensão por parte do Banco Central em se tornar um museu de arte naquele momento, no entanto, a dimensão de sua coleção de arte parecia declarar o oposto. Uma vez que a maior parcela da coleção da *Collectio* era constituída de gravuras em papel, muitas das quais tiragens completas de artistas como **Tarsila do Amaral** ou Alfredo Volpi, o Banco Central, após ouvir uma comissão de especialistas contratada para avaliar e sugerir uma destinação à coleção, optou por doar conjuntos formados por estas gravuras a entidades culturais de todo o Brasil. (VALLEGO, 2015b, p. 2159, grifo nosso).

Em 1992, o Banco Central classificou o acervo em três categorias com destinações diferenciadas, amparado pela avaliação das obras de arte realizada por comissão técnica composta de curadores renomados na área das artes plásticas nacionais. A comissão selecionou 200 obras de maior expressão artística e cultural para compor o chamado Acervo Principal, com o objetivo de garantir sua preservação para exposições e, aproximadamente duas mil obras de média expressão para ambientação das áreas de trabalho. As restantes, em sua maioria gravuras ou obras consideradas de “baixo valor”, foram selecionadas para desfazimento por meio de leilão e para doações a outras instituições nacionais das áreas de educação e cultura. (COLEÇÃO, 2017).

Ressalta que a desaqüisição pelo Banco Central através das doações tinha como meta diminuir a quantidade de obras pertencentes ao seu acervo, mas também um processo de aquisição por manifestação voluntária dos museus.

Porém, é importante reconhecer que na prática a desaqüisição se transformou, nesse caso, em um processo de aquisição, expresso pela manifestação voluntária dos museus em solicitar ao Banco Central o recebimento das doações em processo. Desta forma, acredito que as doações não podem ser entendidas como um processo passivo no qual o museu foi forçado a receber uma coleção não desejada, mas sim uma atitude interessada em agregar aos acervos as obras disponibilizadas pelo Banco Central. Obras estas que como vimos, carregam simbolicamente o legado de artistas de relevância do modernismo brasileiro, em meio a outros nomes menor representatividade. (VALLEGO, 2015b, p. 2162).

Dessa forma, esse acervo foi destinado a 42 museus e entidades culturais espalhados em 23 estados brasileiros, posicionando a coleção de gravuras em uma grande diversidade de instituições, de pequenos centros culturais a museus de arte moderna e contemporânea, e totalizando um pouco mais de duas mil obras doadas. (VALLEGO, 2015b, p. 2159).

Nessa relação de doação, foram encaminhadas aos museus por intermédio das secretarias de cultura

[...] o levantamento definitivo do destino final de todas as doações ainda precisa ser finalizado, mas podemos apontar alguns dos museus que incorporaram as doações, sendo eles: MAB-DF, MASC, MAC-PR, MARGS, MAC-RS, MNBA, MAC-USP, Pinacoteca de São Paulo, MAC-GO, MUnA/UFU, FAV/UFG, Museu Mineiro, MAM-SP, MAM-BA, CAL/UnB, MARCO, **MHAM**, MAMAM, Casa das Onze Janelas, Fundação Joaquim Nabuco, Pinacoteca do Rio Grande do Norte, Galeria de Arte J. Inácio e Casa de Cultura João Ribeiro de Sergipe, Fundação José Augusto em Natal, Fundação Cultural do Piauí. (VALLEGO, 2015b, p. 2159, grifo nosso).

Entre as instituições beneficiadas com a doação do Banco Central do Brasil estava o Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

3 A coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão

São escassos os documentos que tratam da doação do Banco Central para o Maranhão. No Termo de Doação³ de obras de arte (1996), o Banco Central, representado por Monica Cysne Soares, Delegada Regional em Fortaleza, aparece como doador e a Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, como donatária, representada por Eliezer Moreira Filho, Secretário de Cultura. O Termo informa que os bens estavam localizados na Delegacia Regional de Fortaleza, e a Secretaria tinha o prazo de 30 dias, a contar da data de assinatura, para proceder a retirada dos bens por meio de uma lista das obras de arte constante no Anexo I⁴ relacionados por código de tombamento e contendo as características de cada bem.

Em sua cláusula terceira, o Banco Central determina a finalidade daquela doação: deverá utilizar os bens objeto da presente doação para completar a coleção “Arthur Azevedo” do Museu de Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Maranhão.

No mesmo processo encontra-se o Termo de Entrega e Recebimento, o qual relata que foram 49 obras de arte doadas pelo Banco Central do Brasil à Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão “entregues e recebidas em perfeito estado de conservação e nos termos do processo BACEN PROTOCOLO nº 9600603072 de 24.04.96”⁵. No Ofício de 21 de março de 1997, a diretora do MHAM Josimar Pereira informa ao Secretário de Estado da Cultura Eliezer Moreira Filho que alguns números de tomo do BCB não coincidem com os do MHAM.

Os dados apontados foram os únicos encontrados no MHAM. Dessa maneira, para se ter um maior conhecimento sobre a Coleção do BCB, as obras foram analisadas fisicamente e logo após a situação física das mesmas foram relatada em fichas analíticas. Deu-se também o ato de conferir a quantidade exata das peças. Assim, levantou-se os documentos referentes à doação e foram feitas

3 Termo de Doação com data de 18 de dezembro de 1996.

4 O Anexo I traz uma tabela com número de Tombo, nome do autor, título da obra e valor unitário da gravura.

5 Termo de Entrega e Recebimento realizado em Fortaleza com data 18 de dezembro de 1996.

vistorias individuais nas obras. Verificou-se a existência do total de 125 obras e não 49, como aponta o documento de doação.

Em seu anexo I, o Termo de Doação relaciona 49 obras dos seguintes artistas: Aldemir Martins (1); Alfredo Volpi (3); Cícero Dias (10); Charlotte Gross (3); Clóvis Graciano (12); Francisco Cuocco (6); Maciej Babinsk (2); Marcelo Grasmann (1); Tarsila do Amaral (10) e Antonio C. Rodrigues-Tuneu (1).

No entanto, a pesquisa constatou: Aldemir Martins (1); Alfredo Volpi (6); Cícero Dias (28); Charlotte Gross (5); Clóvis Graciano (33); Francisco Cuocco (05); Maciej Babinsk (12); Marcelo Grasmann (04); **Tarsila do Amaral (29)** e Tuneu (02). O total no que se refere às técnicas utilizadas pelos artistas: 01 xilogravura, 50 serigrafias, 67 calcografias/gravura em metal; e originais: 03 pinturas aquarela/acrílica e 04 desenhos.

4 Tarsila do Amaral (1886-1973)

Pintora e desenhista, foi uma mulher à frente de seu tempo, visionária, desbravadora e artista, que teve papel expressivo na renovação artística tornando-se assim “uma das artistas essenciais não apenas na história da pintura e das artes visuais brasileiras, mas na própria cultura de nosso país.” (Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, 2017).

Nasceu em 1 de setembro de 1886, no Município de Capivari, interior do Estado de São Paulo. Filha do fazendeiro José Estanislau do Amaral e de Lydia Dias de Aguiar do Amaral, passou a infância nas fazendas de seu pai. Estudou em São Paulo, no Colégio Sion e depois em Barcelona, na Espanha, onde fez seu primeiro quadro, *Sagrado Coração de Jesus*, em 1904. Quando voltou, casou-se com André Teixeira Pinto, com quem teve a única filha, Dulce. Separaram-se alguns anos depois e então iniciou seus estudos em arte. Começou com escultura, com Zadig, passando a ter aulas de desenho e pintura no ateliê de Pedro Alexandrino em 1918, onde conheceu a pintora Anita Malfatti. Em 1920, foi estudar em Paris, na Académie Julien e com Émile Renard permanecendo até junho de 1922, não participou da Semana de Arte Moderna (que aconteceu em fevereiro de 1922) tomou conhecimento através das cartas da amiga Anita Malfatti. (TARSILA DO AMARAL, 2018).

Novamente ao Brasil, Anita a introduz no grupo modernista, Tarsila conhece o escritor Oswald de Andrade tendo um romance. Formaram o grupo dos cinco: Tarsila, Anita, Oswald, e os escritores Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, os quais agitaram culturalmente São Paulo com reuniões, festas, conferências. Tarsila declara que foi em São Paulo que entrou em contato com a arte moderna, pois antes ela só havia feito estudos acadêmicos. (TARSILA DO AMARAL, 2018).

Em 1923, novamente em Paris, frequenta o ateliê de André Lhote (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953) e Fernand Léger (1881-1955). Entra em contato como o poeta Blaise Cendrars (1887-1961), que a apresenta a Constantin Brancusi (1876-1957), Volland, Jean Cocteau (1889-1963), Erik Satie, entre outros. (Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, 2017).

Ainda naquele ano, Tarsila apresentou ao mestre cubista Fernand Léger a tela *A Negra*, o qual ficou entusiasmado com a qualidade do trabalho. A figura da *A Negra* tinha muita ligação com sua infância, pois essas negras eram geralmente filhas de escravos que tomavam conta das crianças e, algumas vezes, serviam até de amas de leite. Com esta tela, Tarsila entrou para a história da arte moderna brasileira. (TARSILA DO AMARAL, 2018).

No ano seguinte, já no Brasil, com Oswald de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Mário de Andrade e outros, acompanha o poeta Blaise Cendrars em viagem às cidades históricas de Minas Gerais. Realiza uma série de trabalhos baseados em esboços feitos durante a viagem iniciando a chamada fase pau-brasil, em que mergulha na temática nacional. Segundo a pintora “encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: o azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante ...” (TARSILA DO AMARAL, 2018).

E essas cores tornaram-se uma das marcas da sua obra, assim como a temática brasileira, com as paisagens rurais e urbanas do nosso país, além da nossa fauna, flora, folclore e do nosso povo. Ela dizia que queria ser a pintora do Brasil. Além do tema e das cores, Tarsila trouxe a técnica do cubismo aprendida em Paris para os seus trabalhos. Esta fase é chamada de *Pau Brasil*, e temos quadros como ‘*Carnaval em Madureira*’, ‘*Morro da Favela*’, ‘*O Mamoeiro*’, ‘*O Pescador*’, dentre outros. Ainda desta viagem, a artista fez uma das suas melhores séries de desenhos, que inspirou Oswald no livro de poesias intitulado *Pau-Brasil*, e Cendrars no livro *Feuilles de route – Le formose*. (TARSILA DO AMARAL, 2018).

Entre 1924 e 1926, Tarsila realizou muitas de suas mais importantes pinturas da fase pau-brasil (Batista, 1998, p. 39); em 1925 ilustra o livro de poemas *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado em Paris. (Catalogo *Raisonné*, 2017); em 1928 pinta *Abaporu*, presente para Oswald de Andrade, tela que inspira o movimento antropofágico, desencadeado por Oswald de Andrade e Raul Bopp (SCHWARTZ, 2002, p. 28).

Nos anos 30, Tarsila se interessa pelo tema social (Batista, 1988, p.40) e após viagem à União Soviética, inicia uma fase voltada para temas sociais com as obras *Operários (1933)* e *2ª Classe, sendo que* primeira, comprometida com a classe operária. Nessa espécie de mural social da época, amontoam-se em série de ovalados e sombrios rostos de operários representantes das mais diversas etnias, sobre o fundo de chaminés verticais, contrapondo-se claramente ao luminoso clima utópico, onírico e cromático da década anterior (SCHWARTZ, 2002, p. 149).

A tela *Trabalhadores (1938)* serve como exemplo de realismo social na pintura de Tarsila. A tela não apresenta o colorido intenso dos azuis e do cor-de-rosa da década anterior. Tarsila adotou uma paleta sóbria, que revela certa influência de Portinari, até no tratamento das figuras, sobretudo a que está retratada no primeiro plano. (BANCO, 2014, p. 35-36).

Tarsila participou da I Bienal de São Paulo em 1951, teve sala especial na VII Bienal de São Paulo e a convite da Comissão do IV Centenário de São Paulo faz, em 1954, o painel *Procissão do Santíssimo* e, em 1956, entrega *O Batizado de Macunaíma*, sobre a obra de Mário de Andrade, para a Livraria Martins Editora. Participou da Bienal de Veneza em 1964. (TARSILA DO AMARAL, 2018).

A retrospectiva *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, organizada pela crítica de arte Aracy Amaral e apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em 1969, ajuda a consolidar a importância da artista no cenário brasileiro.

Ao longo de décadas de uma atividade incessante, Tarsila do Amaral esteve presente, de uma forma ou de outra, ao que de mais importante aconteceu na cultura do país. Deixou mais de 2 mil trabalhos. Esse acervo fabuloso encontra-se agora reunido e publicado no Catálogo *Raisonné* dedicado a essa artista única. (Catálogo *Raisonné*. Apresentação, 2017). Tarsila faleceu em janeiro de 1973.

5 A gravura de Tarsila do Amaral: *Collectio* e MHAM

Em 1971, a *Collectio* realizou novos investimentos, sendo o maior destaque para edição e publicação de álbuns de gravura. Assim, foram lançados três álbuns; em abril, para o álbum do Grupo Santa Helena; em agosto, para o álbum de Tarsila do Amaral⁶; e, em outubro, o álbum de Clóvis Graciano. Vallego (2015a) afirma que no 5º leilão do ano de 1971 a galeria deu visibilidade as gravuras de Tarsila do Amaral.

Durante a realização do 5º leilão do ano de 1971, a *Collectio* deu grande destaque para o lançamento do álbum de Tarsila do Amaral. O anúncio “Noite de Tarsila” foi sucessivamente publicado no jornal O Estado de S. Paulo. O evento contou com a presença da pintora, e, na ocasião, realizou-se uma homenagem ao seu trabalho, promovido pela galeria. (VALLEGO, 2015a, p. 31).



Figura 1 - Anúncio *Collectio* “Noite de Tarsila” de 1971

Fonte: Rachel Vallego, 2015 – reprodução

Como relata a pesquisadora, na época, a forma de divulgação dos leilões ocorria por meio de anúncios⁷ em mídias impressas, como se verificou no Jornal O Estado de S. Paulo referente ao lançamento de sua coleção,

NOITE DE TARSILA. Na sua pintura estão todas as possibilidades de invenção da inocência. E a isso Tarsila

⁶ Diversas cópias das gravuras de Tarsila foram realocadas para o Banco Central do Brasil.

⁷ O uso de anúncios publicitários é uma das características mais marcantes da *Collectio*, o aumento da frequência e do tamanho desses anúncios nos indica o uso de estratégias bastante enérgicas de persuasão para capturar a atenção dos possíveis clientes. (VALLEGO, 2015a, p. 46).

tem sido fiel a criação constante e a inocência intrínseca. Dia 9 ela sairá de seu atelier para a homenagem que lhe será prestada com o apoio da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura, por ocasião do lançamento do seu álbum de Gravuras editado pela *Collectio*. Intelectuais, admiradores, companheiros do modernismo e você estarão com ela dia 9 de agosto de 1971, às 21 horas na Mansão França, Av. Angélica, 750. *Collectio*. Presença da Bansulvest-Finasul. (*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1971, p. 14. *apud* VALLEGO, 2015a, p. 31).

Cabe salientar que Tarsila estava com 85 anos no momento e só a sua aparição no lançamento do álbum já era um motivo para seus admiradores prestigiarem o evento. A edição desse álbum demonstra também uma tentativa da *Collectio* de expandir o mercado consumidor, e visava aumentar os canais de acessibilidade à obra da artista, alinhando-se a uma tendência da época de produção de múltiplos (VALLEGO, 2015a).

Consultou-se o Catálogo *Raisonné*, de Tarsila do Amaral e constatou-se 38 gravuras catalogadas, do álbum editado pela *Collectio* e encontram-se dez obras sob a numeração de Gdoc019.01 até Gdoc019.10. (Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, 2017).



Figura 2 – Tarsila Gravura (Edição *Collectio*) – 1971

Fonte: Catálogo *Raisonné* / Site Base7

As gravuras disponibilizadas no Catálogo *Raisonné* estão descritas pelo título, ano, técnica e medida:

- Gdoc019.01: *Arbustos*, 1971, água-forte sobre papel, 16 x 29,5 cm;
- Gdoc019.02: *Árvores*, 1971, água-forte sobre papel, 15,5 x 13,6 cm;
- Gdoc019.03: *Bichos antropofágicos na paisagem*, 1971, água-forte sobre papel, 19,8 x 29 cm;
- Gdoc019.04: *Louvor à natureza*, 1971, água-forte sobre papel, 15,9 x 23 cm;
- Gdoc019.05: *Macaco na floresta*, 1971, água-forte sobre papel, 21,65 x 29,4 cm;
- Gdoc019.06: *Natureza*, 1971, água-forte sobre papel, 35,7 x 45,7 cm;
- Gdoc019.07: *Paisagem*, 1971, água-forte sobre papel, 26 x 37,5 cm;

- Gdoc019.08: *Paisagem antropofágica com boi*, 1971, água-forte s/ papel, 35,7 x 45,7 cm;
- Gdoc019.09: *Sede de fazenda*, 1971, água-forte sobre papel, 35,7 x 45,7 cm;
- Gdoc019.10: *Trigal*, 1971, água-forte sobre papel, 35,7 x 45,7 cm.

É importante ressaltar que o Catálogo *Raisonné*⁸ categoricamente nos informa que Tarsila produziu apenas **quatro** gravuras: **Negra no pilão** [G001]⁹ e **Paisagem rural** [G002], ambas pontas-secas de 1945, transpostas de desenhos da viagem a Minas (1924) para ilustrar o livro *Poesias reunidas* de O. de Andrade; **Paisagem antropofágica** [G003], litografia realizada em 1964, a pedido do marchand Giuseppe Baccaro; e **Paisagem com lago e dois barquinhos** [G004], ponta-seca de 1971. (Catálogo *Raisonné*, 2017, grifo nosso).

O Catálogo informa, ainda, que todos os demais trabalhos classificados como gravura de Tarsila são **transposições, gravadas por terceiros**, de pinturas e desenhos de diversas épocas que a artista autorizou, nos últimos anos, a serem reproduzidos em metal a fim de satisfazer à demanda do mercado. “Destaca principalmente as gravuras feitas por Marcelo Grassmann a partir de desenhos de Tarsila como as de melhor qualidade dentre essas tentativas de obtenção de “múltiplos” da artista”. (Catálogo *Raisonné*, 2017).

Comparou-se as informações do Catálogo *Raisonné* com as gravuras de Tarsila da Coleção do Banco Central do MHAM, analisando título, técnica de impressão, data, tiragem e assinatura resultando em duas tabelas. A primeira com dados coletados no MHAM e a segunda comparando com os dados do Catálogo *Raisonné*.

Quadro 1 – Tabela descritiva da Coleção do Banco Central - MHAM

Nº F.A*.	TITULO/MHAM	TECNICA/GRAV	DATA	TIRAGEM	ASSINATURA
95	Natureza	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
96	Árvore	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
97	Louvor à natureza	Serigrafia	s/data	54/100	Tarsila
98	Rua e casas	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
99	Trigo	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
100	Mico	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
101	Boi	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
102	Louvor à natureza	Serigrafia	s/data	100/100	Tarsila
103	Marinha	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
104	Louvor à natureza	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
105	Árvore	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
106	Trigo	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
107	Paisagem	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
108	Arbustos	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
109	Louvor à natureza	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
110	Boi	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
111	Louvor à natureza	Serigrafia	s/data	42/100	Tarsila
112	Louvor à natureza	Serigrafia	s/data	95/100	Tarsila

8 O Catálogo *Raisonné* apresenta as obras de Tarsila entre pinturas, aquarela e guache, desenhos, ilustrações e estudos de ilustrações, decalques, gravuras e esculturas além de obras sem indícios suficientes para reconhecimento. Estes sem indícios suficientes para reconhecimento de definição quanto a sua autenticidade listam obras que foram alvo de dúvidas e discussões recorrentes e que, ainda assim, não obtiveram um consenso da Comissão. (<http://www.base7.com.br/tarsila/>).

9 G – Gravura – Classificação adotada na Metodologia da pesquisa e catalogação do *Raisonné*.

113	Árvore	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
114	Mico	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
115	Arbustos	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
116	Marinha	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
117	Arbustos	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
118	Louvor à natureza	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
119	Boi	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
120	Trigo	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
121	Rua e casas	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
122	Paisagem	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.
123	Natureza	Calcografia	s/data	s/tiragem	T.

Fonte: análise do grupo de pesquisa O papel na arte do Maranhão – 2017

F.A*. – Ficha Analítica

Quadro 2 – Tabela descritiva do Álbum da galeria *Collectio* – Catálogo *Raisonné*

TIT. MHAM	TIT.CAT. RAISONNÉ	TOMBO.MHAM/BC	Nº F.A. (Ficha analítica)
1. Mico	1.Macaco na Floresta	5081.2 BC 107.019-3	100
	2.Macaco na Floresta	5081.2 BC 106.740.0	114
2.Paisagem	3. Bichos Antropofágicos na paisagem	5086.2 BC 107.032.0	107
	4.Bichos Antropofágicos na paisagem	5086.2 BC 107.032.0	122
3.Trigo	5.Trigal	5083.2 BC 106.775-3	99
	6.Trigal	5083.2 BC 106.775-3	120
	7.Trigal	5083.1 BC 106.878-8	106
4.Marinha	8.Paisagem	5117 BC 106.718.7	103
	9.Paisagem	5117 BC 106.895.4	116
5.Natureza	10.Natureza	BC 106.918.7	95
	11.Natureza	5082.2 BC 106.935.7	123
6. Ruas e Casas	12.Sede de fazenda	5085.2 BC 107.008.8	121
	13.Sede de Fazenda	BC 107.010.0	98
7.Boi	14.Paisagem Antropofágica com boi	BC 106.938.1	101
	15.Paisagem Antropofágica com boi	5084.1 BC 106.953-5	110
	16.Paisagem Antropofágica com boi	5084.2 BC 107.1A91	119
8. Árvore	17.Árvores	5079.2 BC 106.720.6	96
	18.Árvores	5079.2 BC 106.720.6	105
	19.Árvores	5079.2 BC 106.720.6	113
9. Arbustos	20.Arbustos	5080.1 BC 106.735.4	108
	21.Arbustos	5080.2 BC 107.154.8	115
	22.Arbustos	5080.2 BC 107.154.8	117
10. Louvor a Natureza	23.Louvor a Natureza	BC 107.094.0	104
	24.Louvor a Natureza	5087.1 BC 107.117.3	109
	25.Louvor a Natureza	508.2 BC 107.1092	118
1.Louvor a Natureza	26.Louvor a Natureza	5088.2 BC 107.173.4	112
	27.Louvor a Natureza	BC 107.256.0	111
	28.Louvor a Natureza	5088.3 BC 107.174.2	102
	29.Louvor a Natureza	BC 107.256.0	97
TOTAL GERAL			29

Fonte: pesquisa das autoras – 2018

As gravuras do *Álbum Tarsila* (1971) produzido pela *Collectio* e disponibilizado no Catálogo *Raisonné* da artista possuem na íntegra assinatura **Tarsila seguido de T** todas no canto inferior direito, a tiragem é apontada do lado inferior esquerdo. Isso não ocorre com as gravuras recebidas pelo MHAM na doação do Banco Central; encontramos apenas a assinatura **T.** e a tiragem não existe.

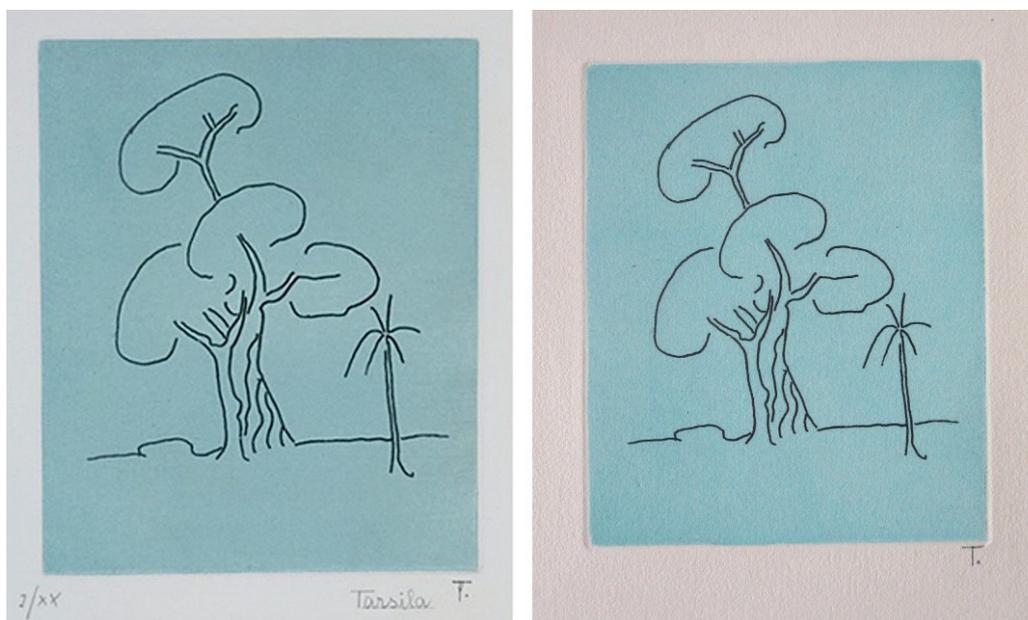


Figura 3 - *Árvore* – Tarsila, gravura calcografica 1971

Catálogo *Raisonné*

Fonte: reprodução

Coleção do Banco Central – MHAM

Fonte: foto das autoras - 2017

Somente as serigrafias *Louvor à natureza* possuem assinatura **Tarsila** e tiragem (54/100; 100/100; 42/100; 95/100), no entanto não parecem no Catálogo *Raisonné*, a gravura *Louvor à natureza* apresentada no Catálogo é em calcografia. Mesmo sabendo que o Banco Central recebeu as gravuras da *Collectio* como espólio as edições doadas ao MHAM diferem do Catálogo *Raisonné*.



Figura 3 - *Árvore* – Tarsila, gravura calcografica 1971

Fonte: foto das autoras – 2017

A nota informativa no Catálogo *Raisonné* nos diz que,

O álbum é composto de dez pranchas com gravuras em metal (água-forte e ponta-seca) e duas pranchas de texto. Foram feitas duas tiragens de cada uma das dez matrizes: uma de **20 exemplares** (numerados de I a XX), para **distribuição a museus**, na qual a artista teria assinado “Tarsila” (c.i.d.)¹⁰; e outra de **80 exemplares** (numerados de 1 a 80), para **comercialização, assinados “T.”** (c.i.d.). As pranchas medem 35,7 x 45,7¹¹ cm. Este álbum foi editado pela Galeria *Collectio*, em São Paulo, em 1971. (Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, 2017, grifo nosso).

De acordo com o documento encaminhado ao Museu de Artes Visuais do Maranhão, a doação do BACEN totaliza em 49 imagens sob o papel, recebidas em 19 de dezembro de 1996 (Termo de doação do Banco Central, 1996) e consta que, de acordo com o recebedor do acervo, confere com o original. Entretanto, com o resultado da pesquisa, constatou-se que o acervo referente ao da artista Tarsila totaliza 29 obras e não 10, como consta no documento.

Assim, pode-se constatar que todas as gravuras que se encontram no MHAM, referente à Tarsila do Amaral são “múltiplos” que fazem parte do álbum Tarsila – gravuras (Edição *Collectio*) publicado em 1971. (Gdoc019.01 a Gdoc019.10).

Vallego (2015) esclarece que estas e outras gravuras de distintos artistas brasileiros permeiam diversos acervos de museus nacionais, no entanto, este fato não se deve a uma edição reservada à doação a museus, conforme a *Collectio* inicialmente esboçou como intenção ao realizar uma tiragem com numeração diferenciada: “Tarsila” para Museus e “T.” para comercialização. Segundo a pesquisadora “a maioria dos museus que conhecemos que possuem a coleção, ou parte dela, deve-se, principalmente, as doações realizadas pelo Banco Central durante a década de 1990, em decorrência do processo de desaquisação que a instituição praticava naquele momento.” (VALLEGO, 2015b, p. 2158).

6 Considerações finais

O Projeto de Pesquisa *O papel na arte do Maranhão: originais e gravuras*, com estudo de campo realizado no MHAM nas obras da Coleção do Banco Central do Brasil, proporcionou uma experiência impar e bastante significativa para seus integrantes: pode inserir o aluno no universo da pesquisa, levando-o a conhecer um pouco das ações museais, compreender o suporte papel na qualidade de obra de arte e suas particularidades de conservação, como também considerar a imagem como documento, imbuída de informações e não apenas como mera ilustração de um texto.

Percebeu-se a escassez de informações no museu referente à Coleção do Banco Central do Brasil, limitando-se à documentação oficial de doação, os artistas e suas técnicas de produção registrados no livro de Tombo. Sobre os artistas nada foi encontrado no museu.

A metodologia aplicada foi o estudo de caso, pesquisa bibliográfica e em documentos, análise física das obras no próprio MHAM, com destaque para as gravuras de Tarsila do Amaral. A escolha pelo nome dessa artista – expoente da arte moderna brasileira – foi motivada pela assinatura diferenciada nas gravuras; o que causou estranhamento e dúvida em relação a sua autenticidade.

10 Canto inferior direito.

11 Nem todas as 10 gravuras tem essa medida como pode-se constatar nas dimensões apresentadas no Catálogo *Raisonné*.

O resultado da pesquisa esclareceu a origem da Coleção do BCB doada pelo Banco Central ao Maranhão em 1996, a participação da Galeria *Collectio* na formação do acervo, os problemas financeiros nos anos 70 e como as obras da galeria foram parar no Banco Central do Brasil. Em relação a obra de Tarsila do Amaral, descobriu-se que as gravuras que foram doadas ao MHAM foram realizadas pelo artista Marcelo Grassmann e que não foram assinadas e numeradas por Tarsila, como é comum numa edição da gravura; mas sim consideradas “múltiplos”. As gravuras feitas pela própria artista e que estão no *Catálogo Raisonné* são 4 edições: *Negra no pilão*, *Paisagem rural*, *Paisagem antropofágica* e *Paisagem com lago e dois barquinhos*, todas de 1964. As demais, que se encontram no MHAM, são transposições gravadas por terceiros, de pinturas e desenhos de diversas épocas que a artista autorizou, nos últimos anos, a serem reproduzidos em metal a fim de satisfazer à demanda do mercado.

Outro dado comprovado deste trabalho foi a identificação de gravuras que não estavam catalogadas. No documento de doação, encontram-se 49 obras; no entanto, a pesquisa identificou 125 – um número bem maior. Esse dado deve ter sido ocasionado por não presumir gravuras com a mesma imagem obras diferenciadas. A falta de numeração da edição, como é mostrada na gravura de Tarsila, pode ter contribuído para este procedimento. Um múltiplo não numerado pode ser considerado cópia, uma gravura com edição numerada deve ser considerada original. Portanto as gravuras de Tarsila do Amaral da Coleção do Banco Central do Brasil que estão no MHAM são voltadas ao comércio.

Ademais, o resultado do trabalho desenvolvido no MHAM comprovou a eficiência entre a parceria museu e universidade proposta pela pesquisa, proporcionando benefícios mútuos, o setor museológico obteve conhecimentos singulares sobre a Coleção do BCB até então desconhecidos e os pesquisadores/alunos puderam utilizar o espaço museal com extensão do aprendizado acadêmico.

Collection of the Central Bank of the Historical and Artistic Museum of Maranhão: considerations on the engraving of Tarsila do Amaral

ABSTRACT

Data on the formation and constitution of the artistic museological collection of Maranhão are scarce. The assertion was verified, preliminarily, during the research *The paper in the art of Maranhão: original and engraving*, with students of the Visual Arts course of the Federal University of Maranhão during the investigation in the Collection of the Central Bank of Brazil under the custody of the Historical Museum and Artistic of Maranhão (MHAM). It looks for information on the Collection donated by the Central Bank to Maranhão in 1996, the origin and the process. It presents as a methodology the research through bibliographical sources, as well as the physical analysis of the works in the MHAM itself, highlighting the engravings of Tarsila do Amaral. It proves the efficiency between the *museum and university* partnership, proposed by the research, providing mutual benefits: the museum sector obtained unique knowledge about the BC Collection, hitherto unknown, and the researchers / students were able to use the museum space with extension of learning academic. The doubt generated by the different signatures of the artist Tarsila do Amaral in the engravings of the BC Collection as of the *Raisonné* Catalog was remedied. The reason was due to different productions and destinations of the engravings proposed by the publisher, in this case, the *Collectio* Gallery.

Keywords: Central Bank of Brazil Collection. Tarsila do Amaral. Historical and Artistic Museum of Maranhão. Engraving.

REFERÊNCIAS

BANCO CENTRAL DO BRASIL. Museu de Valores. **Coleção de arte**. Brasília, DF: Banco Central do Brasil, 2014.

COLEÇÃO DE ARTE DO MUSEU DE VALORES. **Histórico**. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/pt-br/#!/n/artegalecolecacao>>. Acesso em: 02 de ago 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2017.

VALLEGO, Rachel. **Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte**. 2015. 240 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Programa de Pós-Graduação em Arte - Universidade de Brasília, Brasília-DF.

_____. **Doações do acervo de arte do banco central do brasil: uma presença modernista?** Simpósio 1- A arte compartilhada: coleções, acervos e conexões com a história da arte – 24º encontro da ANPAP – Compartilhamentos na arte: redes e conexões com a história da arte. 22 a 26 de setembro de 2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus Brasileiros e Política Cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - vol. 19, n. 55, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955.pdf>> Acesso em: 10 Set. 2018.

SCHWARTZ, JORGE. **Da antropofagia à Brasília**. São Paulo: FAAP & Cosac & Naify Edições, 2002.

SOARES, Ednaldo. **Documentação e Informação no Contexto Museológico**. [S.n.;s.l.].

MINIBIOGRAFIA

Francisca Rosemary Ferreira de Carvalho

Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão, Especialista em Artes Visuais/SENAC/MA e tem Graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão. É aluna-pesquisadora do projeto de pesquisa *O papel na arte do Maranhão: original e gravura* e do projeto de extensão *A Imagem sobre o papel*.

Regiane Aparecida Caire da Silva

Doutora em História da Ciência e Mestre em Comunicação e Semiótica ambos realizados na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Tem graduação em Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Coordena os projetos: de extensão *A imagem sobre o papel* e de pesquisa *O papel na arte do Maranhão: original e gravura*. Possui apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) na pesquisa *A contribuição de Assis Chateaubriand na formação do acervo artístico do Maranhão*.

Flavia Rodrigues dos Santos

Graduanda no curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Bolsista PIBIC da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Bolsista UFMA no Projeto de Extensão *A Imagem Sobre o Papel* (2017). É aluna-pesquisadora do projeto de pesquisa *O papel na arte do Maranhão: original e gravura*.