DOAÇÕES DO ACERVO DE ARTE DO BANCO CENTRAL DO BRASIL – UMA PRESENÇA MODERNISTA?

Rachel Vallego

RESUMO
A pesquisa questiona se as doações de gravuras realizadas pelo Banco Central na década de 1990, para museus de todo o país pode ter contribuído para uma reafirmação do modernismo como orientador de uma leitura canônica da história da arte brasileira, especialmente dentro de museus regionais, deslocados da construção dessa tradição.

PALAVRAS-CHAVE
coleção de arte; modernismo; história da arte.

ABSTRACT
The research questions whether the prints donations made by the Central Bank of Brazil in the 1990s, to museums around the country may have contributed to a reaffirmation of modernism as guide to a canonical reading of the history of Brazilian art, especially in regional museums, dislocated from the construction of this tradition.

KEY WORDS
art collection; modernism; art history.

Em 1971, a Galeria *Collectio* publicou um álbum com dez gravuras em metal de Tarsila do Amaral. A edição foi realizada por Marcelo Grassmann, que transpôs desenhos da artista para água-forte. O lançamento do álbum foi entusiasticamente divulgado nos jornais por meio de anúncios publicados pela *Collectio* prestando homenagem a artista, que também esteve presente no evento. Dessa série de gravuras, "Louvor a Natureza", de 16 x 23 cm, apresenta o desenho sensível de Tarsila: o traço singelo delineia uma figura apoiada em um dos joelhos com os braços erguidos para o alto e cabelo esvoaçante, diante de uma forma semelhante a uma flor. O desenho linear em tom castanho escuro ocupa o centro da imagem, sobre um fundo chapado de cor rosada. Com fatura semelhante, o restante da série apresenta imagens costumeiras do universo tarsiliano: casas de fazenda, árvores e arbustos, animais, barcos etc. em sua maioria sobre fundos de colorido suave, em tons de verde, azul, rosa e amarelo.

A edição originalmente foi dividida em dois grupos: uma tiragem de vinte exemplares, numerada em romanos e assinada "Tarsila", destinada a doação a museus; e uma tiragem de oitenta exemplares, numerada em arábicos e assinada somente "T.", para comercialização. O catálogo *raisonné*[1] da artista registra que Tarsila produziu apenas quatro gravuras originais em vida, e que as demais foram realizadas com auxílio de artistas gravadores, com o objetivo de atender a grande demanda por sua obra, especialmente no final da vida da artista, quando o comércio de arte no Brasil apresentava um crescimento vultoso. Curiosamente, o catálogo *raisonné* de Tarsila não menciona uma segunda versão da gravura "Louvor a Natureza", uma serigrafia colorida de 40 x 60 cm, com tiragem de cem exemplares, e assinada "Tarsila" no canto inferior direito. A obra provavelmente foi produzida para participação do "Museu na Calçada", evento patrocinado pela *Collectio* que levava mensalmente para os postes da Avenida Paulista gravuras de artistas brasileiros, entre 1971 e 1972.

Tarsila do Amaral
Louvor a Natureza (água-forte) e Louvor a Natureza (serigrafia)

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. 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. Essa pesquisa tem por objetivo verificar como a recepção dessas doações foi encaminhada pelos museus que as receberam, questionando se a inserção da coleção de gravuras nesses acervos influenciou a forma como as instituições passaram a se narrar e se filiar a tradição modernista e aos nomes dos artistas.

Um antecedente da pesquisa que agora se inicia, foi a pesquisa sobre a formação da coleção de arte do Banco Central, objeto da minha pesquisa de mestrado realizada na Universidade de Brasília. Em "Da Galeria *Collectio* ao Banco Central do Brasil – Percursos de uma coleção de arte" (2015) procurei apresentar uma ampla revisão da formação da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil. A pesquisa se concentrou no processo de aquisição da coleção por meio da Galeria *Collectio* Artes Ltda. (1969–1973), que devido a turbulências no sistema financeiro naquele período, levaram ao Banco Central cerca de 4300 obras de arte, entre pinturas, desenhos e gravuras, a partir do processo de intervenção extrajudicial no Banco Áurea de Investimentos, anteriormente credor da galeria.

A incorporação dessa coleção no final da década de 1970 foi determinante para a formação do acervo, e representa mais de 90% da atual coleção de arte da instituição,

que havia sido iniciada poucos anos antes, em 1975, com a aquisição da coleção de doze painéis de Cândido Portinari intitulada “Cenas Brasileiras” (1954–1956). 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.

Ao total, 42 museus e entidades culturais receberam as doações, e estão 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. As secretarias de cultura foram predominantemente responsáveis pela assinatura dos termos de doação, e em sua grande maioria encaminharam a coleção para os museus locais ou entidades correlatas (BCB, 1996). 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.

Algumas das gravuras doadas pelo Banco Central: Aldemir Martins – *Galo* (água-forte), Clóvis Graciano – Três Figuras (água-forte), Cícero Dias – Sem título (serigrafia).

Alfredo Volpi – *Composição com bandeirinhas* (litografia), Maciej Babinski – *Composição* (serigrafia)

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 Charlote 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. A *Collectio* tinha como procedimento costumeiro comprar grandes lotes de obras diretamente dos artistas, e desta forma adquiriu desenhos e gravuras de Maciej Babinski, Francisco Cuoco, Guilherme Faria, Charlote Gross, Marcelo Grassmann e Tuneu (VALLEGO, 2015). As gravuras de Di Cavalcanti, Aldo Bonadei, Aldemir Martins e Alfredo Volpi são provavelmente originarias de álbuns publicados por diversas editoras, dados estes que necessitam ainda de maior investigação e confirmação.

A hipótese de trabalho levantada a partir da recorrência das gravuras doadas pelo Banco Central é se a presença dessas obras pôde proporcionar uma filiação à tradição moderna pelos museus que as receberam, ainda que as obras tenham sido apropriadas de maneiras distintas em cada acervo. Essas diferentes leituras dizem respeito a própria formação dos acervos, uma vez que em museus inseridos na construção da tradição moderna, ou que tiveram maiores possibilidades aquisitivas, a recepção das gravuras nem sempre foi festejada com grande alarde, sendo este o caso, por exemplo, do MAC/USP, do MNBA, ou do MAM-BA. Inversamente, em

museus regionais, especialmente quando descentralizados, as gravuras ganharam exposições celebrando a doação, por vezes com catálogos exclusivos, ou ainda, a menção recorrente em publicações das instituições, como um marco da formação do acervo. Aqui podemos citar como exemplo a CAL/UnB, FAV/UFG, MUnA/UFU, MARGS, MARCO, entre outros.

Alguns museus já apontam para essa atitude logo do recebimento das doações. Dois trechos de catálogos são ilustrativos nesse sentido. A galeria da Faculdade de Arte Visuais da UFG (FAV/UFG) publicou em 1998 um catálogo dedicado à coleção de gravuras. A apresentação se detém longamente na apresentação de cada artista, reforçando o sentido moderno das obras e a importância dos artistas para a arte brasileira. Ao final, afirma-se a necessidade de circulação das obras pelo estado em vista de sua significância para toda a "sociedade goiana".

> A Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás traz a público o catálogo de acervo de gravuras brasileiras desta Unidade, constante de 48 gravuras de nove artistas de renome, doadas a esta Unidade, pelo Banco Central, nos finais de 1995. (...) É nossa intenção, ao lançar este catalogo promover exposições itinerantes destas obras em várias salas de Goiânia e de outras cidades do interior do Estado, divulgando-as, não só a comunidade universitária, mas a toda sociedade goiana. É um acervo tão importante para nossa instituição e para nosso Estado. (CLIMACO, 1998)

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) publicava mensalmente um jornal de notícias sobre o museu, sendo que em 1995 as doações foram destaque da capa, cito abaixo o texto publicado:

> O Museu de Arte do Rio Grande do Sul recebeu do Banco Central do Brasil um conjunto de 49 obras de importantes artistas nacionais. A cerimônia de doação foi realizada no dia 16 de novembro, na sede do Banco Central em Porto Alegre, com a presença do Secretário de Cultura, Carlos Jorge Appel, da Diretora do MARGS, Romanita Disconzi, e do Delegado Reginal do Banco Central, José Carlos Miguel. O museu deve expor as novas imagens, ao público, nos próximos meses. A doação é resultante de uma solicitação feita pelo museu gaúcho ao Banco Central, em Brasília, considerando o número expressivo de objetos de arte à disposição da instituição através da liquidação de entidades financeiras e pagamento de dívidas. No ano passado, o banco realizou um leilão de arte, já distribuiu obras para outros museus brasileiros, e reserva as principais telas, assinadas por Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, entre outros para o futuro Museu de Arte Contemporânea de Brasília. A partir de agora, o acervo do MARGS conta com pinturas, desenhos, litografias e serigrafias assinadas por: [segue lista com biografia dos artistas: Marcelo Grassmann, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Aldemir Martins, Cícero Dias, Maciej Babinski, Francisco Cuoco, Tuneu e Duja]. (MARGS, 1995)

Cito ainda a carta enviada pela Fundação Joaquim Nabuco, após o recebimento das obras, que louvava a "conquista para o Nordeste" que a doação representava:

> Tomamos conhecimento que, ao acervo cultural da Fundação Joaquim Nabuco, acrescentam-se mais 49 obras de arte assinadas por renomados artistas de nosso país, todas doadas por esse Banco Central do Brasil. Por tal conquista para o Nordeste – rompendo a hegemonia Sul/ Sudeste – concedemos um voto de louvor, proposto pelo presidente desta casa e aprovado à unanimidade, à instituição que V.Sa. dirige Delegacia Regional do Banco Central do Brasil que houve por bem contemplar à comunidade pernambucana com valiosa coleção. Subescrevemo-nos, atenciosamente, Macus Accioly – Presidente. (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO, 1996)

Percebemos aqui alguns indícios de como a doação do Banco Central adentrou na história da formação desses acervos. A presença reincidente das gravuras em tantos museus reforça nossas expectativas em relação a como as demais instituições se apropriaram das obras, e quais discursos foram utilizados para justificar a recepção da coleção. Não descartamos a possibilidade de que em muitos museus essa festividade tenha sido apenas momentânea, não encontrando eco nas demais narrativas engajadas pelos museus, ou que nem sequer tenha sido alvo de especulação, visto que o acervo da instituição já possuía obras mais representativas do modernismo. Ainda assim, esse silenciamento destoa de um fato verificado preliminarmente na documentação do Banco Central, que indica que na grande maioria o pedido de doação foi solicitação direta dos museus.[2]

A desaquisição realizada pelo Banco Central através das doações tinha como meta principal diminuir a quantidade de obras pertencentes à instituição (VALLEGO, 2015). Porém, é importante reconhecer que na prática a desaquisação 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.

Mesmo que as obras doadas pelo Banco Central sejam produções tardias desses artistas e não representem a porção mais significativa de suas obras, a questão aqui é

se elas poderiam revelar algo sobre a atração que a ideia de modernismo ainda exerce sobre as instituições museais, por meio do prestígio imediato que alguns nomes da coleção suscitam. E ainda, se o modernismo é frequentemente entendido como uma etapa crucial do desenvolvimento da arte brasileira, garantir a presença dessa herança cultural significaria construir um lastro de oficialidade para o próprio acervo? Não pretendo afirmar que a doação do Banco Central inaugure a presença do modernismo nos acervos em que foram abrigadas, mas questiono se a coleção não teria potencializado o engajamento a uma narrativa canônica da arte brasileira, especialmente ao agregar nomes simbólicos do movimento, num período em que a aquisição de suas obras já se tornava inviável sem um grande aporte financeiro.

Desta forma, interessa-me discutir como esse processo afetou não apenas a composição da coleção do Banco Central, mas também como se desdobrou nos acervos recebedores. A intenção é indagar como o caráter moderno dessas obras pode ter colaborado para a grande aceitação da doação, visto a quantidade de entidades culturais que as solicitaram. E, ao direcionar a pesquisa às doações realizadas pelo Banco Central, um questionamento deve nortear todo o processo: como a ideia de modernismo pode ser narrada a partir dessas gravuras? As obras que compõem essa pequena coleção de papeis suscitam algumas questões sobre desdobramentos da influência modernista durante os anos 1970 que são centrais ao debate que proponho. Nesse sentindo, será importante considerar as condições que possibilitaram a produção de uma quantidade tão expressiva de gravuras, que implicam na verificação da procedência das obras.

Durante a pesquisa de mestrado pude observar uma grande especulação mercadológica com a produção modernista, principalmente através dos leilões de arte – espaço no qual a Galeria *Collectio* atuou com muita avidez, especialmente diante do cinquentenário da Semana de Arte Moderna comemorado em 1972. Ainda que esse não seja o ponto mais comentado das pesquisas acerca da década de 1970, as comemorações do cinquentenário apontam para uma consagração definitiva do modernismo, reafirmando o papel do movimento numa genealogia da arte brasileira. O mercado de arte estabeleceu assim uma comercialização intensa da produção consagrada, que era, todavia, finita. As possibilidades abertas pela produção de

múltiplos de arte pareciam visar atender a essa demanda comercial, e foi amplamente praticada por diversas editoras de arte, meio no qual a *Collectio* também buscou se posicionar (VALLEGO, 2015).

O moderno visto através do mercado de arte parecia englobar indistintamente artistas e obras de toda a primeira metade do século XX, desde os primeiros indícios do modernismo, passando pela Semana de Arte Moderna, os artistas do Grupo Santa Helena, até os nomes mais destacados como Portinari, Guignard ou Volpi, no que Frederico Morais (1975, p.112) denunciou como uma onda nostálgica que transformava a arte em mero objeto de consumo. Soma-se a isso a recuperação de nomes esquecidos como Tarsila do Amaral ou Ismael Nery, e as aproximações tardias de artistas que conservavam a estética figurativista, mas produzidas no decorrer das décadas seguintes, também eram presença significativa no mercado.

Como a transformação da obra moderna em objeto de desejo e distinção social, provocou-se um grande aumento na procura e consequentemente seu rareamento (DURAND, 1989), esse fato nos direciona a uma questão proeminente para este estudo: observar se o avanço do mercado sobre a comercialização da produção modernista, ao gerar uma grande especulação com esse acervo, levou também ao investimento no múltiplo como alternativa de vendas. Como um antecedente, podemos caracterizar a popularização da gravura com a edição de livros de artistas e álbuns de gravura, que tiveram um papel importante para a projeção de vários artistas.

Podemos relembrar as famosas edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil publicadas desde meados da década de 1940, e as edições de luxo de Julio Pacello. Edições de álbuns de gravura se tornaram bastante comuns nos anos 1960. Levantamos dados sobre edições realizadas pela Galeria Bonino, Editora Cultrix, e Editora Onile (Salvador), que, por exemplo, produziram álbuns em xilogravuras, serigrafias ou litografias de artistas como Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Di Cavalcanti, Emanoel Araujo, Tarsila do Amaral, Portinari, entre outros. O atelier do MAM-RJ também comercializava as gravuras lá produzidas, "com a intenção básica de ampliar o consumo de bens culturais, por parte de setores sociais, para os quais o

preço das obras únicas constituía forte restrição ao consumo" (BULHÕES, 1990, p. 104).

Todavia, Olívio Tavares de Araujo advertia em palestra de 1975 que "o múltiplo é a colocação, ao alcance de um maior numero de pessoas, de um objeto decorativo que as pessoas porão em casa. É uma ilusão e uma certa distorção dizer que o múltiplo democratizou a arte. O múltiplo apenas "multiplicou" literalmente, o número de possuidores de objetos com a aura de obra de arte, mas não houve nisso uma democratização real." (*apud* PONTUAL, 2013, p.396). Para Aracy Amaral a proliferação dos múltiplos "não passa de uma especulação quantitativa do objeto artístico" (1983, p.186) que não provocava uma real inclusão de novas camadas da população, mas apenas gerava mais formas de aquisição para a mesma faixa de compradores e colecionadores que já frequentavam galerias e leilões de arte.

Ainda que essa democratização não tenha plenamente se concretizado, a comercialização de gravuras era uma dentre as várias estratégias de ativação do mercado de arte (DURAND, 1989), e da qual a coleção de arte do Banco Central é testemunha. Quando essa aposta de mercado não se efetiva, vemos chegar ao Banco Central uma considerável quantidade de gravuras, e por sua vez alcançam diversos museus, que silenciosamente assumem esse legado em seus acervos. Questiono, então, se o interesse pelo múltiplo de arte e a ampla produção de álbuns visavam atender a demanda de comercialização que obra de arte alcançou durante a década de 1970. Em última instância, poderíamos caracterizar esse fator como desencadeador do processo que levou a *Collectio* a investir na produção de gravuras, justificando assim a enorme quantidade de gravuras que chegaram ao Banco Central, e sua posterior redistribuição pelo país.

Enquanto que a maior parte dos estudos[3] sobre a década de 1970 se dedica a caracterizar a produção conceitual que surgia com vigor naquela época, para esta pesquisa será relevante observar um aspecto pouco comentado do período: a passagem do modernismo através do mercado de arte. Mesmo que o crescimento do mercado de arte[4] tenha ocorrido sob duras críticas e intensa oposição aos seus efeitos por parte dos artistas contemporâneos[5], o estudo de Frederico Morais (1975) relembra que mercado de arte se projetou basicamente através da valorização da

obra moderna, uma vez que a censura e o conservadorismo impunham enormes dificuldades à produção contemporânea.

Inferimos assim, que ao desconectar o projeto modernista de seu viés mais radical de renovação, o mercado pode focar no endeusamento nostálgico da obra moderna, uma vez que o modernismo havia conservado o estatuto da obra de arte praticamente intocado. Como lembra Tadeu Chiarelli (2012), o atraso da chegada dos brasileiros em relação as propostas de renovação das vanguardas europeias no início do século XX, gerou uma produção conectada ao "retorno à ordem", e uma consequente manutenção da tradição da pintura como técnica consagrada. Isto proporcionaria ao mercado de arte a possibilidade de especular com uma produção esteticamente não controversa para a época, a ponto de quase provocar um esgotamento de "matéria prima", visto que a produção dos artistas tinha um caráter limitado frente à agressividade do mercado.

Enquanto que na década de 1960 e 1970 houve uma ampla contestação do espaço do museu e o refutamento de sua lógica por parte dos artistas, Douglas Crimp (2005) também indica uma atitude revisionista dos museus em relação à história da arte, que teria propiciado a exacerbação dos antigos valores plásticos, em detrimento do caráter altamente experimental das obras que surgiam, tendo eco inclusive no cenário brasileiro. Arthur Danto (2006) classificou esse período como um momento de transição, no qual haveria ainda muito revisionismo do moderno, sem uma clara distinção entre o que seria arte moderna, pós-moderna ou contemporânea. O autor sinaliza inclusive a "urgência de se tentar entender a década de 1970, um período, à sua própria maneira, tão obscuro quando o século X" (2006, p.15).

Retomo nesse sentido, a reflexão proposta por Hans Belting (2006), quando indaga a respeito do papel do museu de arte como narrador ou apresentador da história da arte. O autor põe em dúvida se seria possível conciliar essa idealização de uma visão global da história da arte pelo museu, e se isto ainda se sustentaria diante da arte contemporânea. Para Belting "não existe nenhum debate em torno do museu que também não seja um debate em torno da ideia remanescente de história da arte" (2006, p. 174), dada a expectativa generalizada do público para que o museu provenha essa explicação ilustrada.

Essa necessidade de apresentação de um panorama encenado através das obras garantiria o consenso da posição do museu como instituição destinada à guarda não apenas dos objetos da arte, mas da própria história da arte. Enquanto que a instabilidade provocada pela contemporaneidade retirava suas garantias de legitimidade, mesmo que controversamente, tenha posicionado o museu como o local ideal de sua realização. Segundo Belting,

> De fato, não basta simplesmente apresentar obras se elas não podem testemunhar a favor de uma ideia do curso da história da arte e da situação da arte. Ainda estamos presos a um sentido de arte cada vez menos compreendido, que conseguimos identificar apenas no quadro de sua história prévia, qualquer que seja a maneira que quisermos nos representar nessa história. (BELTING, 2006, p.173)

Levando em conta essas reflexões, consideramos a necessidade de direcionar um olhar atento aos possíveis efeitos das doações realizadas pelo Banco Central, pois observamos que o enraizamento desse discurso que espera que o museu seja capaz de expor e explicar o progresso da arte até a atualidade parece estar incutido na própria simbologia do museu. E sendo a doação um dispositivo comum para a formação de acervos, ou mesmo de museus – do qual o MAC/USP é um caso exemplar, considerando-se a doação que desfez o MAM-SP e as coleções particulares de Matarazzo e Penteado para criação do novo museu – é preciso ter em conta que “museus de arte funcionam de modos distintos em comunidades distintas” (OLIVEIRA, 2014).

Uma vez que os critérios de formação de acervos de arte nem sempre são coerentes ou completamente explícitos, Emerson Dionísio G. de Oliveira adverte que:

> Para algumas instituições, garantir que seu acervo contenha um panorama de ‘toda’ a produção em artes visuais permanece como uma ambição legítima, alguns dirão democrática. Essas instituições não se embaraçam com frequência diante de acervos heterogêneos onde os limites classificatórios são muitas vezes ignorados. (OLIVEIRA, 2014)

E quanto ao caso dos museus em que chegaram à doação do Banco Central, haveria também esse ímpeto de garantir seu posicionamento diante da história da arte? Para muitos museus é simbolicamente importante a representação da produção local e de como seus artistas tangenciam as vertentes canônicas ou as inovam (OLIVEIRA, 2010). No entanto, essa característica não resume a atividade dos museus, e nossa hipótese sugere que analisar se as doações do Banco Central podem ter fornecido

material para completar esse sentido de inserção a uma tradição da história da arte da qual não participaram, seja por deslocamento temporal ou espacial, contribuiria para a compreensão de como os discursos museais interpretam sua própria heterogeneidade.

Notas

[1] O acesso ao catálogo está disponível online no endereço http://www.base7.com.br/tarsila/

[2] Os documentos processuais consultados no Banco Central apontam para que quando o Banco Central decidiu realizar as doações entrou em contato com algumas instituições, como a UnB, a USP e o Ministério da Cultura solicitando auxilio de como proceder, e estes sugeriram algumas instituições, e também solicitaram a doação. Após a execução das primeiras doações, a notícia se espalhou e os museus interessados entraram em contato solicitando a inclusão no processo também.

[3] O trabalho de Cristina Freire é exemplar nesse sentido, destaco a publicação de "Poéticas do processo" (1999) e "Arte Conceitual" (2006), e Artur Freitas "Arte de Guerrilha" (2013).

[4] Estudos enfocando o mercado de arte ainda são poucos, mas se destacam nesse campo "Arte, privilégio e distinção" (1889) de José C. Durand e "Artes Plásticas: Participação e Distinção - Brasil anos 60/70" (1990) de Maria Amélia Bulhões.

[5] Alguns artigos que enfocam a crise são O boom, o pós-boom e o dis-boom (1976) de Carlos Zílio et alii, Analise do Circuito (1975) de Ronaldo Brito, e o livro de Frederico Morais Artes Plásticas crise da hora atual(1975).

Referências

AMARAL, Araci A. *Arte e meio artístico – entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

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

_____. Processo 9200005411 – *Galeria de Arte do Banco Central e reserva técnica*, 4 volumes. Brasília: BCB, 1992.

_____. Processo 9600615674 – *Doação de parte do acervo de arte*. Brasília: BCB, 1996.

BATISTA, Marta Rossetti. *Escritos sobre arte e modernismo brasileiro*. São Paulo: Prata Design, 2012.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: Participação e Distinção – Brasil anos 60/70*. São Paulo, USP: Tese de Doutorado, 1990.

CLIMACO, José Cesar T. de S. *Gravuras, Acervo*. Faculdade de Artes Visuais / UFG, 1998

CHIARELLI, Tadeu. *Um Modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 13.

MARGS. *Jornal do MARGS*. Ano III, número 31. Porto Alegre: MARGS, 1995.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas crise da hora atual*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de Fora*. Porto Alegre: Zouk, 2010

_____. *Diferentes Semanas de Arte de 1922: apropriações periféricas*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 26. 2011, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPUH, 2011. 15 p.

_____. *Algo Familiar: Considerações sobre as doações em museus brasileiros*. In MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.6, 2014.
Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2014.

PONTUAL, Roberto. *Roberto Pontual Obra Critica*. Organização Izabel Puccu e Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

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.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Rachel Vallego
É mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília, bacharel e licenciada em Artes Plásticas pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre a coleção de arte do Banco Central, e sobre os temas: acervos e coleções de arte, museus, exposições, entre outros.