

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural**



Dissertação

**Museus e colecionismo:**

Sentidos e processos no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

**Joana Soster Lizott**

Pelotas, 2022

**Joana Soster Lizott**

**Museus e colecionismo:**

Sentidos e processos no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Diego Lemos Ribeiro

Coorientador: Prof. Dr. Daniel Maurício V. de Souza

Pelotas, 2022

Joana Soster Lizott

**Museus e colecionismo:**

Sentidos e processos no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 15 de dezembro de 2022

Banca examinadora:

.....  
Prof. Dr. Diego Lemos Ribeiro (Orientador)  
Doutor em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (MAE-USP)

.....  
Profa. Dra. Clarice Rego Magalhães  
Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Federal de Pelotas (PPGE-UFPel)

.....  
Profa. Dra. Juliane Conceição Primon Serres  
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Dedico este trabalho à equipe do MALG, e a todos que passaram pelo Museu. À luta e ao carinho dos colegas, servidores públicos e terceirizados, que dedicaram tanto de si e que se fazem presentes por tudo que realizaram.

## **Agradecimentos**

À toda equipe do MALG, pela amizade, companheirismo, aprendizado e incentivo. Minha paixão pelo trabalho vem de todos vocês, obrigada por deixarem tudo mais leve e divertido. Em especial os colegas Fábio Galli, Roberta Trierweiler, Prof. Lauer Alves Nunes dos Santos e Luciane Valente que acompanharam todo o processo de pesquisa e escrita da dissertação.

Ao meu marido, amigo e colega de profissão Augusto Duarte Garcia, pelo incentivo, as conversas e trocas de ideias, por todo o amor e o melhor café do mundo.

Aos meus pais, Isolde e Ademar, pelo apoio em todos os momentos, especialmente na reta final da dissertação, ajudando a torná-la possível.

Aos meus orientadores, professores que admiro desde a graduação e tive o prazer de ser orientanda. Obrigada pela paciência, pelas observações e por todo apoio e aprendizado.

À banca de qualificação, com as professoras Clarice Magalhães e Francisca Michelin, pelas importantes considerações.

Ao Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel.

Às unidades, setores e servidores da UFPel que auxiliaram na busca por informações acerca do acervo e do MALG: Setor de Arquivo, Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Centro de Artes.

Às instituições que disponibilizaram seus acervos para pesquisa, de forma virtual e/ ou presencial: Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes – Obras raras (UFRJ), Bibliotheca Pública Pelotense.

*Os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer. Não há neles nada de mágico. A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionam um traje para nós a partir de retalhos do universo.*

*(Ray Bradbury, Fahrenheit 451)*

## Resumo

LIZOTT, Joana Soster. **Museus e colecionismo:** Sentidos e processos no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Orientador: Diego Lemos Ribeiro. 2022. 293 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

Esta pesquisa dedicou-se ao campo dos sentidos e dos processos que envolvem os acervos, transitando na relação entre museus e colecionismo e nas práticas de colecionar e musealizar. Toma como objeto as coleções do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), ligado ao Centro de Artes (CA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), buscando seus meandros que refletem as relações sociais e disputas no âmbito da memória, da legitimidade, do prestígio e da distinção. Nesse sentido, busca identificar quais os sentidos e significados que envolvem as coleções do MALG e como eles se refletem na atuação do Museu. Discute assim as relações entre museus, coleções e memória, com especial atenção para os meios artístico e universitário, bem como o contexto local da cidade de Pelotas, desde o final do século XIX até o início do século XXI. A reflexão se apoia ainda em dados levantados nos arquivos do MALG, seja de ordem interna da instituição, produzidos pela equipe do museu, (atas, convites e registros fotográficos de exposições, reportagens de jornal, relatórios, fichas de acervo, termos de doação, livros de registros de obras), como de ordem externa, relativas à imprensa. Como resultado, são elencadas sugestões visando a elaboração da Política de Aquisição e Descarte do MALG, bem como a reorganização de suas coleções levando em conta a história de cada uma.

**Palavras-chave:** Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Práticas de Colecionamento. Museus de arte. Museus universitários.

## Abstract

LIZOTT, Joana Soster. **Museums and collecting:** meanings and processes in the collection of the Leopoldo Gotuzzo Museum of Art. Advisor: Diego Lemos Ribeiro. 2022. 293 f. Dissertation (Master's in Social Memory and Cultural Heritage) – Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

This research was dedicated to the field of meanings and processes involving collections, transiting in the relationship between museums and collecting and the practices of collecting and musealizing. It takes as its object the collections of Leopoldo Gotuzzo Museum of Art (MALG), linked to the Arts Center (CA) of the Federal University of Pelotas (UFPel), seeking its intricacies that reflect social relations and disputes within the scope of memory, legitimacy, of prestige and distinction. In this sense, it seeks to identify the meanings and meanings involved in the MALG collections and how they are reflected in Museum's performance. Thus, it discusses the relationships between museums, collections, and memory, with special attention to the artistic and university environments, as well as the local context of the city of Pelotas, from the end of the 19th century to the beginning of the 21st century. The reflection is also based on data collected from the MALG archives, whether of an internal order of the institution, produced by the museum team, (minutes, invitations and photographic records of exhibitions, newspaper reports, reports, collection files, terms of donation, logbook of works of art) as of external order, relating to the press. As a result, suggestions are listed for the preparation of the MALG Acquisition and Disposal Policy, as well as the reorganization of its collections taking into account the history of each one.

**Keywords:** Leopoldo Gotuzzo Museum of Art. Collecting Practices. Art Museums. University museums.

## Lista de Figuras

Figura 1	Poltrona da Coleção Leopoldo Gotuzzo .....	28
Figura 2	Estojo de tintas de Leopoldo Gotuzzo .....	30
Figura 3	Leopoldo Gotuzzo com seus quadros em exposição .....	77
Figura 4	Primeira obra doada por Leopoldo Gotuzzo para a EBA .....	78
Figura 5	Obras de Leopoldo Gotuzzo nas salas de aula da EBA .....	81
Figura 6	Obras de Leopoldo Gotuzzo nas salas de aula da EBA .....	81
Figura 7	Obra de Leopoldo Gotuzzo na revista Selecta (1915) e imagem atual .....	82
Figura 8	Montagem demonstrando a variedade de itens da 2ª doação de Leopoldo Gotuzzo .....	88
Figura 9	Aspectos da exposição “A Coleção Leopoldo Gotuzzo”, 2017 ....	91
Figura 10	Aspecto de exposição na Galeria do Patrono, em 2018 .....	91
Figura 11	“O Palacete Faustino Trápaga, depois de reconstruído” (1917) ...	94
Figura 12	Faustino Trápaga e João Rouget Perez, 1942 .....	95
Figura 13	Obras da coleção Faustino Trápaga com referência à Espanha...	97
Figura 14	Obras de Andrea Landini e Chocarne Moreau, da Coleção Faustino Trápaga .....	98
Figura 15	Retrato de Carmen Trápaga Simões .....	100
Figura 16	Fotografia de Francisco Simões, na Exposição da EBA de 1952...	101
Figura 17	Retrato de João Gomes de Mello Filho .....	104
Figura 18	Paisagem de Heitor de Pinho, com dedicatória para João Gomes de Mello .....	107
Figura 19	Paisagem de José Maria de Almeida, com dedicatória para João Gomes de Mello .....	107
Figura 20	Aspecto da sala com Coleção João Gomes de Mello Filho, na primeira sede do MALG .....	113

Figura 21	L.C. Vinholes, recebendo Tanaka Kenzo, em meio a sua coleção.....	116
Figura 22	Obra de Samson Flexor que levou ao encontro de L.C. Vinholes com Tanaka Kenzo .....	119
Figura 23	Obra de Tanaka Kenzo, presente para L.C. Vinholes .....	120
Figura 24	Exemplos de cerâmicas japonesas da Coleção L.C. Vinholes ....	121
Figura 25	Obra de Lívio Abramo, com dedicatória para L.C. Vinholes .....	122
Figura 26	Obra de Pedro Meireles, do período de L.C. Vinholes no Canadá	123
Figura 27	Prédio da primeira reitoria da UFPel, atual sede do MALG .....	133
Figura 28	Montagem com interior do Gabinete da Reitoria da UFPel, nos anos 1970 .....	134
Figura 29	Obra da coleção João Gomes de Mello Filho que aparece na fotografia da Reitoria .....	135
Figura 30	Aspecto do Museu da UFPel, anos 1970 .....	138
Figura 31	Aspecto dos trabalhos do Ateliê de Restauro da UFPel na FAEM	142
Figura 32	Obra de Leopoldo Gotuzzo “disputada” com o Conservatório de Música de Pelotas .....	146
Figura 33	Obra de Inah Costa que ficava no Gabinete da Reitoria .....	147
Figura 34	Fachada da primeira sede do MALG (1986-1992), na Rua Marechal Deodoro, 763 .....	152
Figura 35	Capas dos folders das primeiras exposições do MALG .....	154
Figura 36	Salas de exposição do MALG na primeira sede do Museu .....	155
Figura 37	Fachada da segunda sede do MALG (1992-2002), na Rua Félix da Cunha, 818 .....	160
Figura 38	Fachada da terceira sede do MALG (2002-2018), na Rua General Osório, 725 .....	165
Figura 39	Fachada da quarta e atual sede do MALG (2018-atual), Praça 7 de julho, 180 .....	168
Figura 40	Obra premiada de Luciana Renck Reis .....	179

Figura 41	Obras premiadas com primeiro lugar em 1953 e 1972 .....	180
Figura 42	Aula de pintura de Aldo Locatelli na EBA em 1951 .....	181
Figura 43	Conjunto de obras de alunas de Aldo Locatelli (1949-1953) .....	182
Figura 44	Obras de alunos premiadas no período que Nesmaro foi professor .....	183
Figura 45	Obras de alunos da EBA no período de 1966-1972 .....	188
Figura 46	Convite de exposição Galeria Crítica Nova e obra doada por Fernando Duval .....	190
Figura 47	Primeira obra da Coleção Século XX .....	195
Figura 48	Mostra individual de Rogério Prestes .....	199
Figura 49	Duas das obras premiadas em Salões e expostas em galerias locais doadas ao MALG .....	200
Figura 50	Exemplo de obra adquirida através de exposição por seleção no MALG .....	203
Figura 51	Obras de artistas gaúchos doadas a partir de exposições no MALG .....	204
Figura 52	Pinturas matéricas de Graça Marques e Harly Couto .....	206
Figura 53	Obras de Arlinda Nunes, Helena Pinto Ferreira e Aurys Abrantes	207
Figura 54	Algumas das obras de professores artistas .....	209
Figura 55	Aula inaugural por Antônio Caringi, na EBA em 1962 .....	211
Figura 56	Obras de Antônio Caringi compradas pela UFPel em 1983 .....	214
Figura 57	Exemplos de estudos e maquetes de monumentos de Antônio Caringi .....	218
Figura 58	Aspecto dos anteprojetos de Regimento do MALG, com alterações manuscritas.....	226

## Lista de Tabelas

Tabela 1	Caracterização geral das Coleções do MALG – 2021 .....	17
Tabela 2	Museus universitários do Rio Grande do Sul, caracterizados como de arte, ou Acervo/temática Artes Visuais .....	64
Tabela 3	Comparação de relações de quadros de Leopoldo Gotuzzo na Escola de Belas Artes .....	79
Tabela 4	Relação de obras e artistas da Coleção Faustino Trápaga .....	96
Tabela 5	Relação de Artistas da Coleção João Gomes de Mello com Salões de Belas Artes .....	105
Tabela 6	Relação entre períodos e locais que L.C. Vinholes morou e tipo de item adquirido para a coleção .....	124
Tabela 7	Locais para os quais L.C. Vinholes destinou partes de sua coleção.....	126
Tabela 8	Doações realizadas por L.C. Vinholes e intermediadas por ele ao MALG .....	127
Tabela 9	Relação de gestores e vínculos do MALG .....	157
Tabela 10	Coleções da EBA, tipos de aquisição e procedências .....	174
Tabela 11	Tipos e quantidade de aquisições Coleções Século XX e XXI .....	196
Tabela 12	Comparação estruturas organizacionais MALG 1986-2014 .....	229
Tabela 13	Proposta de reconfiguração das coleções do MALG .....	237
Tabela 14	Probabilidade e focos de interesse para ampliação das coleções do MALG .....	240

## Lista de Abreviaturas e Siglas

AFL	Associação Francisco Lisboa
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
CA	Centro de Artes
CCT	Comissão de Compras da Usiminas em Tóquio
EBA	Escola de Belas Artes de Pelotas
EGBA	Exposição Geral de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAEM	Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel
FEEVALE	Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior
FUNDAPEL	Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas
IA/UFPel	Instituto de Artes da Universidade Federal de Pelotas
IA/UFRGS	Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
IAD	Instituto de Artes e Design (UFPel)
IBA	Instituto de Belas Artes (Porto Alegre)
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IBRIT	Instituto Brasil-Itália
ICOFOM	Comitê Internacional para a Museologia
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ILA	Instituto de Letras e Artes (UFPel)
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISPAA	International Society of Plastic Arts and Audio
MAASPES	Museu de Artes da Associação Santanense Pró-Ensino Superior
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MACT	Museu Arte Ciência e Tecnologia
MALG	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	Movimento Artístico Pelotense
MAVRS	Museu de Artes Visuais Ruth Schneider
MCNCR	Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter
MDJVI	Museu Dom João VI
MGV	Museu da Gravura Brasileira

MHN	Museu Histórico Nacional
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
PBSA	Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
PRA	Pró-Reitoria Administrativa (UFPel)
PRE	Pró-Reitoria de Extensão (UFPel)
PREC	Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (UFPel)
RBMU	Rede Brasileira de Museus Universitários
SaMALG	Sociedade de Amigos do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo
SBBA	Sociedade Brasileira de Belas Artes
SBPA	Salão Paulista de Belas Artes
SEM/RS	Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul
SIBA	Salão do Instituto de Belas Artes (Rio Grande do Sul)
SMBA/RJ	Salão Municipal de Belas Artes/ Rio de Janeiro
SNBA	Salão Nacional de Belas Artes
UFPel	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade de Santa Maria
UPF	Universidade de Passo Fundo
URCAMP	Universidade da Região da Campanha
UMAC/ICOM	Comitê de Museus e coleções universitárias do ICOM

## Sumário

<b>1 Introdução .....</b>	<b>15</b>
<b>2 O que se coleciona e como se guarda .....</b>	<b>25</b>
2.1 Museus e suas coisas preciosas .....	26
2.2. Ilustres e imortais: as coleções e colecionadores no âmbito da memória ....	38
2.3 Poder e legitimação: as coleções e colecionadores no âmbito da arte .....	48
2.4 Heranças e desafios: as coleções e colecionadores no âmbito universitário..	59
<b>3 O MALG, suas coleções e seus colecionadores .....</b>	<b>72</b>
3.1 Das doações “preciosas” à imortalidade: as coleções privadas .....	76
3.1.1 Coleção Leopoldo Gotuzzo .....	76
3.1.2 Coleção Faustino Trápaga .....	92
3.1.3 Coleção João Gomes de Mello Filho .....	103
3.1.4 Coleção L.C. Vinholes .....	114
3.2 A Universidade faz as suas coleções: nasce um Museu de Arte .....	130
3.2.1 O destino das coleções na UFPel .....	130
3.2.2 A Pinacoteca da UFPel .....	138
3.2.3 O MALG abre ao público .....	149
3.3 História da Arte em Pelotas: coleções de alunos, professores e artistas.....	171
3.3.1 Coleção Escola de Belas Artes .....	174
3.3.2 Coleções Século XX e XXI (ou coleção contemporâneos) .....	193
3.3.3 Coleção Antônio Caringi .....	210
<b>4 Políticas, processos e sugestões para o MALG.....</b>	<b>220</b>
4.1 Os processos de aquisição e as instâncias de tomada de decisão .....	225
4.2 Sugestões para Política de Aquisição e Descarte do MALG .....	235
<b>5 Considerações finais .....</b>	<b>245</b>
<b>Referências .....</b>	<b>252</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>282</b>
Anexo A – Carta de Berthilde Trápaga para Marina de Moraes Pires .....	283
Anexo B – Recorte de jornal sobre a doação da Coleção Faustino Trápaga .....	284
Anexo C – Ofício de agradecimento pela doação da Coleção João Gomes de Mello Filho .....	285
Anexo D - Regulamento de Exposições MALG 1997 .....	286
Anexo E – Normas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo de 1994 .....	287

## 1 Introdução

Há uma infinidade de coisas nos museus, das mais variadas formas, volumes, sentidos e significados. Chama a atenção o que essas coisas têm de diferente daquelas que, pelos mais diversos motivos, se perdem no esquecimento. Essa é uma das inquietações que deram origem a esta pesquisa.

O cenário dessa discussão é o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) no qual atuo, como museóloga, desde 2014. Vinculado ao Centro de Artes (CA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), é um museu universitário de arte, aberto ao público em 1986. Este trabalho parte assim de um anseio pela história do MALG, da curiosidade e da necessidade de entender que Museu é esse. Um caminho para desvendar ao menos parte dessa questão foi encontrado nas coleções do Museu. Desde as primeiras impressões sobre o MALG, foi possível perceber o peso delas sobre a sua história e atuação. Mais do que uma classificação do acervo, elas refletem o funcionamento do Museu e da equipe que se orientava pelas coleções instituídas. Mais do que isso, ao analisar esses conjuntos de objetos propositalmente reunidos, classificados, guardados e exibidos foi se percebendo que a história do MALG vai muito além do MALG.

A discussão e a problematização das coleções em âmbito interno ganharam impulso a partir do avanço do inventário do acervo, das formas de organização interna, instituídas pelo regimento de 2014, da elaboração do primeiro Plano Museológico e principalmente a mudança de sede que ampliou enormemente a visibilidade e interesse do público. Nesse processo, entraram em pauta as futuras aquisições, a composição das coleções e as abordagens do acervo. Ao mesmo tempo, as lacunas de informação sobre as coleções se revelaram um problema, como obstáculo à comunicação do acervo. Como único museu de arte, público e aberto ao público na cidade, o MALG precisa estar sempre sendo repensado e atualizado com as demandas de seu tempo. Entende-se que parte desse processo passa pela análise do seu acervo em uma perspectiva social, histórica e cultural.

Nesse sentido, a pesquisa se voltou para as coleções em sua dimensão simbólica, para o campo dos sentidos, dos processos e das mentalidades latentes aos procedimentos, que por vezes são tidos essencialmente como técnicos, “isentos” ou “neutros”, mas que passam pela influência do meio social e subjetividade de quem os executa ou gerencia. Transita na relação entre museus e colecionismo, na reflexão

acerca das práticas de colecionar e musealizar, tendo em mente que, ao mesmo passo que o museu adquire, armazena, documenta e comunica os bens que recebe, continua transformando-os de acordo com o seu tempo presente.

Pensada como uma ação, uma prática socialmente construída, colecionar se define pela produção de sentidos, composta por objetos que tem seu valor baseado no significado, mais do que no seu uso ou função (ALMEIDA, 2012; KNAUSS, 2001; POMIAN, 1984). A outra ação, musealizar se refere a um complexo processo social que opera conceitos e práticas em cadeia, transformando as coisas comuns em objetos de museu. É um ato social que se relaciona especialmente com a atribuição ou mobilização do valor e sentido das coisas, sendo assim um instrumento de poder, mas também de transformação de realidades (SOARES, 2018).

Por isso, este trabalho se trata de um olhar sobre o MALG através de suas coleções, procurando responder o que realmente se preserva e comunica. Em outras palavras, quais os significados, os valores e as relações que podem ser inferidas a partir das coleções do MALG?

O objetivo principal da pesquisa é identificar, para além do acervo, o que de fato foi musealizado no MALG, a dimensão simbólica das coleções. Para tal, buscou-se relacionar a história institucional com o meio artístico e universitário local; identificar a origem e formação das coleções; elencar os procedimentos, processos e políticas institucionais aplicadas sobre o acervo e exposições; identificar quais os segmentos sociais que participaram e que são responsáveis pelas tomadas de decisão; apresentar sugestões para a Políticas de Aquisição e descarte do MALG.

O caminho encontrado para tentar desenvolver essa questão e atender aos objetivos, foi tomar as coleções do Museu em conjunto como objeto. Ainda que com diferenças e semelhanças entre si, as oito coleções do Museu são entendidas como conjuntos de práticas e valores, operadas de acordo com o contexto sócio-histórico e os grupos que as cercam. Ou seja, são catalisadoras de identidades, forças em constante transformação e disputas. Assim, cada uma tem seus momentos de destaque ou esquecimento, os enfoques sobre as obras e as exposições mudam e acabam refletindo as transformações da sociedade como um todo, ora incorporando-as, ora refutando-as.

Atualmente as coleções do MALG podem ser sinteticamente caracterizadas conforme a Tabela 1:

Tabela 1: Caracterização geral das Coleções do MALG – 2021

Coleção	Descrição	Instituição de Origem
Escola de Belas Artes	Obras de ex-alunos da Escola que receberam premiações ao término de cada ano. Também são acrescentadas obras doadas pela comunidade, produzidas no contexto da EBA.	Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA)
Faustino Trápaga	Reúne obras de artistas europeus do final do século XIX e início do século XX. Doação de Berthilde Trápaga para a EBA (1952)	
Dr. João Gomes de Mello Filho	Pinturas do início do século XX até os anos 1940, de artistas brasileiros e estrangeiros. Coleção formada por João Gomes de Mello Filho, falecido em 1970. Doação para a EBA pela sua irmã (1971)	
Leopoldo Gotuzzo	Conta com obras do artista, documentos escritos, fotográficos, bibliográficos e objetos pessoais, além de obras de outros artistas que pertenciam ao pintor. Formada por doações de Leopoldo Gotuzzo para a EBA (1949 e 1955) e para a UFPel em 1983, além de doações da comunidade.	Escola de Belas Artes de Pelotas / Outras unidades UFPel / MALG
Século XX	Obras com diversidade de técnicas e artistas, que abrangem desde o século XIX até o final do século XX. Doadas pela comunidade ou por artistas que fizeram exposição no MALG. Inclui obras que pertenciam a outros setores da UFPEL antes da criação do Museu.	Outras unidades UFPel / MALG
Século XXI	Obras com diversidade de técnicas e artistas, que abrangem desde o século XIX até os dias atuais. Doadas pela comunidade ou por artistas que expuseram no MALG.	MALG
L.C. Vinholes	Grande variação tipológica, com obras de arte brasileira e internacional (Destaque para o Japão) louças, itens etnográficos, mapas, material documental pessoal e de artistas, do século XVI até XXI. Doações de L.C. Vinholes ou intermediadas por ele desde 2011.	
Antônio Caringi	Composta por obras e objetos de trabalho do artista. Adquiridas por doações da comunidade e compras.	

Fonte: Produzida pela autora, com base no Relatório de Atividades do Núcleo de Acervo e Reserva Técnica do MALG – 2021.

Essa síntese, deixa-se aparente alguns pontos importantes para a análise dessas coleções. Nota-se que parte do acervo do MALG começou a ser formado antes mesmo da fundação do Museu, incorporando as coleções da extinta Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA) e de outras unidades da UFPel (LACERDA, 2015; MAGALHÃES, 2008; SCHWONKE, 2018). Essas coleções têm origem privada - com exceção daquela composta por obras dos alunos -, e refletem um determinado modo de ser e viver em sociedade, que condizia com as práticas e interesses da Escola.

A presença de Leopoldo Gotuzzo (1887-1983), patrono do Museu, nas diferentes instituições que deram origem ao acervo também é significativa. É dele a primeira obra doada, em 1949, quando a EBA inicia suas atividades. O conjunto de quadros escolhido por ele, então patrono da Escola, é chamado de “Museu Leopoldo Gotuzzo” em alguns documentos da época (SCHWONKE, 2018). Ao falecer o artista deixou em doação as obras que ainda tinha em posse, impulsionando a criação do museu na UFPel<sup>1</sup>.

Outro ponto são os colecionadores, presentes nos nomes das coleções. As coleções Faustino Trápaga e Dr. João Gomes de Mello Filho têm em comum a doação póstuma, realizada pela viúva e irmã, respectivamente, e com o manifesto desejo de que elas levassem o nome de seus colecionadores. Leopoldo Gotuzzo, embora não tenha preparado o museu diretamente, o idealizou (SCHWONKE, 2018).

Mesmo no período mais recente do MALG, a Coleção L.C. Vinholes também exemplifica a estreita relação entre coleções, museus e memória, especialmente quanto à construção da posteridade ou imortalidade de quem colecciona. Nesses casos, o caráter “permanente” dos museus acaba sendo uma solução para evitar a dispersão das coleções particulares e dos significados que elas carregam: “O museu sobrevive aos seus fundadores” (POMIAN, 1984, p.82).

As coleções EBA, Século XX e XXI foram formadas de acordo com o funcionamento das instituições a que se vinculam. Enquanto a primeira permite a discussão acerca da relação direta entre o ensino e a produção de arte na cidade, as duas últimas refletem parte da produção artística local, e as relações entre a Universidade (gestora do museu), o campo artístico e a sociedade.

Percebe-se, assim, que essas coleções dizem respeito não só à trajetória do Museu em si, mas à cidade de Pelotas, ao meio artístico local e à UFPel. Por isso, o recorte temporal adotado se estende para além da criação do MALG e condiz com a formação das coleções. O período pesquisado inicia por volta da segunda metade do século XIX, e finaliza nas primeiras décadas do século XXI, quando é instituída a Comissão de Acervo do Museu. Devido ao recorte amplo, optou-se por focar o estudo

---

<sup>1</sup> A doação póstuma foi encaminhada para o Instituto de Letras e Artes (ILA) da UFPel, uma vez que a EBA havia sido extinta após a incorporação à universidade em 1973. Essas questões serão abordadas em maiores detalhes ao longo do Capítulo 3.1.1.

na cidade de Pelotas, visto que todas as coleções têm alguma relação com a cidade, além de ser o contexto imediato do MALG.

Dada a complexidade da trama que envolve o objeto e objetivo da pesquisa, foi necessário encontrar um caminho para organizar e sintetizar as informações e discussões propostas. Dessa forma, foram selecionadas três categorias principais nas quais se concentrou o referencial teórico da pesquisa: os campos da memória, da arte e o contexto universitário. Certamente essas não são as únicas categorias possíveis, contudo, nesse processo de escolha foram levados em conta os objetivos do trabalho, as características das coleções e do Museu e as fontes de pesquisa.

Fundamentalmente, toma-se os objetos de museu e as coleções em uma dimensão simbólica, para além de um conjunto de coisas, referindo-se à noção de semióforo do historiador Krzysztof Pomian (1984), segundo o qual, diferentemente dos objetos comuns, os semióforos tem seu valor de troca baseado no significado, e não no seu uso ou função, como pontes entre o mundo visível e o invisível.

Os museus e as suas coleções mexem com uma gama de relações sociais e disputas no âmbito da memória, da legitimidade, do prestígio e da distinção. Assim, no que se refere ao campo da memória, a pesquisa volta-se para a construção posteridade ou imortalidade de quem coleciona. A transcendência da própria morte (ou de um ente querido), mesmo sendo uma relação de troca, a qual fortaleceria o museu enquanto referência institucional no campo artístico, ela ainda legitima e consagra socialmente o colecionador e as suas obras, além de evitar a dispersão da coleção (ABREU, 1996; ALMEIDA, 2012; KNAUSS, 2001).

No âmbito da arte, destaca-se o papel dos museus e suas coleções para a visibilidade, legitimidade e o reconhecimento dos agentes e instituições no campo artístico. Considerando a colocação de Pierre Bourdieu de que “A censura mais radical é a ausência” (1989, p.55), entende-se que os museus, mesmo os de arte, são espaços para a memória e que se revelam também locais de esquecimento e disputas. Possuem um papel considerável na formação de identidades e na consolidação das memórias supostamente compartilhadas (CANDAU, 2012). Enquanto locais de referência para a história e cultura de dada sociedade, acabam por ratificar discursos ou condenar ao esquecimento narrativas. Colaboram, assim, com a construção de memórias ao preservar, pesquisar e comunicar determinados bens culturais.

Por fim, no meio universitário, destaca-se o vínculo quase embrionário dos museus e das universidades com as coleções particulares (A. ALMEIDA, 2001) e a herança colecionista dos museus (C. ALMEIDA, 2001). No Brasil, a formação dos acervos dos museus universitários de arte, além de carregar toda essa herança secular, dialoga com a história das universidades que os abrigaram e com a institucionalização e o ensino das artes no país. Os motivos para as universidades adquirirem obras de arte ou coleções é discutido tendo por base o trabalho de Adriana Mortara Almeida (2001), que desenvolveu pesquisa sobre os Museus Universitários de Arte no Brasil. Destacam-se dois aspectos que se relacionam com a formação do acervo desse tipo de museu: a existência de relação ou utilização dos acervos com atividades de ensino, pesquisa e extensão; e a criação de uma imagem de “alta cultura” das universidades (A. ALMEIDA, 2001).

Com isso em mente, a pesquisa buscou investigar e discutir as coleções do MALG em relação ao contexto sócio-histórico local. Procurou-se traçar um panorama acerca das formas de colecionar, produzir e expor arte em Pelotas ao longo da segunda metade do Século XIX e Século XX. Assim, a pesquisa procurou relacionar artistas, colecionadores, instituições, galerias e salões da cidade com as obras do acervo.

Desse contexto da arte local destacam-se pesquisas que se dedicaram à história da arte em Pelotas, entre o final dos séculos XIX e XX, como as professoras Ursula Silva e Mari Lucie Loreto (1996), Carmen Diniz (1996; 2005; 2014), e Clarice Magalhães (2008; 2012; 2014). Além de fonte para a relação de locais, personagens e acontecimentos, esses trabalhos trazem a questão que permeia algumas das discussões desenvolvidas. Trabalhada inicialmente por Carmen Diniz, a autora discute a adesão considerada tardia da cidade ao modernismo. Segundo ela, Pelotas teria se agarrado ao academicismo<sup>2</sup> como uma forma de manter as tradições e valores conservadores compartilhados pela elite político-econômica local.

---

<sup>2</sup> O conceito de academicismo adotado por Carmen Diniz (1996), se refere a um tipo de expressão artística fundamentada na imitação das formas do classicismo greco-romano e renascentista. Se vale do uso de convenções na composição, temas e formas de expressão. A teoria e a prática foram a base das academias de arte europeias a partir do século XVIII. Para aplicá-lo à arte pelotense, Diniz sintetiza o conceito aos seus elementos essenciais e caracterizadores, como uma “arte voltada para a representação naturalista, estruturada nos esquemas de composição clássica, visando atingir a representação bem feita e a verdadeira arte (conceito clássico de arte)” (1996, p.4).

Clarice Magalhães (2012) desenvolve o argumento da autora no âmbito da Escola de Belas Artes e da atuação da Escola nesse cenário, ao dar atenção ao papel da sociedade civil na constituição das instituições de cunho social e cultural e do grupo de pessoas que, dado seu poder econômico, político e social, detinham o poder na área cultural. Entende-se que a preferência de gosto e mentalidade desse grupo privilegiado se reflete nas coleções formadas, na sua institucionalização e mesmo na criação do MALG.

Em relação à UFPel, procurou-se em estudos acerca da Universidade, momentos, políticas institucionais que de alguma forma pudessem afetar, em um primeiro momento, as coleções e posteriormente o próprio Museu. Aparentemente o MALG nasceu em meio a um momento de intensas mudanças no âmbito nacional e universitário<sup>3</sup>. Essas transformações iriam afetar diretamente a UFPel e consequentemente a forma como a Universidade tratava seus acervos e mesmo a criação do MALG. Destacam-se nesse aspecto os estudos de Heloisa Helena Rocha (2018) e Francisca Michelon (2020b).

Por fim, as três categorias de análise também foram as que melhor se adaptaram às fontes utilizadas. O levantamento de informações das coleções vem sendo realizado desde 2014, quando foram iniciadas as atividades junto ao acervo do MALG, como museóloga. Nesse processo, concomitante com o inventário de todo o acervo, foi necessário reunir toda a documentação que o Museu possuía referente ao acervo e suas coleções. Essa documentação e a forma como estava armazenada refletia as várias etapas e instituições que as coleções haviam passado ao longo de seis décadas.

Foram reunidas informações dos núcleos administrativo, de documentação e pesquisa, educativo e de acervo e reserva técnica, os quais correspondem ao Arquivo do MALG. Embora em processo de organização, o arquivo institucional possui não só documentos oficiais relativos à Universidade, organização interna e às aquisições, como uma quantidade considerável de material acerca das exposições do Museu, dos artistas do acervo, da arte em Pelotas e de recortes de jornal desde a abertura do MALG. Além desses, consta no próprio Museu, documentação relativa a períodos

---

<sup>3</sup> Entre essas mudanças, destacam-se o fim da Ditadura Militar (1964-1985), a criação do Ministério da Cultura (Decreto federal 91.144), e a criação do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições de Ensino Superior Brasileiras (FORPROEXT).

anteriores à fundação do MALG, como o Projeto Pinacoteca, a Escola de Belas Artes de Pelotas<sup>4</sup> e sua diretora, Marina de Moraes Pires<sup>5</sup>. Esses conjuntos documentais auxiliaram na busca de informações sobre as obras e coleções em si, além da análise das relações estabelecidas em torno da EBA, do meio artístico local e mesmo da UFPel. A inconsistência ou mesmo ausência de documentos relativos a registros de visitantes e estudos de público levaram a desistência de se incluir, nessa pesquisa, a análise da relação do público com o Museu.

Essas fontes passaram por uma abordagem metodológica qualitativa. São tomadas enquanto discurso (exposições, atas, material de divulgação, reportagens, entrevistas etc.), como objeto de comunicação (BARROS, 2010) a fim de determinar como o contexto no qual o MALG se insere se relaciona com esses discursos, além de apontar para os possíveis olhares museológicos que recaíram sobre o Museu. Também é adotada uma abordagem de forma serial (BARROS, 2010), com identificação de ocorrências comuns, de padrões e de diferenças, de forma a identificar fases ou momentos da história do museu e das equipes, dissonâncias e concordâncias.

Há que se destacar ainda a produção bibliográfica acerca do MALG. Mesmo não havendo estudos que abordam a trajetória do Museu e de suas coleções como um todo, parte deles tratam o Museu ou algum de seus aspectos como objeto, como os de Maria C. P. Leitzke (1999), Letícia Freitas (2003), Matheus Carrier (2007), Marluce C. Fiss (2008), Maria C. Rocha (2010), Cláudia Lacerda (2015), Raquel Schwonke (2018), Pamela Pereira (2019) e Amanda M. Madruga (2021). O levantamento desses trabalhos revelou que quase todos foram produzidos no âmbito dos programas de pós-graduação da UFPel.

O MALG e suas coleções também aparecem em pesquisas relacionadas ao meio artístico local, como as já citadas Ursula R. Silva e Mari Lucie Loreto (1996), Carmen Diniz (1996; 2005; 2014) e Clarice Magalhães (2008; 2012; 2014). Destacam-se ainda os trabalhos de Neiva Bohns (2005) acerca das artes visuais no Rio Grande

---

<sup>4</sup> Esse conjunto de documentos tem origem na própria EBA e pertence ao Centro de Artes da UFPel, estando sob a guarda do MALG. Parte desse acervo faz parte da “Coleção Escola de Belas Artes” da Fototeca UFPel (MAGALHÃES, 2012)

<sup>5</sup> Conjunto de documentos organizados pela fundadora e diretora da EBA Marina de Moraes Pires. O material foi doado ao então Instituto de Artes e Design (IAD), pela sua neta Janice e por intermédio da pesquisadora Clarice Rego Magalhães. Está sob guarda do MALG desde a gestão de Raquel Schwonke (MAGALHÃES, 2012).

do Sul entre o século XIX e meados do século XX, de Aidê Oliveira (2011) sobre os Salões de Artes de Pelotas, e as pesquisas de Kátia Helena Dias (2012), Regina Rodrigues (2008) e Ana Paula B. Araújo (2012).

Isso posto, o trabalho apresentado está organizado em três partes. A primeira se dedica a discutir de maneira ampla a dimensão simbólica das coleções e dos museus, as relações de poder e como esses aspectos se referem aos museus de arte universitários. Em seguida, a parte mais extensa, trata do MALG, suas coleções e seus colecionadores. Busca não apenas apresentar dados levantados sobre as coleções do Museu, mas refletir aspectos acerca de cada uma e relacioná-las com a trajetória do MALG. A forma encontrada foi agrupar as coleções em relação às esferas de análise propostas. Obviamente, os campos da memória, da arte e da universidade atravessam todas as coleções do MALG. Ainda assim, é possível relacionar as coleções, com maior inclinação para um ou outro aspecto. Por isso, a história das coleções do Museu não segue uma ordem cronológica, mas sim as relações de cada uma em relação aos campos de análise. Além disso, optou-se por tratar aspectos do contexto local em relação às coleções, abordando questões relativas à história da cidade e da arte em Pelotas.

A última parte traz questões relativas a critérios e formas de aquisição, às comissões e chefia do museu. Essa reflexão aponta para as proposições relativas à reorganização de algumas coleções, de critérios e sugestões para a comissão de acervo, bem como de pontos para a política de aquisição e descarte. Tem como objetivo contribuir para o processo de autoavaliação institucional e construção do planejamento interno, ao qual o MALG tem se dedicado.

Finalizando as considerações iniciais, embora um estudo de caso, essa pesquisa jamais teve a pretensão de retratar fielmente o MALG, com toda a sua complexidade. Ainda assim, buscou-se contribuir para a discussão e revisão de alguns aspectos que envolvem o Museu e suas coleções. Entende-se que outros aspectos poderiam ter sido abordados, mas a pesquisa demanda seus recortes e direcionamentos. Resta a menção a um trecho da obra “Incidente em Antares”, do escritor gaúcho Érico Veríssimo, que nas palavras do professor Martim Francisco, após finalmente conseguir publicar seu trabalho sobre a cidade da trama, confia a sua esposa Matilde: “Este livro está para a Antares de verdade assim como um passarinho empalhado está para um passarinho vivo”.

Longe de desmerecer qualquer trabalho, a frase do professor criado por Érico também faz lembrar a relação dos museus com o mundo que os cerca. Um passarinho empalhado jamais será um passarinho vivo, assim como um museu jamais será um retrato fiel da realidade que apresenta. Ainda assim, aquele pássaro foi escolhido para de alguma forma permanecer. Da mesma forma, pode encantar, iludir, ensinar, amedrontar ou escandalizar quem se depara com o trabalho. Não é o pássaro vivo, mas tem algo dele ali, algo que se constrói e reconstrói desde o momento em que ele passa a ser um objeto que transcende o tempo e passa a existir para significar.

## 2 O que se coleciona e como se guarda

*“Quando Gotuzzo vinha a Pelotas, ele olhava para ver se os quadros estavam bem (...) Depois, mais tarde, veio o restauro (...) eu fiquei muito faceira e fui visitar o Gotuzzo no Rio e disse pra ele: olha os quadros estão perfeitos, maravilhosos. E ele disse: onde é que estão? Eu disse, olha, estão na sala de honra da Universidade. Ele ficou triste e disse assim: **sala de honra não é museu**”  
(Luciana Renck Reis)<sup>6</sup>*

Coleções e museus vão além de conjuntos de objetos, se relacionando com a história e a sociedade. Entendida como prática memorial e humana, colecionar se relaciona com a produção de sentidos e remete a uma dimensão simbólica dos objetos. Essa dimensão, por sua vez, fundamenta o valor de troca, e liga colecionadores e museus.

Essa relação é ilustrada no trecho que abre o capítulo. Quando Leopoldo Gotuzzo, já no fim da vida, se entristece por não ter seu museu, sua preocupação não é com os quadros de sua coleção – “perfeitos e maravilhosos” como relata Luciana. Gotuzzo olha para além da materialidade do que construiu e legou e considera o valor simbólico condizente com um lugar mais durável do que uma sala de honra. Manifestava sua preocupação não com os quadros em si, mas sim com o invisível, com a dimensão simbólica. Como colecionador, ele foi construindo não apenas uma dada imagem de si (SCHWONKE, 2018), mas de toda uma realidade que era sua e que condizia com valores e sentidos daqueles que se empenharam em cumprir seu desejo. A sua coleção registra modos de ser e de viver.

A mesma instituição que recebe a doação da coleção – dando início ao acervo que hoje está no MALG – a Escola de Belas Artes de Pelotas, foi o destino de outras duas coleções particulares: a de Faustino Trápaga e de João Gomes de Mello Filho<sup>7</sup>. Assim como a Coleção de Gotuzzo, ambas carregam não só a marca daqueles que a formaram, como todo um dado contexto e forma de vivenciar o mundo, refletido na preferência pelo estilo acadêmico, adotado pelas oligarquias rurais locais no período considerado de seu apogeu político, econômico e cultural na cidade (DINIZ, 1996).

---

<sup>6</sup> Trecho de depoimento da fundadora do MALG, Luciana Renck Reis, originalmente prestado à Clarice Magalhães e disponível no livro “A Escola de Belas Artes de Pelotas: memória e história” (ESPÍRITO SANTO; DINIZ; MAGALHÃES, C. 2014, p.167, grifo nosso).

<sup>7</sup> As coleções serão abordadas com maiores detalhes no capítulo seguinte.

A exigência de Leopoldo Gotuzzo não era apenas de um local para guardar as obras: ele se preocupava com a visibilidade de sua coleção. No entendimento do artista, ela só seria adequadamente vista no espaço de um museu. Além de colecionador, construtor da própria obra, Gotuzzo também era artista. Em parte de sua formação realizada na Europa e de sua vivência, no Rio de Janeiro (SCHWONKE, 2018), provavelmente visitou os maiores museus do mundo de sua época e tanto profissionalmente como enquanto admirador parece saber a importância da exposição no meio artístico. A sala de honra jamais traria a consagração de uma obra de arte como um museu.

Quando Luciana Reis tem essa conversa com Leopoldo Gotuzzo, o MALG ainda não existia. Apesar disso, naquela época as coleções particulares doadas à EBA, bem como várias outras obras de arte de unidades fundadoras estavam em posse da UFPel. Então, esse pequeno trecho do depoimento permite entrever alguns elementos da relação da Universidade com seus acervos. Um deles diz respeito à possível falta de uma visão estratégica para as coleções e museus herdados. O outro flerta com uma característica constante nos procedimentos relativos ao acervo: a personalidade. Como será abordado mais adiante, Luciana era conhecida de longa data de Leopoldo Gotuzzo, e as relações pessoais podem ter influenciado no empenho para que o desejo do artista fosse cumprido.

Há tantas questões para se pensar a partir desse depoimento que ele será retomado mais adiante. Nesse primeiro capítulo ele serve para se aproximar e ilustrar o referencial teórico que baseia a pesquisa. Inicia pela discussão da dimensão simbólica dos objetos que estão nos museus, passando para as coleções e colecionadores nos âmbitos da memória, da arte e universitário.

## **2.1 Museus e suas coisas preciosas**

Algo precioso é algo de valor. É um adjetivo interessante para pensar os objetos que fazem parte de museus e coleções. Dizer que um objeto é precioso significa que ele é diferente dos outros, que possui um valor, seja monetário, seja simbólico. Como coloca o historiador polonês Krzysztof Pomian, a preciosidade está ligada a um valor de troca baseado em seu significado: “É o seu significado que funda o valor de troca das peças de coleção” (1984, p.72).

Interessado na imensa variedade das peças em museus e coleções particulares, Pomian apontou que elas carregam em comum um tipo de valor que se reflete na necessidade de serem vistas e extremamente protegidas. Ao mesmo tempo, já não cumprem mais a função para as quais foram criadas:

O paradoxo é o seguinte: por um lado, as peças de coleção são mantidas temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, mas por outro lado, são submetidas a uma proteção especial, sendo por isso consideradas objectos preciosos (POMIAN, 1984, p.53-54).

Segundo ele, o diferencial dos objetos de coleções e museus é que eles são “semióforos” (1984, p.72), ou seja, tem seu valor baseado no seu significado, e não em seu uso ou função. Assim, a preciosidade, o valor desses objetos, está diretamente relacionado com os significados que eles representam, desencadeiam ou remetem, não podendo ser analisadas somente a partir da ótica do entesouramento.

Os museus, nas palavras de Cícero Almeida, são “territórios tradicionalmente destinados à consagração e à admiração pública dos objetos” (2012, p.183), locais nos quais geralmente nos confrontamos com esses semióforos. De acordo com Ulpiano Bezerra de Menezes (2013), no museu nos defrontamos com os objetos em seus múltiplos significados e funções, sendo capazes de assumir valores cognitivos, estéticos, afetivos ou signícos.

Menezes, entendendo que o museu sempre deverá operar com as dimensões de espaço, e principalmente com a de tempo, afirma que “rigorosamente todos os museus são históricos, é claro” (2013, p.21). Discorre sobre a categoria sociológica do objeto histórico e o falso dilema que o opõe o objeto artístico ao histórico. Segundo ele, o objeto histórico se caracteriza, na nossa sociedade, pelo sentido prévio e imutável que o impregna, sentido esse não derivado de seus atributos intrínsecos, mas sim da “contaminação externa com alguma realidade transcendental” (*ibid.*, p.26), como a vinculação a fatos memoráveis da história e seus agentes. São assim singulares, insubstituíveis, excluídos de circulação e qualquer uso prático é tido como sacrilégio.

Menezes lembra ainda que os compromissos desses semióforos/ objetos históricos são com o presente, que é quando eles são produzidos e reproduzidos como tal, respondendo assim às necessidades do presente. Também coloca que, pela sua natureza e funções, os objetos históricos privilegiam as classes dominantes, tendo

como vetores ora o excepcional (como no caso das artes decorativas), ora o banal e irrelevante “que, por sua própria insignificância, serve de caução ao excepcional e à credibilidade dos valores que devem exaltar” (2013, p.27).

Há assim, sempre um jogo de valores em relação aos objetos – e isso não se limita aos museus tradicionais ou históricos. Nesse sentido, propõem-se observar dois objetos da Coleção Leopoldo Gotuzzo que remetem a aspectos diferentes (embora relacionados) da vida do patrono do MALG. O primeiro deles, na Figura 1, trata-se de uma poltrona, proveniente da morada do pintor.



Figura 1 - Poltrona da Coleção Leopoldo Gotuzzo.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Reprodução por Daniel Moura.

A partir da documentação do Museu, sabe-se que é uma peça de mobiliário provavelmente do período Luís XVI, sem indicativo de data ou local de produção. Percebe-se, contudo, pelos materiais e estilo que é uma peça que remete a um estilo europeu e denota requinte. É, sem dúvida uma peça de arte decorativa<sup>8</sup>, que teve também uma função prática: servir para as pessoas se sentarem. Parte de um

---

<sup>8</sup> Segundo Marize Malta, as artes decorativas se referem àquelas peças “cujas formas podem servir para alguma utilidade prática e que apresentam apelos estéticos” (2012, p.193). O termo “artes decorativas” teria sido amplamente utilizado no século XIX, o que denota, segundo ela, que a qualidade decorativa se destacava do ponto de vista estético e como demanda de um público mais amplo: “A qualificação decorativa conferia aos objetos um estatuto especial. Eles não eram categorizados como mecânicos, mas sua potencialidade visual positiva propiciava gerar ambientes mais agradáveis de olhar, avizinando-se das artes visuais” (*ibid.*, p.194).

conjunto com outra poltrona igual, a documentação indica que ambas foram adquiridas no período anterior ao surgimento do Museu, no contexto do falecimento de Leopoldo Gotuzzo em 1983 e do esvaziamento do apartamento em que o artista morava.

Apesar de o MALG ser um museu de arte e comportar arte decorativa, essa cadeira – e seu par – foram musealizadas pelo seu significado, pelo invisível que mobilizam. Obviamente a primeira justificativa era de terem pertencido ao patrono do futuro Museu. Contudo, elas foram selecionadas entre outros mobiliários do artista. Todo o conjunto de móveis adquirido de Leopoldo Gotuzzo remete a um ambiente requintado, que denota outra época. Ainda que as características materiais e estilísticas desses objetos sejam de interesse, a exposição desse mobiliário – até onde se pôde levantar – sempre foi em referência à Gotuzzo e sua família, que detinha alto poder aquisitivo, o que teria possibilitado, inclusive, que o pintor pudesse estudar na Europa em se fixar no Rio de Janeiro. As poltronas dialogam com esse mundo de “opulência e cultura” (MAGALHÃES, 1993), que parte da sociedade pelotense desfrutou entre o final do século XIX e início do século XX<sup>9</sup>.

Destaca-se ainda outro elemento, agora do objeto já em ambiente museológico. Na Figura 1 é possível perceber a presença de um cordão que impede que a poltrona seja utilizada para a sua função original: sentar-se. A partir de sua incorporação, ela ganha novo *status*, e agora serve para ser vista, não só na sua materialidade, como também pelos significados que pode mobilizar.

Volta-se a atenção para o segundo objeto da Coleção (Figura 2). Trata-se de uma peça que poderia ser considerada “banal irrelevante” (MENEZES, 2013), mas que por ter pertencido à Leopoldo Gotuzzo foi incorporada ao Museu. Assim como as poltronas, esse objeto foi adquirido no contexto do falecimento de Leopoldo Gotuzzo. Além de obras de arte e documentos pessoais, uma série de ferramentas, tintas entre outros instrumentos de trabalho do artista foram incorporados à doação. Essas peças foram escolhidas por pessoas ligadas à UFPel. Entre elas está um estojo de tintas, ainda com as bisnagas de tinta à óleo e mantido da forma deixada pelo pintor.

---

<sup>9</sup> Estas questões serão detalhadas no capítulo seguinte, pois dizem respeito ainda a outras coleções do MALG.



Figura 2 - Estojo de tintas de Leopoldo Gotuzzo.  
Fonte: Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Reprodução por Daniel Moura.

Essas tintas não servem mais para pintar, normalmente seriam jogadas fora. Contudo, elas não foram consideradas quaisquer tintas: são as tintas do Leopoldo Gotuzzo. Ainda que “insignificantes”, elas podem ativar valores que se quer destacar. O material de ateliê de Gotuzzo, pelos dados levantados, sempre foi exposto relacionado a alguma exposição do artista, ilustrando os processos de trabalho dele. Enquanto a poltrona fala de um tempo que diz respeito às origens - e porque não glória da sua família e da cidade de Pelotas -, o estojo de tintas fala do artista, que produziu durante quase toda a sua longa vida. Quando colocadas junto das suas obras, as tintas, pincéis entre outros materiais parecem aproximar o espectador de quem “fez” aqueles quadros. Esses objetos que poderiam estar no lixo, na verdade, conectam um pouco com a intimidade do local de trabalho, a forma como Gotuzzo escolhia, tratava e usava seus materiais.

Obviamente que essas rápidas considerações não abrangem toda a gama de significados e valores que esses objetos podem mobilizar. Além disso, detalhes e outras informações sobre essas aquisições serão discutidos no capítulo seguinte, no ponto relativo à Coleção Leopoldo Gotuzzo. Ainda assim, servem para ilustrar e tratam de situações comuns vivenciadas nas exposições do MALG. Note-se que durante todos os processos, na seleção desses objetos – para o futuro Museu, diga-se de passagem -, na forma como foram adquiridos, na relação com elementos específicos

da vida de Leopoldo Gotuzzo (família, estilo de vida e trabalho), em como são preservados e comunicados ao público.

Ocorre que, no âmbito museológico, os objetos de museu envolvem uma ruptura com a realidade social a qual pertenciam, sem perder (não devem perder ao menos) a ligação com essa mesma realidade, mas com novos atributos, ocupando uma nova função, que não aquela para a qual foram criados. Passam a existir para significar (SOARES, 2015).

Seja ele objeto histórico como se refere Menezes, ou semióforo como colocado por Pomian, o estatuto museológico depende de um tipo de conversão, que é operada pela musealização, como um processo em cadeia:

O objeto de museu – que não significa meramente o objeto *em* museu – como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu implica um processo corolário de ressignificação para que o objeto ou coisa detentor de sentidos em seu contexto precedente não museal adquira sentido no contexto museal em que adentra (SOARES, 2015, p.26).

A cadeia museológica a que Soares se refere, diz respeito à organização dos procedimentos por meio dos quais se desenvolve o processo de musealização. Ela se refere à abordagem ativa que perpassa as divisões propostas da seleção (reconhecimento do valor), tesauroização (atribuição de valor) e comunicação (transmissão do valor)<sup>10</sup>.

Podemos considerar que a cadeia museológica tem início no campo, onde os objetos são coletados, abarcando todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela (2015, p.26).

Assim, é uma operação que envolve principalmente valores, dizendo respeito a aspectos históricos, sociais e culturais, com dimensões política, científica e estética. É atravessada pelas intenções, pelo olhar museológico, que, de acordo com Marília Xavier Cury, seleciona e preserva, encontra significado nas coisas, no seu valor (2005,

---

<sup>10</sup> De acordo com Bruno Brulon Soares (2012), a complexidade das operações e de dimensões do processo atingem as discussões sobre o próprio museu enquanto principal objeto de estudos da museologia. Levando em conta especialmente o pensamento de Zbyněk Stránský, o autor afirma que esse deslocamento está relacionado ao rompimento com o paradigma do museu-instituição (ligada ao modelo ocidental de espaço físico para guardar coleções de objetos materiais), e à consideração do Museu como possuidor de um caráter fenomenológico.

p.24). Contudo, a valorização e significação não é um ato neutro, logo, os objetos também não o são: “A seleção é intencional e sua condição museal representa uma significativa mudança na forma de inserção desse objeto na realidade” (CURY, 2005, p.52). Se pode pensar assim, que essa valorização está atrelada às intencionalidades, disputas e atribuições de valores pelos processos internos do museu, mas também pelos contextos históricos, culturais e sociais com os quais interage.

No mesmo entendimento, Menezes coloca que “o artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem” (2013, p.28). Seja pelos processos que passam no museu até as expectativas e valores dos visitantes, além dos diversos referenciais dos meios de comunicação e critérios epistemológicos em voga. Assim, afirma, o objeto histórico não é de ordem cognitiva, mas sim ideológica. São fontes para entender a sociedade que os produziu e reproduziu enquanto tal.

Lembra-se ainda da afirmação de José Reginaldo Gonçalves, que entende que os bens materiais não são “meros objetos”, mas sim extensões de seus proprietários e que é necessário considerar que esse patrimônio nem sempre é reconhecido por diversos setores da população:

um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ‘ressonância’ junto a seu público (2005, p.19).

Essa ressonância a que ele se refere seria o que gera o efeito de identificação, os aspectos simbólicos nas pessoas, de acordo com suas experiências pessoais. Ou seja, seria a capacidade de uma obra evocar no espectador elementos complexos e diversos que o representam. Nesse sentido, percebe-se que os objetos não têm um valor por si só, mas sim um valor que lhes é atribuído culturalmente (CHAGAS, 1996). Ao mediar a relação entre os objetos e o real, o museu não apresenta as coisas em si, mas sim as encena, mobiliza os sentidos pela cadeia da musealização.

Nesse ponto, é importante considerar que a musealização tem um papel na autoridade dos museus sobre os objetos, como coloca Bruno Brulon Soares (2018). Segundo ele, a fonte do poder dos museus está no poder de representar:

Ao encenar o valor das coisas, em vez de apresentar as coisas em si, os museus ajudam a demonstrar que os valores são construídos socialmente –

pelas interações sociais e culturais e pelo próprio processo de musealização – e que eles mesmos, os museus, incorporam valor aos objetos que coletam e expõem (2012, p.9-10).

Há que se considerar assim que a musealização é uma forma voluntária e intencional de preservação e de construção da memória, como nas palavras de Mário Chagas:

É um dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuições de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintas, serão destacadas e musealizadas (2009, p.22).

A partir de Maurice Halbwachs (2003), se sabe que a memória, apesar de ser um processo que ocorre individualmente, é construída coletivamente. Na visão de Halbwachs, “jamais estamos sós” (2003, p.6), pois as nossas lembranças, mesmo de experiências solitárias e particulares, são construídas a partir das relações e instrumentos do meio social. Tanto individualmente como coletivamente, não é possível registrar tudo o que ocorreu, de forma que ocorre um processo de seleção. Esse processo está suscetível à posição e participação dos indivíduos em relação ao grupo do qual faz parte. Nesse sentido, o passado, segundo Halbwachs, é reconstruído no presente.

Não basta reconstruir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 2003, p.39).

Mesmo essa reconstrução a partir do presente sendo coletiva, Joel Candau (2012) atenta para o fato de que ela dependeria de que todos os membros de um grupo compartilhassem rigorosamente as mesmas representações relativas ao passado. Tendo em vista que “mesmo que as lembranças tenham uma mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano os leva a diferentes caminhos” (CANDAU, 2012, p.35), de forma que sempre haverá memórias dissidentes. Por isso, Candau entende que, na verdade, a memória coletiva seria uma representação, formada por memórias supostamente compartilhadas.

Segundo ele, no nível coletivo, envolvendo, portanto, grupos e sociedades, a memória só pode ocorrer como memória evocativa ou metamemória, como uma representação que cada um faz da própria memória. É, portanto, diferente da memória expressa do que ocorreu, do conjunto de lembranças reconhecidas pelo grupo: “Nisso toda memória é social, mas não necessariamente coletiva” (CANDAUI, 2012, p.49). O que ocorre, de acordo com o autor, é uma sensação ou crença no compartilhamento de coisas como uma origem, identidade ou memória, muito mais do que o real compartilhamento.

E, mesmo com essa sensação de uniformização ou compartilhamento real das lembranças, o campo da memória não deixa de ser conflituoso e ligado com o presente. A memória envolve campos rivais e conflitos, e não pode fugir da própria inserção histórica. Como coloca Andreas Huyssen:

A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra. Tal como a própria historiografia, por mais objetiva que pretenda ser, toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos (2014, p.181).

Sendo que as memórias tendem à tensão, mais do que a um compartilhamento homogêneo, e que a musealização se desenvolve a partir do presente, compartilhamos o entendimento de Teresa Scheiner, que toma o museu como um “espaço de presentificação de ideias, de recriação do mundo por meio da memória” (2013, p.363). Essa colocação de Scheiner faz pensar que, de certa forma, todas as coleções são contemporâneas ao seu tempo. Para ilustrar tal colocação, cabe mais uma vez, voltar-se para o acervo do MALG.

O acervo que hoje faz parte do Museu possui uma divisão em coleções que segue o critério da procedência, mas também um critério por ano de aquisição. É o caso das Coleções Século XX e XXI, que correspondem a obras de arte, na sua maioria, “novas”, ou seja, produzidas em um período muito próximo ao da sua aquisição pelo Museu. Entende-se, que ainda assim essas obras podem ser entendidas como semióforos ou objetos históricos. Elas também refletem o contexto sócio-histórico do momento em que foram produzidas e incorporadas ao Museu e são vetores de valores e significados que vão se transformando com o tempo.

Enfim, a aquisição de “obras novas” é uma constante desde a criação do MALG. Por isso, cabe refletir sobre a relação entre os museus e a história da arte e mesmo

no campo artístico. Segundo David Carrier (2006), o museu de arte tem sido um elemento fundamental para o contexto de surgimento da própria arte desde o final do século XVIII. Essa relação é tão próxima que, como coloca a pesquisadora Elisa Noronha Nascimento, “para compreender plenamente uma obra de arte precisaríamos entender a história do museu em que a mesma foi exibida” (2013, p.60). Não só a obra, como o entendimento do próprio museu:

Like paintings and sculptures, art museums too can be interpreted. And they should be, for to fully understand art we must analyze its setting. A container for individual works of art, the museum itself is a total work of art (CARRIER, 2006, p.6)<sup>11</sup>

Segundo Carrier, ao entrar no museu, a obra seria envolvida por um envelope específico: a maneira com o museu pensa, teoriza as obras de arte. Como lembra Maria Lúcia Loureiro, embora a história da arte inclua na categoria de “obra de arte” objetos com distintas origens no espaço e no tempo, “o reconhecimento da Arte deu-se no contexto ocidental, sob o signo da modernidade” (2000, p.28). Não só isso, como coloca Anne Cauquelin (2005), a obra de arte em si não existe, ela precisa ser reconhecida como obra de arte por meio e com a condição de ser posta no lugar que ocupa, ou nas palavras da autora “em sítio”. Cauquelin atenta que esse “sítio” é construído pela própria teoria e suas teorizações que o mantém vivo, e que fora dele, a obra “não é nada”.

Chama-se atenção para essas ponderações pois elas dizem respeito à relação entre esse tipo de objeto e o museu. Percebe-se que a própria existência da obra de arte depende de seu entendimento como tal. E esse entendimento se dá e é controlado pelo próprio meio artístico. Isso não pode ser ignorado quando se fala em museus de arte. Também não quer dizer que a obra de arte se distancia do objeto museológico, ou que ela não possui uma ligação com o invisível.

Pode-se pensar no caso das obras que já são criadas com a intenção declarada de fazerem parte de museus e exposições. Maria Lúcia Loureiro entende que nesses casos “Cria-se, assim, um “objeto museológico” intencional para o qual a discussão sobre a privação de contexto perde sentido” (2000, p.108). Intencional ou não, o objeto artístico passa pelos processos da cadeia da musealização, e como visto estes

---

<sup>11</sup> “Como pinturas e esculturas, os museus de arte também podem ser interpretados. E deveriam ser, pois para entender completamente a arte devemos analisar seu cenário. Recipiente para obras de arte individuais, o próprio museu é uma obra de arte total” (CARRIER, 2006, p.6, tradução nossa).

também têm influência sobre os objetos. Nesse sentido, a mudança sofrida pelo objeto artístico seria a preservação e interpretação que o museu faz. Sabrina Sant'Anna, ao falar de museus de arte moderna, coloca que:

Pensar um museu de arte moderna é pensar a produção de uma coleção inscrita no presente como sistema de objetos produzidos pela vanguarda dos homens de seu tempo, contemporâneos do futuro. Produzir uma coleção de arte moderna é cristalizar um presente que ainda não foi, eleger clássicos que ainda serão. Um museu de arte moderna estabelece a mediação entre o futuro desejado e aquele que está, de fato, por vir. Mais que retorno à memória total, é a constituição de um devir. Com efeito, um museu de arte moderna supõe a construção de uma memória do futuro, passado do que ainda não foi (2011, p.21).

Enquanto único museu de arte da cidade e vinculado à instituição de formação e pesquisa em artes, o MALG possui uma relação próxima com a escrita da história da arte local. Parte considerável de obras e artistas que constam nas publicações e estudos da cidade e do Estado dizem respeito às obras e artistas presentes no acervo do Museu. Parte desse acervo foi, e ainda é formado por obras adquiridas em exposições de artistas que são convidados ou selecionados para expor no museu. São, na maioria das vezes, obras produzidas no presente (algumas para a própria mostra), e que, uma vez incorporadas ao acervo, passam a fazer parte da escrita da trajetória das artes locais.

Como afirma Cristina Freire, os museus criam e sustentam uma versão oficial da história da arte por meio de suas exposições: “o museu é, pois, um espaço privilegiado onde se ritualiza certa narrativa de arte” (2011, p.75). A colocação de Cristina Freire remete à Pierre Bourdieu (2007; 2015), segundo o qual, o Museu é uma das instâncias que legitima e consagra e mesmo eleva o objeto à categoria de obra de arte, através de suas exposições e coleções. Enquanto locais de exercício da “autoridade pedagógica”<sup>12</sup>, os museus designam quais objetos devem ser admirados, contribuindo para a imposição de um arbítrio cultural<sup>13</sup> através de instâncias como a

---

<sup>12</sup> A autoridade pedagógica, segundo Bourdieu, estaria relacionada à instituição escolar, à sua legitimidade e a ação pedagógica nela exercida no sentido da “violência simbólica”. Esta se daria pela imposição social do arbitrário cultural de forma dissimulada, ou seja, mistificando um arbitrário cultural como cultura universal (NOGUEIRA, 2017).

<sup>13</sup> Arbitrário cultural é o termo definido por Bourdieu para indicar o fenômeno social que consiste em tornar a cultura de uma determinada classe social – que seria a dominante -, em cultura universal. A arbitrariedade se daria na ocultação do fato de que essa dita “cultura universal” não possui nenhum valor intrínseco e que sua superioridade se dá pela sua posição dominante nas relações de força entre os grupos sociais. Assim, a capacidade de imposição de um arbitrário cultural dependeria da força da

família e a escola. A visita a museus e exposições por parte de filhos de “famílias cultivadas” seria arbitrariamente imposta, uma vez que os filhos tomam de empréstimo dos pais a disposição para a prática, até que eles mesmos adquiram essa disposição.

Ao designar e ao consagrar certos objetos como dignos de serem admirados e degustados, algumas instâncias como a família e a escola são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular em discussão, o arbitrário das admirações, e por esta via, estão em condições de impor uma aprendizagem ao fim da qual tais obras poderão surgir como intrinsecamente, ou melhor, como naturalmente dignas de serem admiradas ou degustadas (BOURDIEU, 2015, p.272).

Essa noção está ligada ao modo de percepção propriamente estético da obra de arte, que por sua vez é produto de uma história particular. Dessa forma, a percepção estética da obra de arte, ou seja, a percepção considerada a única legítima em uma dada sociedade é entendida como um fato social cuja necessidade deriva de uma “instituição arbitrária”.

A apreensão e a apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em confortar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística (BOURDIEU, 2015, p.271)

Segundo ele, a apreensão e apreciação da obra dependem da intenção do espectador, através de sua “competência artística”. Essa competência seria a conformação do espectador às normas convencionais que regem a obra em uma dada situação histórica e social. Em outras palavras, seria o conhecimento prévio dos princípios artísticos para situar as representações nas divisões e classificações que constituem o universo artístico. Segundo ele, “A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la” (2007, p.71).

Nesse cenário, os museus – assim como academias, sociedades eruditas e o sistema de ensino -, estão entre as instâncias capazes de produzir agentes capazes de reproduzir e renovar os códigos da competência artística e o próprio campo de produção de bens simbólicos. Essa ação pedagógica se dá, pelo que Bourdieu chama de um ato de imposição de um arbitrário cultural, de forma que o sistema de ensino

---

classe social que o sustenta, de forma que, de uma maneira geral, os valores, significados, conhecimentos arbitrários que são capazes de ser impostos como legítimos seriam aqueles sustentados pelas classes dominantes (NOGUEIRA, 2017).

acaba por cumprir uma função de legitimação cultural (2015). A experiência da obra de arte, nesse sentido, é um efeito do *habitus*<sup>14</sup> e do campo artístico:

dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ser de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte (BOURDIEU, 1989, p.286)

Acredita-se que essa construção do valor da obra de arte à qual Bourdieu se refere, tem reflexo na mobilização de memórias e significados que se dá de forma desigual e excludente, podendo ser observada nas relações de poder que atravessam o campo artístico<sup>15</sup> e acabam se refletindo diretamente nas atividades dos museus.

Finaliza-se assim esse tópico, acrescentando à noção de semióforo e documento histórico, a de bem simbólico para pensar as obras de arte. O acervo do MALG, como já comentado, possui objetos que não necessariamente seriam considerados obras de arte. Na coleção Leopoldo Gotuzzo, por exemplo, a maior parte dos itens são de caráter arquivístico, ou objetos utilitários, como os equipamentos de ateliê ou objetos pessoais. Contudo, dada a tipologia do museu, o critério de seleção deles passa obrigatoriamente pelo viés do campo artístico. Ao longo dos próximos capítulos ficará mais claro que, mesmo passando por outras instituições que não o MALG, o acervo do Museu sempre esteve sob o olhar de pessoas envolvidas com o meio artístico.

## 2.2 Ilustres e imortais: as coleções e colecionadores no âmbito da memória

As coleções e as motivações da prática colecionista já foram tema de pesquisa e debate de vários pesquisadores, independentemente do tipo de coleção. A noção

<sup>14</sup> Segundo Passiani e Arruda (2017), o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu deve ser entendido dentro do universo simbólico da cultura, como um sistema de disposições duráveis, mas não imutáveis que determina as práticas subjetivas dos agentes em boa medida.

<sup>15</sup> De acordo com Ana Paula Simioni, a ideia de campo artístico está relacionada a estudos que Bourdieu desenvolveu sobre uma nova posição estética francesa do século XIX, que o levou a ponderar a existência de uma lógica particular, na qual a obra é produto de um processo social e histórico explicado pela autonomização do campo artístico. Ou seja, a crença na qualidade das obras seria gerada pelo próprio campo. Assim, pelas ideias de Bourdieu, o campo artístico é um espaço de forças que se impõem sobre os seus agentes, constituindo-se “como um espaço estruturado de posições objetivamente definidas, por meio das quais indivíduos, grupos e instituições lutam pelo monopólio da autoridade artística, ou seja, pelo direito de definir quem é ou não artista, controlando então os critérios de apreciação e legitimação das obras de arte” (SIMIONI, 2017, p. 67).

de prática para abordar a categoria coleção implica um desprezo a visões universalistas, a-históricas ou naturalistas, ou seja, uma “repulsa à projeção universal de categorias historicamente definidas” (MAGALHÃES; BEZERRA, 2012, p.9). Nesse sentido, embora as coleções apareçam em diferentes culturas ao longo do tempo – e possam ser entendidas por alguns como inerentes à natureza humana -, elas possuem significados e razões práticas diversas.

Nesse sentido, as práticas de colecionamento podem ser pensadas de acordo com a dimensão simbólica que se relacionam. Retomando Krzysztof Pomian (1984) e tendo em mente a noção de semióforo, se percebe que as coleções não podem ser analisadas somente a partir da ótica do entesouramento, uma vez que seu valor está ligado ao significado. A coleção, de acordo com Pomian, segue três características: é formada por objetos mantidos fora das atividades econômicas, são sujeitos a uma proteção especial e local preparado para tal, e são expostas ao olhar do público. Por isso, abordar a coleção como uma prática e o colecionismo como objeto de investigação histórica e social remete ao entendimento de que “as coleções se definem pela produção de sentidos e significados” (KNAUSS, 2001, p.19).

Ademais, Cícero Almeida (2001) afirma que é possível pensar na prática colecionista como um fenômeno ideológico, uma vez que se vincula a determinadas classes sociais. Como coloca Pomian (1984), elas manifestam os locais sociais nos quais operam a transformação do invisível em visível, de forma que é possível pensar a prática de colecionar e as coleções como formas de afirmação de posições sociais e de entendimento de mundo. Sendo que, segundo ele, geralmente a quantidade e o valor dos semióforos que rodeiam certas figuras, aumenta de acordo com sua posição na hierarquia dos invisíveis.

(...) fácil compreender então que a aquisição de semióforos, a compra de obras de arte, a formação de bibliotecas ou de coleções, é uma das operações que, ao transformar a utilidade em significado, permitem a quem tenha uma alta posição na hierarquia da riqueza ocupar uma posição correspondente a do gosto ou saber, sendo as peças da coleção (...) símbolos de pertença social, senão de superioridade (POMIAN, 1984, p.180)

Por vezes, a coleção fala mais de quem a colecionou do que dos objetos que a compõem, uma vez que

o facto de as possuir confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a

sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente (POMIAN, 1984, p. 54).

Cícero Almeida reforça a ideia de que, em uma coleção, os objetos são abstraídos de sua função original, deixando de ser utilizados para serem apenas possuídos “sobrevivendo apenas para significar” (2001, p.123). Nesse sentido, o entendimento do colecionismo passa por desvendar os mecanismos de ressignificação dos objetos, pelo entendimento dos desejos e intenções presentes na iniciativa de constituição da própria coleção. Almeida reforça que, assim como nos museus, os objetos das coleções particulares também “são “reconstruídos” quando são franqueados ao “olhar” de seus visitantes, a partir do “olhar” de quem os adquiriu e organizou” (2001, p.124). São resultado de uma seleção específica e estão inseridos em uma lógica que é compartilhada por quem desfruta dos benefícios da coleção.

Há que se considerar ainda, como coloca Regina Abreu, que é importante não confundir uma dada noção universal da prática de colecionamento com o sentido particular que a prática tem no Ocidente moderno e capitalista: como “acumulação deliberada de bens ou enquanto propriedade de objetos materiais ou imateriais que alguns passam a ter em detrimento de outros” (2005, p.103). Segundo ela, de uma perspectiva universal, as coleções são formadas em todas as culturas, percebidas em diferentes sociedades, sendo o ato de colecionar uma operação mental necessária à vida em sociedade. Ao estabelecer ordens, prioridades, inclusões e exclusões, “está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social” (*ibid.* p.103).

A noção particular de colecionamento, segundo Regina Abreu é discutida com base nos estudos sobre o “individualismo possessivo”<sup>16</sup>. A autora explica que, de acordo com esses estudos, no século XVII teria surgido “um *eu* ideal como possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados” (2005, p.104). Também revelam que as noções de “ter um patrimônio” ou de “objetificar uma cultura” são noções com relevância social para o Ocidente, de forma que

Somos regidos por uma sociedade do colecionamento como propriedade de bens que devem ser expostos ao olhar, como se estas coleções pudessem falar por si sós, representando culturas e pensamentos (ABREU, 2005, p.104).

---

<sup>16</sup> De acordo com Abreu (2005), o individualismo possessivo foi estudado por MacPherson, tendo servido de base para autores como James Clifford e Richard Handler.

Isso posto, Cícero Almeida afirma que a longa trajetória da prática colecionista foi basilar na consagração dos museus como espaços destinados à preservação do patrimônio e da herança da nação, através da descoberta ou redescoberta dos valores simbólicos contidos nos objetos tidos “como representantes da “tradição” de uma determinada nação, ou do seu estágio “civilizatório”” (2001, p.123). Por isso, ele coloca que, ao se discutir o museu contemporâneo, é necessário associar, como fator determinante, o contexto do Iluminismo na trajetória do colecionismo. Entende assim que colecionismo e museu estão indissolúvelmente ligados, de forma que, entender as práticas colecionistas pode ajudar a compreender melhor o papel que os museus têm desempenhado historicamente.

Segundo Cícero Almeida (2001), é a partir do Renascimento que as práticas colecionistas passam por grandes alterações em relação às greco-romanas e medievais, ligadas principalmente a espólios de guerra e à Igreja Católica. No contexto do Humanismo passam a ser valorizados, coletados e preservados os vestígios materiais da cultura clássica, que eram disputados pelas famílias aristocráticas da Europa e serviam de inspiração aos artistas. Também é o período no qual surgem os gabinetes de curiosidades, geralmente voltados para História Natural. Essas coleções eram organizadas por médicos, advogados, soberanos, príncipes filósofos e mesmo amadores em busca de reconhecimento social, alguns deles disponibilizando-as através de catálogos ou abrindo suas residências à interessados.

Durante o Iluminismo foi se intensificando o caráter científico, sistemático e especializado, condizente com uma “sociedade científica e racionalista” (ALMEIDA, C. 2001, p.130). Almeida afirma que a “cultura da curiosidade” que caracterizava as coleções do período anterior foi sendo substituída por uma “atitude mais especializada”. De acesso restrito, essas coleções começam a ser abertas a um público maior no contexto da Revolução Francesa (1789), quando o Estado passa a ter a salvaguarda das coleções. Esse museu que se abre ao público<sup>17</sup> estava sedimentado no contexto da prática colecionista:

A própria ideia de transformar os espaços de guarda das coleções em espaços de visita pública já fazia parte desse colecionismo ilustrado, premissas básicas do museu contemporâneo (ALMEIDA, C., 2001, p.132).

---

<sup>17</sup> Há que se ponderar que essa abertura ao público, ainda que atingindo um número maior de cidadãos, continuava sendo restrito, principalmente àqueles das classes sociais mais pobres.

Conforme Cícero Almeida (2001), o museu que foi institucionalizado a partir do surgimento dos Estados Nacionais europeus foi constituído com o legado das coleções das “elites ilustradas” europeias. Serviram como um espaço simbólico de legitimação que conciliava a continuidade histórica com a necessidade de novos espaços de memória. Assim, a partir do modelo francês pós-revolução, os museus encontraram terreno fértil para proliferação no século XIX, quando se tornaram os templos dos tesouros disputados pelas nações europeias. Seguiram sendo instrumentos de legitimação de um patrimônio nacional no século XX, como estratégias de afirmação de Estados totalitários e nas políticas públicas relacionadas com as “identidades nacionais” das instituições de defesa e proteção do patrimônio. Por isso, o autor coloca que:

É essencial reconhecer, portanto, a influência que as práticas colecionistas exerceram no espírito que envolveu a criação do museu moderno, principalmente a partir do período em que o gosto pelas “curiosidades” se difundiu pela Europa (...) As grandes coleções do período iluminista acrescentaram valores científicos ao colecionismo, apresentando uma visão abrangente do mundo, na qual tudo estava classificado no tempo e no espaço (2001, p.139).

Outro aspecto apontado por Cícero Almeida (2001) que liga o “coleccionismo ilustrado” aos primeiros museus contemporâneos e que perdura ainda hoje se refere à relação doador-coleção. Um dos exemplos são os museus criados a partir da incorporação de coleções privadas. Nesses casos, a incorporação pode se dar à revelia dos proprietários (pela nacionalização ou desapropriação dos bens, por exemplo) ou por doação voluntária.

A doação voluntária para o Estado sempre implica em uma troca de interesses, que se dá mais no campo simbólico que no econômico. A figura do doador, seja o organizador da coleção ou seus herdeiros, estará a partir de então reconhecidamente atrelada à própria coleção, reafirmando seu papel social, seus gostos requintados e sua contribuição para a proteção do patrimônio coletivo (ALMEIDA, C. 2001, p.133)

Os proprietários, legitimando a relação doador-coleção, estabelecem regras a serem seguidas pelo Estado, visando preservar sua identidade: “coleção e colecionador passam a ser uma coisa só, tornando a admiração pelos objetos simultaneamente um ato de admiração daquele que os adquiriu e organizou” (ALMEIDA, C. 2001, p.133). As exigências denotam uma troca de prestígio,

especialmente quando envolvem o nome do doador, como a manutenção de todos os objetos em uma mesma sala que leva o nome do doador, ou ter o nome do doador vinculado ao museu. Por outro lado, para o museu, a vinculação dos nomes dos doadores estimula novas doações, um princípio que os museus sempre manipularam, mantendo o ciclo estável (ALMEIDA, C., 2001).

Uma rápida observação nas coleções de origem privada do MALG denota essa relação doador-coleção e a troca de prestígio, como na doação da coleção Faustino Trápaga:

Quero aproveitar a oportunidade tão cheia de emoção que se me oferece, para lhe manifestar a minha mais sincera gratidão pela sua delicada lembrança de promover por êste meio a comprovação do donativo então feito e a **perpetuação** no arquivo da galeria artística da Escola do meu saudoso Faustino Trápaga (TRAPAGA, 1957, grifos nossos)<sup>18</sup>.

Também na carta que Leopoldo Gotuzzo escreve para Marina Moraes Pires, diretora da EBA, descrevendo sua doação e avisando que as obras foram enviadas do Rio de Janeiro para Pelotas:

Nossa Escola, passados tantos anos, também assume um compromisso, o cuidado e a conservação dessas **telas que quanto mais durarem mais tempo dirão que um filho de Pelotas lhe deu o que tinha de melhor [...]** Às 9 ½ de hoje vi desaparecer, na curva da rua, o caminhão da “Varig” que levava tanta coisa da minha vida. É incrível o que pode representar, pensando bem, estes retângulos de telas! **Sua Pelotas compreenda e proteja a lembrança do seu filho!** (GOTUZZO, 1955, grifos nossos)<sup>19</sup>.

No ofício de agradecimento da coleção Dr. João Gomes de Mello Filho:

Outrossim, informa que a sala que contará tão preciosa coleção, será honrada com o nome de “DR. JOÃO GOMES DE MELLO FILHO” a quem a Escola dedicará **imorredora** gratidão, **procurando sempre manter a dádiva reunida** (ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS, 1971, grifos nossos)<sup>20</sup>.

Chama atenção nesses trechos dos documentos de doação à referência a palavras que denotam permanência, a transcendência do tempo e da morte: “perpetuação”, “imorredoura”, “conservação dessas telas que quanto mais durarem mais tempo dirão que um filho de Pelotas lhe deu o que tinha de melhor”.

<sup>18</sup> TRAPAGA, Berthilde R. [Correspondência]. Destinatária: Diretora da Escola de Belas Artes de Pelotas, Marina Moraes Pires. Niterói, 29 jan. 1957.

<sup>19</sup> GOTUZZO, Leopoldo. [Correspondência]. Destinatária: Diretora da Escola de Belas Artes de Pelotas, Marina Moraes Pires. Rio de Janeiro, 2 abr. 1955.

<sup>20</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Ofício 156/71. Pelotas, RS, 27 set. 1971. Assunto: agradecimento por doação.

Remete ao entendimento de Cícero Almeida, acerca do relacionamento entre colecionadores e museus, entendendo que:

O colecionador não é tão somente o indivíduo que coleciona; é ele quem “inventa” a coleção. Os objetos que formam uma coleção não existem em estado latente; precisam ser escolhidos, classificados e “possuídos”. Coleção e colecionador dialogam permanentemente, e se confundem, imersos em uma mesma lógica (2012, p. 184).

Nesse bojo, Camila Costa coloca os atores envolvidos na construção dos museus estão em permanente negociação com a memória e o esquecimento, de forma que

Pensar sobre o projeto de museu construído por um colecionador exige, assim, compreender a ideia de indivíduo como agente histórico, envolvido em sua temporalidade. Um projeto de memória envolve, necessariamente, os valores, as emoções e as memórias compartilhadas pelo indivíduo (2012, p.37).

O museu, devido ao caráter permanente<sup>21</sup> e a possibilidade de salvar da destruição os objetos, seria o único lugar “digno de acolher o fruto do esforço de um colecionador” (ALMEIDA, 2012, p.185). Os museus, diferente das coleções particulares, têm o traço característico da permanência, uma vez que sobrevive aos seus fundadores, além de envolver o ato das autoridades públicas ou de uma coletividade (ALMEIDA, 2012).

Além disso, Almeida destaca que “a revelação/exibição é etapa inseparável da prática de colecionar” (2012, p.185). Essa obrigação levaria ao que o autor chama de “desejo de museu”, que começa na necessidade imperativa de exibição ao olhar daqueles que legitimem e valorizem a coleção – sob o risco de perderem seu encanto, mistério ou raridade -, e encontra no museu o seu caráter permanente, a solução para salvar seus objetos da destruição, do esquecimento.

Está ligado a esse desejo a construção da posteridade do colecionador, seja pelos objetos que de certa forma irão permitir a permanência física para além da morte de quem os reuniu, seja como legado para a posteridade:

Os objetos de uma coleção são os elementos materiais que permitirão a permanência física de quem os reuniu, para além de sua morte, especialmente preservados num “repositório” da imortalidade. Nenhuma

---

<sup>21</sup> A noção do museu como local permanente está ligada à construção da perspectiva do museu tradicional, e pode ser relacionada com o viés historicista que se instala nos museus, especialmente a partir do século XIX. É quando “é possível imaginar que a presença do objeto garantirá a permanência do que é, fundamentalmente, fugaz” (SCHEINER, 2013, p. 366).

homenagem póstuma poderia ser melhor do que ter a coleção guardada em um museu, pois que permitirá ao colecionador ser também autor de uma “obra”, que deixa legado à posteridade. Sua obra/coleção garantirá o reconhecimento perene de sua inteligência, de seu bom gosto, de sua riqueza e de sua generosidade (ALMEIDA, 2012, p. 185).

Entende-se assim que as relações entre colecionadores e museus são marcadas por um gesto de troca que, embora amigável, é feito também por interesses. Isso porque, ocorre uma troca de prestígio, de forma que grandes doações para museus públicos confirmam um vínculo estreito entre a direção das instituições e os doadores:

o colecionador oferece sua coleção, que de outra forma poderia cair na dispersão, em favor de ampliação e melhoria do museu. entretanto o que mais importa nessa troca é a sua sobrevivência, a sua transcendência à própria morte (ALMEIDA, 2012, p.186).

De um lado dessa relação, o colecionador passa a ter sua coleção admirada ao ser exposta ao público, no espaço adequado para a sua legitimação – o museu. Do outro lado, a vinculação do nome de um doador, considerado de grande importância, estimula novas doações. Como coloca Carina Costa, sempre há um retorno simbólico ao doador, mesmo que as contrapartidas exigidas não sejam explícitas, “O ato de colecionar e de doar envolve, portanto, a construção de uma estrada de mão dupla entre dar e receber” (COSTA, 2012, p.47). A relação museu-coleção se mantém e segue, em vários momentos, a perpetuação da legitimação social, do estilo de vida e da construção de imagem para a posteridade de quem coleciona (ALMEIDA, 2012).

No Brasil, segundo Cícero Almeida (2012), o “desejo de museu” por parte dos colecionadores é quase simultâneo ao surgimento dos primeiros museus no país. Nos exemplos citados pelo autor, fica nítida a relação de troca. Entre eles, o Museu Sertório, organizado por Joaquim Sertório, a partir de sua coleção de história natural, etnografia e objetos ligados à história do Brasil. Foi doado ao Governo do Estado de São Paulo em 1890. Outro exemplo é o Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora – Minas Gerais. Também de origem de coleção particular, foi criado pelo filho colecionador homenageado, Alfredo Lage, nos anos 1920, sendo transferido para o poder público municipal posteriormente. Há que citar ainda o caso dos museus da Fundação Castro Maya (Chácara do Céu e Museu do Açude), no Rio de Janeiro,

oriundos das coleções de Raymundo Ottoni de Castro Maya; o Museu Carlos Costa Pinto, aberto em 1969 e atualmente mantido por convênio com o Governo do Estado da Bahia; Museu Coronel David Carneiro em Curitiba, entre outros.

O Museu Histórico Nacional (MHN) também é frequentemente referenciado nesse sentido. Segundo Cícero Almeida (2012), sua criação na então capital federal, Rio de Janeiro, em 1922, foi simbólica no sentido de ser tributária das experiências museais, que inaugurando um novo espaço para o abrigo do passado e das tradições, marcaram o período de consolidação dos estados nacionais europeus. Nesse sentido, Almeida lembra que o projeto de seu criador e primeiro diretor, Gustavo Barroso, era voltado para uma história do Brasil entendida como devedora do papel das elites que fundaram politicamente e administrativamente a nação:

As relações costuradas com os descendentes diretos das elites políticas e econômicas do império reforçaram o papel da instituição como espaço privilegiado de troca. Assim, diversos colecionadores e herdeiros de figuras representativas do mundo político imperial se aproximaram do Museu, na expectativa de usar as suas salas como extensão de suas heranças e coleções particulares (ALMEIDA, 2012, p.191).

Entre os exemplos, estão a doação da coleção de numismática de Guilherme Guinle, entre 1922 e 1925, que mandou construir o mobiliário adequado para exibição na sala que foi batizada em seu nome no MHN. E a doação da Coleção de Miguel Calmon Du Pin e Almeida, pela sua viúva Alice da Porciúncula, em 1936. Essa doação foi abordada por Regina Abreu (1996), apontando que, em retorno à aquisição, o doador adquiriu a associação de seu nome e família à consagrada instituição de memória.

Segundo ela, enquanto o museu “enobrecia-se” (1996, p.34), uma vez que os objetos remetiam ao Império e à nobreza brasileira, a doação “era generosa e a generosidade era sinal de riqueza. Possuir implicava a obrigação de dar, e a obrigação de dar, a de receber” (*ibid.* p.32). Além de generosa, a doação revela uma preocupação com a permanência póstuma, algo que, ainda segundo a autora, se refere à inquietação – cada vez mais presente a partir do iluminismo - de que “os indivíduos, soberbas riquezas tão paciente e ciosamente acumuladas, possam desaparecer” (*ibid.* p.100). Nesse sentido, a imortalidade pelas obras é uma solução.

A autora entende, a partir dos processos simbólicos envolvidos nessa doação, que ocorreu uma fabricação da imortalidade. Segundo Abreu, “no campo da memória,

os contornos do sujeito são delimitados fundamentalmente a partir de suas construções póstumas” (1996, p.67). Segundo ela, as biografias e os arquivos pessoais evidenciam o valor dado pelo Ocidente moderno à imortalidade através da memória. Abreu coloca que essa preocupação com a permanência póstuma está relacionada com o Iluminismo:

Na medida que o homem ganha destaque nas preocupações dos novos cientistas, uma inquietação torna-se cada vez mais presente: a de que os indivíduos, soberbas riquezas tão paciente e ciosamente acumuladas, possam desaparecer. Entre as soluções modernas que se entrecruzam para esse problema sinaliza-se a da imortalidade pelas obras, ligada à ideia de homem criador, que terá longa vida na Tradição do artista moderno (1996, p.99-100).

Ainda segundo Abreu, por essa concepção, cada indivíduo transforma-se em um criador em potencial, sendo suas obras uma marca da passagem pelo mundo. Passagem essa que é associada a uma ideia de progresso ascendente da Razão, para o qual deve caminhar toda a humanidade:

O longo processo que redundou na socialização do indivíduo relaciona-se intimamente com a invenção da memória individual. Para o culto do eu, a memória é vital. É preciso salvar do esquecimento, do esfumaçamento provocado pela morte, individualidades tão ricamente elaboradas. O sujeito busca então a eternização na memória dos outros sujeitos, guardando e arquivando testemunhos evocativos de suas obras e realizações (ABREU, 1996, p.100).

Cícero Almeida (2012) afirma que, especialmente a partir dos anos 1960, as formas usuais de relação entre colecionadores e museus foi alterada, devido à influência da mudança do papel dos museus na sociedade. Essa transformação estava relacionada ao alargamento do universo de representação dos museus, da noção de patrimônio, “da participação da comunidade na definição e gestão de práticas museológicas, à compreensão dos museus como fator de desenvolvimento de novas tecnologias da informação<sup>22</sup>” (2012, p.196).

Nesse contexto, ainda de acordo com Almeida (2012), a partir dos anos 1970, há uma tendência dos colecionadores a criarem seus próprios museus, revelando uma descrença na capacidade dos museus de conservar e expor de forma adequada suas

---

<sup>22</sup> Cícero Almeida (2012) se refere ao movimento da Nova Museologia que buscava adequar os museus aos novos condicionamentos sociais, bem como à noção que relacionava democratização e alargamento do conceito de patrimônio cultural.

coleções. Note-se que, ainda assim, o desejo de museu se faz presente. Na ausência da garantia da imortalidade pelo Estado, ela é construída por meios próprios, mas mantendo a ideia de museu como instituição adequada para tal. Mesmo nos anos 1990, quando as leis de incentivo cultural estimularam um “empreendedorismo museológico” (ALMEIDA, 2012), coleções, colecionadores e o desejo de museu se fazem presentes<sup>23</sup>.

Assim, como coloca Cícero Almeida, no século XXI o “desejo de museu” permanece. Os museus seguem sendo territórios simbólicos privilegiados, com impactos profundos através de espetáculos e superproduções com grande presença de público. A intensa circulação de informações acelera a consagração dos objetos das coleções, que tem sua garantia contra a efemeridade e dispersão garantidas pela instituição museológica. Tanto que, os colecionadores ainda “orbitam ao redor dos museus e de popularidade” (2012, p.199).

Enfim, ao fazer a reflexão acerca das coleções no âmbito da memória, destacam-se os aspectos que remetem ao “coleccionismo ilustrado” e o “desejo de museu” definidos por Cícero Almeida, relacionados com a noção de “fabricação do imortal” de Regina Abreu. Apontam para uma prática colecionista que pode ser relacionada a um dado tempo e espaço: o Ocidente moderno, e que mesmo depois de séculos e com transformações mais ou menos impactantes, continua presente.

### **2.3 Poder e legitimação: coleções e colecionadores no âmbito da arte**

A prática colecionista de obras de arte possui uma trajetória que se cruza com outros tipos de coleções, e assim como elas também têm seu papel na constituição dos primeiros museus de arte. Como coloca Paulo Knauss, mesmo as práticas contemporâneas de colecionar arte “são dependentes da constituição de um mercado livre de mercadorias, bem como de padrões laicos e mundanos de experiência sensível da arte” (2001, p.24).

Esse processo de constituição de um mercado, tem início, de acordo com Maria Lourenço (1999), na exigência do público comprador formado por príncipes,

---

<sup>23</sup> Entre os exemplos desse empreendedorismo museológico, Cícero Almeida cita os Museus do Oratório (Ouro Preto) e de Artes e Ofícios (Belo Horizonte) do Instituto Cultural Flávio Gutierrez; do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (Brumadinho) do empresário Bernardo Paz; o Instituto Brennand (Recife); Em comodato, Cícero Almeida destaca: as coleções de Gilberto Chateaubriand no Museu de Arte Moderna do Rio e a de João Sattamini, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

burgueses e a Igreja, a partir do Renascimento. Nesse período, as coleções artísticas eram compostas de manuscritos e pequenas antiguidades, além de medalhas, objetos cotidianos, esculturas e fragmentos arquitetônicos subtraídos de terras conquistadas.

Segundo Cícero Almeida (2001), foi no contexto do Iluminismo que as coleções artísticas passaram a ser classificadas por períodos históricos, bem como a intensificação do mercado artístico e valorização de referências a Versailles e Roma a partir do século XVIII. A descoberta de Pompéia teria expandido esse colecionismo, provocando uma espécie de revalorização dos cânones da arte clássica. Esse cenário se estende ainda no século XIX, ao longo do qual o museu se tornou o local ideal para impedir a dispersão das coleções:

As coleções particulares foram bastante importantes no imaginário da burguesia ascendente na Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX. Não possuir uma coleção, por consequência, poderia significar falta de erudição ou de generosidade (ALMEIDA, 2012, p.188).

Nesse bojo, cabe ressaltar a noção de “arte universal”. De acordo com Hans Belting (2012), essa está ligada à concepção iluminista de que a arte era universal e atemporal (assim como os direitos humanos). Essa ideia de arte teria se sustentado porque associada a uma ideia de história da arte. Nas palavras de Belting:

A arte foi sabiamente uma ideia da época do Iluminismo, que nela reconhecia uma validade atemporal e universal, para além de todas as diferenças entre os produtos artísticos individuais: atemporal e universal como os direitos humanos mesmos, que afinal deveriam ser válidos para todos os homens individualmente tão diferentes. Essa ideia de arte, porém, só pôde sustentar-se quando associada a uma ideia de história da arte. Somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras de arte, e somente a história da arte possuía uma validade universal que as obras individuais não possuíam. Por isso encontrou-se para elas um lugar em que toda arte individual participasse do princípio universal da arte: o museu de arte (2012, p.188)

Assim, Belting (2012) entende o museu de arte como o lugar no qual a arte individual participa desse princípio universal de arte. E esse tipo de concepção atravessa a constituição das coleções. Como coloca Lourenço, é nesse contexto do século XVIII europeu que a implantação de museus de arte se intensifica, sintonizadas aos conceitos de progresso para humanidade e fé na razão:

Como as enciclopédias, os museus de arte assumem um papel referencial, transmutando-se numa espécie de súpula ou depositário do conhecimento artístico acumulado, revelador de princípios, técnicas e temas (1999, p.70).

Maria Lourenço (1999) afirma que os museus de arte do século XIX, herdaram pressupostos das coleções religiosas e reais, ignorando a diversidade tipológica e cultural. Também são influenciados pelo contexto de afirmação de identidades nacionais, com o interesse pelas peculiaridades locais, heróis libertários e idealização do povo como portador de uma cultura “pura”. São marcadas ainda pelo romantismo, presente nas artes visuais pelos “sentimentos exaltados, na dramaticidade, no respeito às normas consagradas, na virtuosidade técnica e na capacidade de reproduzir o real, daí a proximidade com o academismo” (1999, p.87). Segundo a autora, mesmo as inovações dos impressionistas no final do século XIX demoram para ganhar as salas nobres dos museus. A profissionalização dos artistas por sua vez, encontrava-se centrada nas academias e escolas de belas-artes, de forma que os temas das obras não variam muito entre as cenas históricas, religiosas ou documentais, ou retratos enaltecendo valores morais e éticos de crianças, mendigos ou serviçais.

É nesse cenário que a prática de colecionar arte se desenvolve no Brasil. De acordo com Paulo Knauss (2001), o marco é estabelecimento da Corte portuguesa – com todo seu impacto na vida cultural do país. Nesse contexto, a abertura dos portos permitiu a livre circulação de mercadorias, e garantiu os padrões de consumo identificados com o caráter luxuoso e aristocrático que a presença da Coroa evocava, incluindo, o comércio de arte:

Desse modo, a prática de colecionar arte europeia encontrou um horizonte fértil para se reproduzir no Brasil em estreita associação com o fim do estatuto colonial da ordem social e a formação de um mercado de arte, ao qual se vincula a prática de colecionar (KNAUSS, 2001, p.24).

O vínculo entre colecionador e comerciante é que estabelecia o mercado de arte de origem europeia. Por isso, Knauss entende que, mesmo com motivações de ordem da experiência sensível, que passavam pelo gosto de quem colecionava, “a arte se instalou como mercadoria em torno da prática de colecionar” (2001, p.25). Além do desenvolvimento do comércio de arte no Brasil, outra forma de aquisição de peças estrangeiras no século XIX se dava nas viagens e temporadas no exterior.

A partir daí, o autor aponta um caráter sistemático da prática de colecionar no Brasil. Os colecionadores, segundo Knauss, acompanhavam as tendências

internacionais, dadas as longas viagens e experiências de aquisição das obras no mercado europeu. Essas obras “se confundiam com o cotidiano da vida das residências dos colecionadores, ocupando os espaços da casa e transformando-a em espaço de exposição” (KNAUSS, 2001, p.31).

Mas não só isso, Knauss (2001) afirma que o colecionismo foi – e provavelmente ainda é – um dos pilares da institucionalização das artes no Brasil. Isso porque, as coleções artísticas formadas ao longo do Século XIX acabaram desenvolvendo um papel significativo para a consagração e institucionalização social das artes, com várias servindo de base para criação de museus. Entre os exemplos, tem-se o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), fundado em 1937 no Rio de Janeiro, então capital federal. Seu acervo é originado de doações de colecionadores particulares, que doaram suas coleções para a pinacoteca da antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA): Coleções de Salvador de Mendonça, doada em 1921, do Barão de São Joaquim, doada pela viúva em 1922 e a Coleção do Conde de Figueiredo (KNAUSS, 2001)<sup>24</sup>. O MNBA também incorporou, quando da sua criação, parte da pinacoteca que a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)<sup>25</sup> constituiu ao longo do século XIX.

No Brasil, o ensino sistemático das artes tem início a partir da instalação da Corte Portuguesa, tendo como marco a criação, em 1816, da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Na década seguinte é instalada AIBA, “instituindo-se um sistema de ensino artístico que iria moldar o desenvolvimento da arte brasileira” (MAGALHÃES, 2012, p.77). Isso porque, as instituições de ensino superior posteriores a tiveram como

---

<sup>24</sup> Além do MNBA, Knauss traz o caso do colecionador Jonathas Abbot, na Bahia. Sua coleção, formada no século XIX, serviu de base para a criação do Museu do Estado, no século XX.

<sup>25</sup> Cabe mencionar que a AIBA era tributária das Academias de Arte do período iluminista. Segundo Clarice Magalhães (2012), baseando-se em Pevsner, a “academia” mudou de concepção ao longo dos séculos. Inicialmente dizia respeito ao local em Atenas onde Platão se reunia com seus alunos. Para os humanistas, a academia também tinha uma concepção de reuniões, uma forma de convívio social culto, sendo apenas no século XVI que o termo começou a designar universidade. Passaram então a conferir um caráter oficial ao ensino, rompendo tanto com as visões da arte como artesanato e de genialidade nata, marcando assim a mudança de status do artista. Carmen Diniz (2014) coloca que a concepção de arte dessas primeiras instituições manteve-se e marcou as academias criadas posteriormente no ocidente. Com o ensino centrado no controle da atividade artística e na fixação de regras de gosto (MAGALHÃES, 2012), as academias se enraizaram nos currículos, sendo um padrão encontrado mesmo nas escolas de belas artes do século XX, como é o caso da EBA (DINIZ, 2014). Tomando a acepção moderna de academia como uma instituição oficial destinada à promoção da ciência ou da arte, entende que “A Escola de Belas Artes de Pelotas seria, então, uma academia, herdeira de toda a trajetória histórica deste tipo de instituição” (MAGALHÃES, 2012, p.77).

paradigma, tanto por alinhamento como por oposição. Além do paradigma de ensino, a AIBA acabou influenciando todo o meio artístico. Como coloca Clarice Magalhães:

Uma contribuição muito importante que trouxeram as academias, para o sistema das artes, é a implementação de exposições periódicas, realização de concursos e concessão de premiações, assim como a importância que passa a ser conferida a conservação de patrimônio e à formação de pinacotecas e coleções, que deram origem aos primeiros museus (2012, p.82).

De acordo com Marize Malta (2012), e Sonia Pereira (2016) a AIBA<sup>26</sup> teve a preocupação, desde a sua criação, de estabelecer uma pinacoteca para auxiliar e servir de exemplo na formação dos alunos. Essa coleção era constituída por obras de diversas procedências, como a coleção real de D. João VI, outras compradas por Joaquim Lebreton ao emigrar da França com os integrantes da Missão Artística e ainda aquisições da própria academia e cópias feitas pelos alunos: “Dessa forma, conseguiu reunir, ainda no século XIX, um conjunto representativo de todas as mais importantes escolas pictóricas europeias” (PEREIRA, 2016, p.42). Conforme Pereira, a “Coleção da Escola Brasileira”<sup>27</sup> foi apresentada na Exposição de 1879.

Tendo isso em mente, é possível pensar que os padrões instituídos pela Academia Imperial vão influenciar não só as Escolas como também as coleções, pinacotecas e museus no Brasil. Uma característica que se impõe é que mais do que uma influência, a Europa é uma referência, um padrão. De acordo com Paulo Knauss, é difícil demarcar onde começa a arte nacional, pois a criação artística no Brasil,

esteve sempre marcada pela cultura visual e pelas tradições formais da arte ocidental. Essa condição resulta do próprio processo de colonização que antecede e condiciona a história da sociedade nacional no Brasil. Essa condição resulta do próprio processo de colonização que condiciona a história da sociedade nacional. Nesse sentido, pode-se mesmo considerar que a colonização demarca a origem da implantação da arte europeia nas terras do Brasil, inserindo a arte brasileira nos quadros da cultura ocidental (2001, p.23).

---

<sup>26</sup> Segundo Cavalcanti (2020), com a Proclamação da República, a AIBA passa a ser Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que teve parte de suas obras, “consideradas de maior valor artístico” (CAVALCANTI, 2020, p.126) transferidas para MNBA, inaugurado em 1937. O restante da coleção seguiu com a ENBA, que, incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), passou a se chamar Escola de Belas Artes em 1971, e criou o Museu D. João VI (MDJVI) em 1979.

<sup>27</sup> Pereira comenta que o nome da coleção “escola brasileira” tinha relação com as mudanças na historiografia da arte europeia e na organização de acervos pictóricos, que se voltava para questões de identidade cultural no século XIX. Assim, as obras passaram a ser agrupadas e classificadas sob critérios que envolviam “a produção consistente de artistas num determinado local, e, se possível, com características formais próprias” (2016, p.47), como parte do comprometimento com o esforço de construção das nações.

Knauss aponta que é com a AIBA que se impõe a questão da identidade nacional, tendo a arte europeia como definidora de critérios para a nacional. Seguindo o modelo da Academia Francesa de Belas Artes, a Academia Brasileira refletia e institucionalizava a dificuldade de reconhecimento de uma arte nacional, impondo a “dependência do desenvolvimento da criação artística no Brasil em relação aos modelos estrangeiros e, em especial, da arte europeia” (2001, p.24). Isso pode ser percebido, segundo ele, com aqueles colecionadores de arte brasileiros, muito marcados pela influência da arte europeia, especialmente no século XIX e início do XX, que contribuíram para a afirmação da pinacoteca da ENBA. Ao se constituírem como fonte dos modelos pictóricos europeus, as coleções artísticas também podem ser definidas como lugares de consagração e de institucionalização das artes:

os colecionadores, através de suas doações, fortaleciam a referência institucional do campo artístico. Porém, é preciso considerar que, também desse modo, suas coleções se legitimavam socialmente, consagrando não apenas o colecionador mas, igualmente, as obras de sua coleção (KNAUSS, 2001, p.27)

É possível perceber essa presença das coleções particulares – e das suas doações na institucionalização das artes em Pelotas. Como já referido anteriormente, o acervo do MALG tem origem no acervo incorporado da antiga EBA, que, embora não tenha sido a primeira instituição de ensino de artes visuais na cidade<sup>28</sup>, certamente foi a mais duradoura e de certa forma continuou, mesmo após sua incorporação pela UFPel. Além disso, até onde foi possível identificar, a EBA foi a primeira instituição a adquirir coleções de arte por doações<sup>29</sup>. Interessante apontar ainda que, após a criação do MALG, vinculado à uma universidade que forma novos artistas e pesquisadores, é o Museu que assume esse papel de receber as doações

---

<sup>28</sup> A primeira instituição voltada para o ensino de artes na cidade, com aulas de desenho e pintura, Instituto de Belas Artes, que funcionou de 1927 a 1937 (DINIZ, 2010).

<sup>29</sup> Certamente as coleções doadas à Escola não eram as únicas da cidade. Embora a pesquisa não tenha se dedicado ao levantamento de colecionadores locais, sabe-se que algumas instituições possuíam suas coleções. É o caso da Santa Casa de Misericórdia (1847), Beneficência Portuguesa (1857) e Asilo de Mendigos (1891), a Bibliotheca Pública Pelotense (1875) – que tinha um Museu de tipologia variada -, e o Clube Comercial de Pelotas (1881) (LORETO; SILVA, 1996). Essa última encontra-se atualmente no MALG em regime de comodato. Contudo, nenhum desses conjuntos, até onde sabe, foi formado a partir de doações de coleções inteiras, como ocorreu com a EBA. Aparentemente, cada instituição foi criando sua coleção ao longo da sua trajetória.

de colecionadores, artistas entre outros, incluindo mais uma coleção particular: a de L.C. Vinholes.

Essa influência marcou inclusive a EBA de Pelotas, mesmo ela tendo sido fundada mais de cem anos depois<sup>30</sup>. Segundo Carmen Diniz:

Esta academia influenciou, ainda que de maneira indireta, a arte que se desenvolveu em Pelotas, através de uma interação com o Rio de Janeiro, o que atraía visitas de artistas, construtores, comerciantes e intelectuais da Província. Porém, na década de 1940, as influências da instituição, já com o nome de Escola Nacional de Belas Artes, foram diretas, uma vez que a escola criada em Pelotas baseou sua estrutura no modelo carioca (2014, p.58).

Não só na estrutura de ensino, as coleções e obras adquiridas pela EBA de Pelotas também se relacionavam com as da ENBA. Essa relação é mais perceptível nas coleções Leopoldo Gotuzzo e João Gomes de Mello Filho, que serão abordadas no capítulo seguinte, mas neste momento servem para ilustrar essa afirmação. O patrono da Escola – e mais tarde do Museu -, participou de oito edições da Exposição Geral de Bellas Artes (EGBA), sendo premiado em cinco delas<sup>31</sup>. Entre os quadros que ele escolhe doar para a EBA, ao menos quatro fizeram parte das exposições<sup>32</sup>.

Na Coleção João Gomes de Mello Filho a proximidade é percebida, para além do estilo dos quadros, pelos artistas que a compõem. O levantamento dos currículos revelou que a maioria dos artistas identificados<sup>33</sup> da coleção participaram de mais de uma edição ou da EGBA ou do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), ambos

<sup>30</sup> Quando da fundação da EBA, em 1949, a Academia Imperial já havia se transformado em Escola Nacional de Belas Artes (1890), tendo passado a integrar as Universidades do Rio de Janeiro (1931) e do Brasil (1937), até finalmente ser incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (1965).

<sup>31</sup> Baseando-se nos catálogos das Exposições Gerais do Setor de Obras Raras da EBA/UFRJ e no catálogo da exposição de Leopoldo Gotuzzo no MARGS em 2001, as obras e os prêmios são esses: 1915 (Menção Honrosa de Primeiro Grau – “Moça de Vestido Preto” do acervo da Bibliotheca Pública Pelotense), 1916 (Medalha de Bronze em Pintura – “Nú de Mulher” ou “Repouso”, no acervo do MALG), 1917 (Pequena Medalha de Prata, “Gitaninha” ou “Estudo e Figura” da Pinacoteca do Clube Comercial de Pelotas), 1919 (Grande Medalha de Prata – “Estudo de Nú”) e 1922 (Pequena Medalha de Ouro – “Retrato de Criança”).

<sup>32</sup> As obras são as seguintes: “Retrato” ou “A moça da blusa branca”, Madrid, 1915, da EGBA de 1915; “Velho ébrio de capa” ou “O Velho da Capa”, Madrid, 1916; “Nú de Mulher” ou “Repouso”, Madrid, 1916 – obra premiada com Medalha de Bronze; “As pérolas”, Rio de Janeiro, 1925.

<sup>33</sup> São no total trinta e três (33) obras, sendo oito (8) de autoria não identificada, seja por estar ilegível ou mesmo por não constar a assinatura. Entre os dezoito artistas identificados, doze participaram das exposições gerais e salões: Aníbal Mattos, Armando Vianna, Carlos Balliester, Oehlmeyer, Fernando Lamarca, Gerson Coutinho, Heitor de Pinho, Hilda Goltz, José Maria de Almeida, Manuel Constantino e Moacyr Alves. Identificou-se que esses artistas participaram das edições das EGBA entre 1896-1933 e dos SNBA de 1944 e 1970.

organizados pela ENBA<sup>34</sup>. Alguns deles foram premiados em mais de uma edição dos eventos, como é o caso de Armando Vianna<sup>35</sup>. O pintor e desenhista participou de onze (11) edições dos eventos entre 1918 e 1933, tendo sido premiado em 1922 (Medalha de Bronze), 1923 (Pequena Medalha de Prata), e com o Prêmio Viagem em 1926. A obra que consta no MALG, não possui data, mas é indicada junto da assinatura, no canto inferior esquerdo do observador, ter sido pintada em Paris. Assim, provavelmente ela foi executada após as premiações do artista nas Exposições Gerais, e durante o período que o pintor passou na Europa com seu prêmio viagem.

A obra de Armando Vianna desperta ainda a ligação com o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, atualmente do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Segundo Avancini e Bulhões (1998), a Pinacoteca foi formada em 1942, quando foi inaugurada a sede do novo Instituto de Belas Artes (IBA). Este, já existia desde 1908, tendo sido criado com o objetivo de “aproximar Porto Alegre de um nível civilizatório como o das principais cidades do País e do Prata” (AVANCINI; BULHÕES, 1998, p.4). De acordo com os autores, o IBA tinha por referência não só à capital da república, como Montevidéu e principalmente Buenos Aires, procurando emular ou se aproximar desses padrões tidos como exemplares. Nesse processo, formaram a primeira coleção pública de artes do Rio Grande do Sul, tendo as aquisições principalmente por doações ou inclusão de trabalhos premiados, sendo os professores e os salões organizados pelo instituto as principais fontes (AVANCINI; BULHÕES, 1998).

Ainda de acordo com Avancini e Bulhões (1998), com um ensino com forte predomínio acadêmico nos primeiros períodos, o modelo seguido pelo IBA é acadêmico internacional, baseando-se na ENBA e escolas tradicionais da França e Itália. A modernidade artística chegava pela via conservadora e tardiamente, tendo os trabalhos de busca de inovação técnica sido notados mais por volta dos anos 1950. Os salões do IAB que foram realizados entre 1939 e 1962 estavam ligados à legitimação da própria instituição,

Isso porque, nos seus anos de formação, em um meio de arte conservador e debilmente estruturado, o Instituto de Belas Artes buscava firmar sua posição criando um salão em que eram premiados, reiteradamente, artistas ligados à

---

<sup>34</sup> As Exposições Gerais começaram na AIBA, em 1840, tendo depois passado para a responsabilidade da ENBA. A partir de 1934 passaram a ser denominadas Salão Nacional de Belas Artes, tendo sido interrompidas apenas em 1990.

<sup>35</sup> Armando Martins Viana (Rio de Janeiro, RJ – 1897 – Rio de Janeiro, RJ – 1992).

Escola Nacional de Belas Artes e ao Salão Nacional de Belas Artes. O Rio de Janeiro, naquele momento, era o centro de irradiação de padrões acadêmicos, resistindo à concorrência de São Paulo, que despontava como carro-chefe do modernismo (AVANCINI; BULHÕES, 1998, p.7).

Além disso, Avancini e Bulhões afirmam que a estética academicista que predominava nos salões do RS agradava a aristocracia rural, de forma que o conservadorismo do IBA correspondia ao conjunto do âmbito artístico local, o legitimando e reforçando. Esse perfil dos salões muda em um segundo momento, quando a produção local se estrutura melhor e busca seu reconhecimento, o que ocorre a partir dos Salões de Artes Visuais da UFRGS (1970-1977).

O interessante acerca dessa trajetória do IBA e sua coleção, é que ela vai influenciar, assim como a ENBA, a formação do acervo artístico da EBA de Pelotas. Isso não apenas pelos artistas que se repetem entre os acervos, como pelo enquadramento estilístico apreciado e as formas de aquisição. Mesmo antes da fundação da Escola, nota-se a influência do IBA e da ENBA no meio artístico local. Um exemplo é o Instituto de Belas Artes de Pelotas, primeira instituição de ensino de artes da cidade. Criado em 1927, a partir da transformação do Conservatório de Música (que já existia desde 1918), o Instituto funcionou até 1937, quando houve novamente a separação do Conservatório. Segundo Carmen Diniz,

Essa instituição, criada para atender a necessidade por aulas de desenho e pintura, teve seus estatutos baseados nos do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. A orientação didática estruturou-se no estilo acadêmico, inicialmente classicista e depois eclético, tão característico na época e por demais consagrado pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2014, p.63).

Por fim, o IBA também esteve presente no I Salão de Belas Artes de Pelotas, realizado em 1940. Organizado pela Sociedade de Cultura Artística local em conjunto com o Instituto, o evento contou com uma maioria expressiva de artistas do Rio de Janeiro e de Porto Alegre, a maioria professores (SILVA; LORETO, 1996). Novamente, alguns dos artistas participantes acabaram tendo suas obras incluídas no patrimônio da EBA alguns anos depois<sup>36</sup>.

Observando assim o papel das coleções na institucionalização das artes, há que se considerar, novamente, a relação de troca que pauta colecionadores e

---

<sup>36</sup> São esses: Leopoldo Gotuzzo, Luis Maristany de Trias, e da coleção João Gomes de Mello Filho: Adail Bento Costa, Hilda Goltz, Manoel Constantino e Armando Viana.

museus. Como colocado anteriormente, os museus têm um papel importante no âmbito da legitimação e mesmo entendimento da obra de arte. Legitimação e reconhecimento remetem ao pensamento de Pierre Bourdieu. De acordo com Maria José Viana (2017), a teoria da legitimidade de Bourdieu tem como centrais as noções de arbitrário cultural e violência simbólica<sup>37</sup>, que agem no reconhecimento de uma cultura como legítima pelos dominados. É o exercício de um poder que parece legítimo, com base em um conjunto de representações da realidade que é compartilhado por dominantes e dominados que levam ao reconhecimento da legitimidade, à uma crença coletiva na legitimidade de um bem.

Nesse sentido, Ana Maria de Carvalho (2012) lembra que Bourdieu entende que a construção do valor da obra de arte passa por todo um conjunto de agentes e instituições que atuam na formação profissional, no reconhecimento e consagração dos artistas, na regulação das políticas setoriais, no mercado e na mídia. Nesse sentido, segundo ela, “A exposição e a rede institucional e de agentes que a produz, promove e sustenta é parte constitutiva deste processo de construção da crença no valor da obra” (CARVALHO, 2012, p.52). Nesse sentido, Maria Amélia Bulhões define a ideia de sistema da arte como:

conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (2014, p.15).

De acordo com Bruna Fetter (2018), a definição de Bulhões oferece ferramentas analíticas para a arte pois elenca as esferas elementares que constituem o sistema: produção artística, a circulação da arte e a recepção (uso do bem) e consumo (mercado) da arte. Outro ponto importante de análise se refere a autonomia do meio “ao afirmar que são os próprios indivíduos e instituições do sistema que legislam sobre as definições de arte, estabelecendo os critérios de julgamento que ressoam para além do campo artístico” (FETTER, 2018, p.105).

Nesse ponto, Fetter (2018) remete às reflexões de Bourdieu sobre as regras de constituição do campo artístico, sendo a autonomia uma questão fundamental nos processos de legitimação artística:

---

<sup>37</sup> Essas noções foram abordadas no final do ponto 2.1.

Ou seja, a autonomia específica que rege a existência de um sistema de conhecimento estético requer a existência de um sistema de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração, bem como julgar a produção artística segundo esses mesmos critérios. Nesse cenário, quem detém poder tende a buscar mantê-lo, perpetuando também seus critérios valorativos. A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função de reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o *status quo* estabelecido (2018, p.106).

A autora destaca o fluxo entre essas esferas de constituição do sistema (produção, circulação e consumo), considerando que essa é uma rede que “está estruturada em níveis hierarquizados e interconectados” (2018, p.111), de forma que os mecanismos de funcionamento do sistema são perpassados por relações de interesse e poder. Assim, é possível pensar em uma série de sistemas da arte conectados, interseccionados, com diferentes escalas, localizações geográficas e níveis de poder (FETTER, 2018).

Note-se que, as práticas colecionistas estão completamente imersas nessas relações. Nos casos aqui analisados, destacam-se as relações de força e dominação que reproduzem a hierarquia social local, com a doação das coleções e obras para instituições que as legitimam, mas também seus doadores. Seja nas coleções incorporadas como naquelas formadas pelo próprio MALG, é possível relacionar com a consolidação de sistemas das artes locais, com maior aproximação daquele que envolve a universidade.

Como será desenvolvido no capítulo seguinte, as esferas de produção, circulação e consumo da arte locais se refletem diretamente, não só nas coleções Século XX e Século XXI, como nas exposições realizadas pelo Museu ao longo dos seus 35 anos. Nessa trajetória, as disputas do campo se fazem presentes, reveladas nas ausências e preferências de artistas, temas ou estilos, que, obviamente, vão se transformando ao longo dos anos de atuação do Museu.

#### **2.4 Heranças e desafios: coleções e colecionadores no âmbito universitário**

Embora se entenda que um museu universitário é aquele inserido e dependente de uma estrutura universitária, essa definição na prática não é tão simples e mesmo insuficiente. Como colocam Victor Abalada e Marcus Granato, muitos dos que se identificam como museu universitário fogem dos requisitos definidos na legislação e

mesmo no ICOM, “com dinâmicas e especificidades que só podem ser observados através de um olhar etnográfico” (2019, p.5).

Ainda segundo eles, mesmo as definições do Conselho Internacional de Museus (ICOM)<sup>38</sup>, e do Estatuto de Museus<sup>39</sup>, apresentam limitações quanto à variedade dos espaços e processos envolvendo acervos que são desenvolvidos no contexto das universidades. Como colocado por Francisca Michelin:

As universidades são instituições potencialmente formadoras de coleções e acervos. Por conta da sua missão, objetivos e atividades de ensino, pesquisa e extensão a tendência é formar ao longo do tempo um vasto patrimônio científico e cultural. Em uma situação recorrente nas universidades brasileiras, alguns conjuntos de objetos ganham um status de coleções museológicas e constituem-se nos núcleos formadores dos museus universitários (2020a, p.10).

Cada universidade com sua dinâmica e especificidades, vai produzindo seu patrimônio científico e cultural. Seja em acervos, coleções ou em conjuntos de objetos, esse patrimônio tem diversos destinos e usos, que variam entre o tratamento e a comunicação propriamente museológica e a guarda, quase escondida às vezes, nos numerosos departamentos, institutos e laboratórios. De acordo com Letícia Julião (2020), os acervos podem ser formados por objetos relacionados ao cotidiano da vida universitária, como mobiliário e patrimônio edificado, além dos objetos científicos, de tecnologia ultrapassada ou associados a práticas científicas em desuso. Há ainda, os acervos que se formam “a partir de operações próprias da metodologia de produção

---

<sup>38</sup> A definição do ICOM a que eles se referem seria a que estava em vigor desde 2007: “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”. A partir da 24ª Conferência Geral do ICOM em 2016 foi definida a necessidade de atualização, sendo definido um comitê para tal. As propostas reunidas pelo comitê foram apresentadas na 25ª Conferência Geral, em 2019, contudo, os membros da conferência entenderam que o debate deveria ser prorrogado. Dessa forma, uma nova definição foi submetida e aprovada na 26ª Conferência Geral em 2022, em Praga: “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento”. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>, acesso em 09 nov. 2022.

<sup>39</sup> Trata-se da Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, Art. 1º “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. O decreto nº 8124 de 17 de outubro de 2013 regulamenta a lei e inclui outras definições que não se enquadram na da lei, como centro de documentação, coleção visitável e processo museológico.

do conhecimento” (2020, p.14). É o caso de coleções constituídas com propósito exclusivo de ensino, para ilustrar conteúdos, servindo de apoio didático.

Ainda assim, e novamente recorrendo à Michelin, “a universidade, seja ela qual for, é filha do seu tempo” (2020b, p. 17). Não pode ser assim uma mesma universidade ao longo de sua história. Da mesma forma, o patrimônio que produz e a como se relaciona e faz uso dele também estão ligados a um dado entendimento de universidade e de lugar na sociedade. Isso deve ser levado em conta tanto para os acervos formados no âmbito universitário, como aqueles originários de fora da academia e absorvidos pelas universidades.

Como centro de poder e prestígio, a universidade também é destinatária de acervos constituídos fora do âmbito acadêmico. Coleções de arte, acervos particulares de intelectuais, pesquisadores, políticos ou de entidades de projeção pública são incorporados à universidade, em geral em processos de doação, tornando-se fontes e objeto de pesquisa e ensino (JULIÃO, 2020, p.14).

Essas noções permitem pensar os acervos dos museus universitários para além da materialidade deles em si. Evocam relações repletas de heranças e desafios, acumulados pelo próprio processo histórico que atravessa as coleções, museus e universidades e que se refletem nos problemas e possibilidades dos museus universitários atualmente.

As coleções – e os colecionadores - possuem uma relação muito próxima com o nascimento das universidades. Como coloca Adriana Almeida (2001), há um vínculo quase embrionário dos museus e das universidades com as coleções particulares. Isso porque, alguns dos primeiros museus universitários foram formados a partir das coleções particulares doadas às universidades.

De acordo com Letícia Julião, “As universidades foram lugares protagonistas no processo de configuração dos museus na modernidade” (2020, p.16). A partir do Museu Ashmolean na Universidade de Oxford, Inglaterra no século XVII, foram surgindo outros museus destinados à preservação de coleções para uso científico e acadêmico. Segundo Teresa Scheiner, ao passarem a ordenar as coisas em série, adotando o conhecimento sistemático como forma de entender o mundo, os museus incorporaram uma função ordenadora para representar o mundo, sendo a instituição “que melhor se elabora, na prática, a síntese epistêmica da rede de interdependências definidora do saber da época” (2013, p. 365).

Scheiner afirma que a percepção do museu “como um espaço físico, de reunião dos testemunhos materiais da natureza e do saber humano; de estudo e de busca do conhecimento; e de produção intelectual” (2013, p.364), está relacionada a todo um construto que se desenrola e modela de acordo com o pensamento ocidental, fortalecido pelo colecionismo e pelos sistemas classificatórios de ordenação e interpretação entre os séculos XVI e XVIII, até consolidar o museu como conceito nos séculos XVIII e principalmente XIX. Ainda de acordo com Scheiner (2013), o processo de comprovação da memória pela evidência material seria o fundamento desse construto, que permeia toda a trajetória da cultura ocidental. Note-se que, nessas ideias que constroem o entendimento do museu tradicional, é possível perceber a presença das coleções (reunião dos testemunhos materiais da natureza e do saber humano) e das universidades (de estudo e de busca do conhecimento; e de produção intelectual).

Os primeiros museus universitários formaram-se a partir da doação de grandes coleções particulares às universidades. A atitude do colecionador e/ou seus herdeiros, de passar a salvaguarda de uma coleção à universidade, pressupunha que a instituição era digna, adequada e competente para exercer essa função (ALMEIDA, A. 2001, p.13).

No caso dos museus de arte universitários, Adriana Almeida (2001) coloca que as coleções eram utilizadas para o ensino da arte, tanto da técnica como da história da arte. Como foi abordado no ponto anterior, a prática colecionista teve papel fundamental na institucionalização das artes. A autora, que estudou a formação de museus universitários europeus e estadunidenses, elenca alguns desses processos de criação, bem como as dificuldades deles decorrentes. Dois deles dialogam diretamente com as coleções do MALG – e as coleções artísticas. O primeiro deles envolve “a universidade vista como guardiã e digna para coleções já formadas” (ALMEIDA, 2001, p.13). Nesse caso, são as doações e heranças que levam a fundação de museus, ou a incorporação de coleções e museus quando a universidade é criada.

No segundo processo, ocorre de a universidade adquirir coleções para “fortalecer sua imagem diante da sociedade, como guardiã da “cultura” local, universal” (ALMEIDA, A., 2001, p. 26). Segundo Almeida, o aceite ou aquisição de obras de arte pelas universidades servem para a construção da imagem da instituição, com as coleções dando prestígio às universidades.

Há que se considerar, nesse sentido, a existência de uma dada cultura universitária, como coloca Emanuela Ribeiro (2013). Segundo ela, essa cultura teria surgido ainda na universidade medieval, associada a universalidade dos saberes e a experiência da autonomia universitária. Características essas que, somadas à experiência científica do século XVIII, persistem ainda hoje nos museus universitários, independentemente de sua especialidade.

A perspectiva da existência de uma cultura universitária pressupõe, portanto, a necessidade de difundi-la, torná-la acessível aos não universitários, de maneira a trabalhar também na consolidação da Universidade como locus portador de determinadas características, específicas e privilegiadas, da sociedade contemporânea (2013, p.91).

Sendo assim, Ribeiro coloca que os museus universitários também são utilizados para legitimar os valores e experiências das sociedades nas quais estão inseridos. Esse “interesse” simbólico por parte da universidade remete mais uma vez à relação de troca que as doações envolvem. Nesse sentido, as doações aceitas também são atravessadas pelas relações de poder que envolvem os campos universitário, artístico e da memória.

Colocadas essas considerações acerca da formação de acervos em museus universitários de arte, foi realizado um levantamento dessas instituições no Rio Grande do Sul. Levou-se em conta o estudo realizado por Adriana Mortara Almeida em 2001, que revelou que os museus de arte são uma minoria entre os museus universitários, não sendo esse um cenário exclusivo do país. Ela contabiliza um total de 129 museus universitários no Brasil, sendo 17 de arte. Já a pesquisa Fernanda Albuquerque e Marília Frozza, de 2019, identificou 21 museus universitários de arte em funcionamento no país<sup>40</sup>. Outra referência utilizada é a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU)<sup>41</sup>. Esta indica o número total de 531

---

<sup>40</sup> Os museus identificados pelas autoras são: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo UFRGS; Museu de Arte Sacra da Bahia da UFBA; Museu de Arte da UFC/MAUC; Museu de Arte Brasileira FAAP/SP; Museu de Arte Contemporânea da USP; Galeria Brasileira, UFMG; Museu de Arte Assis Chateaubriand da UEPB; Coleção de Artes Visuais do IEB/USP; Museu do Seridó, UFRN; Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT; Museu da Gravura Brasileira, URCAMP; Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES; Museu de Arte Popular da UFPB; Museu D. João VI, UFRJ; Museu Afro-Brasileiro da UFBA; Museu Regional de Arte da UEFS/BA; Pinacoteca da UFPB; Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, UFPel; Museu Universitário de Arte da UFU/MG; Museu de Arte Murilo Mendes, da UFJF/MG e Museu de Artes Visuais da UNICAMP – MAV/UNICAMP (ALBUQUERQUE; FROZZA, 2019).

<sup>41</sup> A rede surgiu em 2017, tendo como principal objetivo “ativação de uma rede composta por profissionais, pesquisadores, professores e alunos interessados e envolvidos com a preservação e

museus universitários registrados, sendo 42 deles identificados como sendo de artes visuais. Além desses, a plataforma MuseusBr, reúne informações sobre museus brasileiros através da Rede Nacional de Identificação de Museus<sup>42</sup>.

Há uma variação na quantidade dos museus cadastrados em cada plataforma e mesmo nos levantamentos tanto de Almeida (2001) e de Albuquerque e Frozza (2019). Isso pode estar relacionado, em alguma medida, à inconstância e dificuldade de atualização dos dados sobre os museus de uma forma geral. Além disso, tanto a RBCMU como o Registro de Museus são alimentados pelas próprias instituições. Nesse sentido, é possível que fatores como o desconhecimento desses instrumentos, ou a interpretação subjetiva de quem está preenchendo os cadastros interfiram no quantitativo e na classificação dos museus.

Objetivando encontrar museus que se assemelham ao MALG, na plataforma da RBCMU foram buscados museus com Acervo/temática Artes Visuais<sup>43</sup>. Já na plataforma MuseusBr, foram procurados museus com temática Artes, Arquitetura e Linguística, sendo observados a partir da descrição de cada um, quais são prioritariamente de artes visuais. Chegou-se a um total de vinte e um (21) museus de arte no estado, nas esferas federal, estadual, municipal e privada, sendo apenas sete deles ligados à alguma universidade.

Feitas essas considerações, procurou-se abranger a trajetória desses museus e seus acervos em relação às suas universidades mantenedoras, como a relação com atividades de ensino, pesquisa e extensão, inferidas pela existência de cursos de graduação e pós-graduação em artes visuais, como pode ser visto na Tabela 2. Esse breve levantamento já indica alguns dados interessantes para se pensar a relação dos museus com coleções e com as instituições de ensino superior que os mantêm. Além do MALG, outros três museus tiveram suas origens relacionadas com doações de coleções privadas.

---

divulgação do patrimônio museológico universitário” (SILVA, 2019, p.300). Em 2021 foi lançada a “Plataforma Digital da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários”. Esta trata-se de um repositório de dados sobre os museus e coleções universitárias, de livre consulta. Entendendo-as como aquelas que são administradas por instituições de ensino superior e atuam na esfera do ensino, pesquisa e extensão. (SOBRE A REDE, 2021).

<sup>42</sup> O registro de museus trata-se de um instrumento previsto tanto no Estatuto de Museus como no seu Decreto de regulamentação, e segue a Resolução Normativa nº1/2016 do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

<sup>43</sup> Não foram contabilizados museus de arte sacra ou arte popular, a busca foi por museus que tivessem artes visuais como principal ou única temática de acervo e atuação.

Tabela 2: Museus universitários do Rio Grande do Sul, caracterizados como de arte, ou Acervo/temática Artes Visuais

<b>Museu / Universidade / Cidade</b>	<b>Ano de Fundação do Museu</b>	<b>Ano de Fundação Universidade</b>	<b>Ano Criação 1º Curso de Artes Visuais</b>	<b>Ano Criação de Pós-graduação em Artes Visuais</b>
<b>Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA)</b> Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre	1908	1934 (Federalização em 1950)	1910 IA 1973 UFRGS	1991
<b>Pinacoteca Feevale</b> Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior (FEEVALE) Novo Hamburgo	?	1970	1968	-
<b>Museu da Gravura Brasileira (MGB)</b> Universidade da Região da Campanha (URCAMP) e Fundação Attila Taborda (FAT) Campus Bagé	1977	1955	1961 (extinto)	-
<b>Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG)</b> Universidade Federal de Pelotas (UFPe) Pelotas	1986	1969	1949 EBA 1971 UFPe	2012
<b>Museu de Artes da ASPES (MAASPES)</b> Universidade da Região da Campanha (URCAMP) e Fundação Attila Taborda (FAT) Campus Santana do Livramento	1988	1955	-	-
<b>Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS)</b> Universidade de Passo Fundo (UPF)	1996	1968	2006	-
<b>Museu Arte Ciência Tecnologia (MACT)</b> Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)	2010	1960	2004	2019

Fonte: Produzida pela autora, com dados da RBCMU, das instituições (museus e universidades) e pelo Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior do Ministério da Educação.

De acordo com Dionéia Fernandes (2013), o acervo do Museu de Artes da ASPES/ URCAMP (MAASPES), é composto pela doação em testamento da escritora Maluh De Ouro Preto, de sua pinacoteca. Sem descendentes, e natural de Santana do Livramento, a escritora teria legado sua coleção em 1978 à ASPES, mas só foram entregues após sua morte, em 1988. A Coleção Maluh de Ouro Preto é composta de

obras de arte referentes ao período modernista brasileiro e de arte *naïf*, além de objetos como condecorações, louças e fotografias.

O outro museu ligado à URCAMP, mas na cidade de Bagé, é o Museu da Gravura Brasileira (MGB). Segundo Ana Lucia de Quadros (2010), foi inaugurado durante o II Encontro Sul-Riograndense de Museus, em 1977. Sua história tem início com o Grupo de Bagé<sup>44</sup>, que necessitava de um local para guarda da sua coleção de gravuras, de forma que o MGB “nasceu como uma instituição vinculada à construção da memória e da identidade de um grupo e com um acervo importante, formado a partir da doação do próprio grupo” (QUADROS, 2010, p.16).

Por fim, o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS), da Universidade de Passo Fundo (UPF), tem sua criação impulsionada pela doação do acervo pessoal da artista Ruth Schneider (TOMASINI, 2018). Conforme Luciane Tomasini, além da coleção da artista, o Museu contou ainda com obras doadas por galeristas, grupos e artistas de Porto Alegre: “o projeto de um museu de arte em Passo Fundo contou com uma ampla adesão de artistas e de outros agentes do campo artístico em atividade em Porto Alegre, antes mesmo da abertura da instituição” (2018, p.83).

Apesar das diferenças entre os processos e práticas colecionistas que envolvem a criação desses museus, nos três casos, as coleções, juntamente com a articulação de agentes locais, impulsionaram a criação de museus de arte nas universidades locais. Nesse sentido, dos sete museus da Tabela 2, dois foram criados com coleções e aquisições anteriores à criação das universidades que atualmente os mantêm (PBSA e MALG) e outros três possuem suas criações impulsionada por coleções (MAASPES, MGB e MAVRS)<sup>45</sup>.

O caso da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo (PBSA) talvez seja o mais emblemático e próximo ao do MALG. Abordada no ponto anterior, a Pinacoteca também teve seu acervo originário em uma escola de artes que foi posteriormente incorporada por uma universidade. Reforça-se assim o papel das coleções artísticas no contexto dos museus universitários do Rio Grande do Sul. Bem como o que foi

---

<sup>44</sup> O Grupo de Bagé, de acordo com Carlos Scarinci (1982), foi um dos fenômenos mais significativos das artes plásticas do Rio Grande do Sul. Constituído em 1948, na cidade de Bagé, era composto pelos artistas Clóvis Chagas, Danúbio Gonçalves, Denny Bonorino, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Julio Meireles. A produção do grupo era voltada para o modernismo e convicções sociais e políticas de esquerda. Após exposição em Porto Alegre, em 1949, o grupo se dissolveu.

<sup>45</sup> Os outros dois museus da Tabela 2 (Pinacoteca da Feevale e Museu Arte Ciência Tecnologia da UFSM), aparentemente não envolveram coleções nas suas origens.

colocado no ponto anterior, de que as coleções particulares tiveram papel considerável na institucionalização das artes, ao serem incorporadas pelas academias, museus e escolas.

Isso posto, faz-se necessário refletir ainda acerca das dificuldades e desafios que a doação e o recebimento dessas coleções por parte dos museus acarretam. Como afirma Maria C.F. Lourenço:

Os colecionadores e herdeiros, ao doarem para os museus, se, de uma parte, desprendem-se de bens pessoais, num gesto ressaltável, de outra, não se pode esquecer, estão valorizando o próprio patrimônio que conquista respeitabilidade ao compor um museu. Assim, ingressam obras por razões discutíveis e interesses desiguais, gerando todo um desgaste material e humano para conservar objetos, em alguns casos, sem os mais elementares interesses (1999, p.31)

O desgaste material e humano a que Lourenço se refere pode ser exemplificado pela lista de Adriana Almeida (2001), com alguns dos problemas associados à aquisição de coleções privadas nos acervos: a ausência ou limitação de espaço físico adequado para abrigar as coleções; a ausência de pessoal qualificado para garantir a salvaguarda das coleções; características/ perfil das coleções que dificultam a pesquisa, ensino e/ou extensão a partir das mesmas; ausência de recursos financeiros e humanos adequados; ausência de corpo de pesquisadores das áreas abrangidas pelas coleções e a ausência de cursos relacionados com as coleções (2001, p.19).

Ainda assim, as propostas e os aceites de doações não param de chegar aos museus. Essa situação lembra a discussão de Vera Lúcia B. Tostes (2005), acerca dos problemas das reservas técnicas dos museus. Segundo ela, a ideia de finitude da vida e de que guardar objetos pode tornar perene o que é temporário, “gera um enorme apego ao que é material, tanto no nível pessoal como no coletivo, justificado pela razão de salvaguardar a memória” (2005, p.75). Da mesma forma, pessoas que se relacionam com espaços de preservação – como os museus -, também estão em busca de sua perenidade.

Por isso, a quantidade de objetos não para de aumentar, levando ao conseqüente aumento de custos de manutenção dessas coleções e provocando o grande desafio aos museus de saber o que adquirir, preservar e “o que fazer com um grande número de objetos, sobretudo os que estão em suas reservas técnicas”

(TOSTES, 2005, p.76). Essa questão, que atravessa diretamente o MALG, virá à tona novamente nos capítulos seguintes.

Resta chamar atenção aqui para alguns desafios desse “apego devorador” (TOSTES, 2005) que se relacionam diretamente com o âmbito universitário. Um deles se dá em relação ao ensino e a pesquisa. De acordo com Emanuela Ribeiro (2013), ao deixar de ser fonte privilegiada para a pesquisa, as coleções e os museus passaram a receber um valor cultural, mudando de função. A atribuição desse valor, segundo ela, está relacionada à uma forma de distinção e legitimação que as universidades não operam tradicionalmente.

Isso porque Ribeiro (2013) entende, a partir da ideia de campo científico, que os valores na universidade são operados pelo capital científico<sup>46</sup>. Esse capital se expressa através de uma atuação temporal/política, referente aos agentes de atuação institucional, como chefias de departamento, coordenações de cursos e outras atividades de ensino e pesquisa de altos ganhos simbólicos. A outra seria a atuação “científica pura”, que se ampara nas contribuições ao progresso da ciência, publicações em periódicos, participação em projetos de pesquisa com financiamento etc.

Nesse contexto, Ribeiro (2013) pondera que, mesmo sendo cargos que remetem a atuação temporal/política, a direção e administração de museus não costuma gerar grande capital científico. No caso do capital científico puro, sua exigência de lucro para valorização e preponderância, direciona uma quantidade de recursos muito maior para sua produção do que para a manutenção dos museus universitários. Por isso, a autora entende que como os museus universitários não costumam gerar capital científico, não são valorizados no ambiente institucional universitário, estando em situação de inferioridade na disputa por recursos humanos e materiais:

Na disputa por melhores condições de trabalho os detentores do capital científico precisam, para sua própria manutenção, optar por, por exemplo, direcionar os funcionários existentes para a realização das atividades que garantam a execução financeira do Departamento, e não para o museu; na distribuição das escassas verbas do Departamento, os recursos destinam-se a adquirir um *data-show* para as atividades de ensino da graduação, não para

---

<sup>46</sup> Novamente recorrendo à noção de campo de Pierre Bourdieu, nesse caso referente ao campo científico, mobilizado pelo capital científico. Esse tipo de capital seria uma “espécie particular do capital simbólico (o qual, sabe-se, é sempre fundado sobre atos de conhecimento e reconhecimento) que consiste no reconhecimento (ou no crédito) atribuído pelo conjunto de pares-concorrentes no interior do campo científico” (BOURDIEU, 2004, p. 26).

o museu; na disputa por espaço físico para instalar um novo laboratório de análises científicas, perde a reserva técnica do museu. Enfim, os exemplos poderiam ser replicados *ad infinitum*, pois, nas atividades cotidianas das universidades, os capitais científicos relegam a gestão dos museus a segundo plano, a fim de garantir sua própria sobrevivência no campo científico (RIBEIRO, 2013, p.97).

Nesse sentido, embora as coleções e os museus tenham sido fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa nas universidades, esse papel foi sendo substituído ao longo do tempo, de forma que os acervos foram sendo desvalorizados no que se refere ao seu capital científico agregado. Entre as causas, Ribeiro (2013) aponta que as mudanças nos métodos de ensino e pesquisa, especialmente a partir da segunda metade do século XX, que foram impactadas pela renovação tecnológica, levaram à essa desvalorização das coleções dos museus.

No caso dos museus de arte, Adriana Almeida (2001) também se refere às mudanças de métodos e paradigmas do ensino das artes, além do fato de que no Brasil, a História da Arte não se desenvolve enquanto área ou departamento de ensino, o que diminuiria a demanda por obras de arte para o ensino e pesquisa. Esse contexto levou ao caso de que grande parte dos museus de arte universitários foi criada antes mesmo da existência de cursos de artes, com seus acervos tendo origem “fora das universidades, muitas vezes “prontos” - lotes de heranças, doações de coleções já formadas – sem qualquer relação com o ensino de arte na universidade (ALMEIDA, A., 2001 p.217).

Olhando mais uma vez para a tabela 2, nota-se que a maioria das universidades observadas já tinha curso de artes quando foi criado o seu museu. As exceções são a UPF e a URCAMP de Santana do Livramento, esta última sem registro de curso de artes visuais. Contudo, se olharmos para a pós-graduação o quadro já muda um pouco, visto que somente três museus estão em universidades com pós-graduação em Artes Visuais, sendo duas delas criadas na última década.

Dessa forma, percebe-se que, mesmo com a desvalorização das coleções e acervos, as universidades seguem mantendo e criando museus, os quais nem sempre se propõem ou atuam voltados para o ensino e a pesquisa (funções que mais agregam o capital científico). Há que se considerar nesse sentido, outro fator que interessa ao “apego”: a função assumida pelos museus e acervos universitários, de serem equipamentos de difusão de conhecimentos da universidade para não universitários (RIBEIRO, 2013).

Adentra-se assim na mais recente, de necessária integração e frágil função das universidades: a extensão. Segundo Emanuela Ribeiro (2013), ao levar em conta o modelo brasileiro de universidade, que tem como funções o ensino a pesquisa e a extensão, percebe-se por que grande parte dos museus se vincula ou aos departamentos de origem das suas coleções ou, às unidades de extensão, que seriam as responsáveis pelo contato com a sociedade:

Mesmo quando os museus universitários não são formalmente vinculados às unidades extensionistas, muitas vezes os financiamentos universitários para os museus provêm da extensão, pois, as atividades vinculadas aos museus não costumam ser encaradas como atividades de pesquisa (2013, p.92).

Como coloca Emanuela Ribeiro, é importante considerar que a extensão é uma atividade recente, “cujos mecanismos de institucionalização e legitimação ainda se encontram em construção, da mesma maneira que o lugar dos museus e acervos universitários nesta função” (2013, p.98). Nesse sentido, a autora afirma que os poucos ganhos de capital econômico e simbólico novamente se fazem presentes para os museus e coleções. Por estarem vinculados à função mais frágil da universidade, os gestores de museus ganham pouco reconhecimento e prestígio institucional (RIBEIRO, 2013).

Contudo, a própria autora entende que a reversão desse quadro:

No âmbito da extensão vêm sendo construídos – com rapidez, se compararmos com a trajetória do ensino e da pesquisa – conceitos e práticas que abrem um maior espaço para uma atuação mais efetiva dos museus universitários e, conseqüentemente, uma maior força institucional na disputa por recursos para a sua gestão (2013, p.99).

Ribeiro (2013) entende que há uma aproximação epistemológica entre a atual concepção de extensão universitária e as concepções de museu das Declarações de Santiago (1972) e Caracas (1992)<sup>47</sup>. Isso porque, segundo ela, as trajetórias e os autores que embasam essas trajetórias são semelhantes, como Paulo Freire, que

---

<sup>47</sup> Essas declarações fazem parte do conjunto de quatro documentos considerados fundamentais do pensamento museológico contemporâneo: “as conclusões do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos Museus, (Rio de Janeiro, 1958), que indicou um objeto de estudo para a Museologia; a Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972, que introduziu o conceito de *museu integral*, abrindo novas trilhas para as práticas museais; a Declaração de Quebec, de 1984, que sistematizou os princípios básicos da Nova Museologia, e a Declaração de Caracas de 1992, que poderia ser interpretada como uma avaliação crítica de todo este percurso ao reafirmar o Museu como canal de comunicação” (ARAÚJO; BRUNO, 2010, p. 18).

debateu o papel autoritário da extensão e inspirou a Declaração de Santiago. Vinte anos depois, a Declaração de Caracas atualizou e adaptou os conceitos, propugnando a integração dos museus à vida comunitária. Nesse mesmo período, foi formulado o atual conceito de extensão<sup>48</sup>, incorporando a ideia de que a integração entre Universidade e sociedade deveria ser dialógica.

Esta proximidade de conceitos pode transformar os museus e coleções universitárias em um veículo privilegiado de comunicação entre a universidade e a sociedade, ao invés de apenas apresentar a universidade aos não universitários.

Se a extensão ainda não produz grande quantidade de ganhos de capital simbólico, poderão os museus universitários colaborar na sua institucionalização e legitimação. Poderão, museu e extensão crescer juntos, propiciando mútuo apoio e melhores condições de desenvolvimento institucional (RIBEIRO, 2013, p.100).

Então, para além da formação dos acervos, essas questões se refletem no funcionamento e no cumprimento (ou não) da função social desses museus. Como afirma Cristina Bruno (1997), ao discutir os museus universitários, não se pode descartar indissolubilidade entre ensino, pesquisa e extensão, e as características inerentes aos processos museais, que seja a articulação entre a salvaguarda e a comunicação das referências patrimoniais de seus acervos e coleções. Observando por esse aspecto “a possibilidade de intervenção dos museus é muito ampla e suas responsabilidades são muito grandes” (BRUNO, 1997, p.48).

Enfim, percebe-se a amplitude da discussão acerca dos museus universitários, tamanha que não seria possível aprofundá-la nesse trabalho. Procurou-se, do universo de nuances e relações possíveis entre a memória, a arte e as universidades, falar delas através da prática colecionista e dos museus.

Nesse sentido, destacou-se aspectos das origens das coleções, museus e universidades, ligadas a todo uma construção relacionada ao período iluminista, que relaciona a memória à evidência material, e que marca a cultura ocidental. Essa construção secular ainda é presente nos museus, especialmente quando pensamos nas relações com a memória e mesmo o campo artístico. Essas origens remetem a herança que os museus, de uma maneira geral, ainda carregam e reproduzem.

---

<sup>48</sup> O atual conceito de extensão foi definido no Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (FORPROEX), em 2012: “A Extensão Universitária, sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, é um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade (FORPROEX, 2012, p. 15).

Essa mesma herança desencadeia alguns dos desafios, ou melhor, problemas que muitos museus universitários enfrentam. Seja pelo apego devorador – novamente relacionado à necessidade imperiosa de se lembrar - seja pelo jogo de forças que operam no campo científico.

### 3 O MALG, suas coleções e seus colecionadores

*“Pelotas até hoje ainda não tinha um museu de arte! Foram anos de luta, de ideal de derrubada de muitas barreiras”*  
Luciana Renck Reis<sup>49</sup>

Contar a história do MALG através de suas coleções é um grande desafio. São sete décadas, três instituições, oito mudanças de endereço<sup>50</sup>, dezenas de pessoas envolvidas, que se dedicaram de diferentes formas ao Museu e tudo que ele poderia mobilizar.

Recorrer a uma frase de Luciana Reis para abrir a discussão mais uma vez, é proposital. Personagem central na criação do Museu e no destino das coleções, ela acompanha a história desde a Escola de Belas Artes. Talvez por isso, a frase em questão passa uma sensação de euforia e desabafo que sintetiza de alguma forma o momento no qual ela foi dita. Na ocasião, Luciana respondia a uma colunista do jornal Diário Popular sobre a inauguração do Museu no dia seguinte. Era a concretização de anos de trabalho e de derrubada de barreiras como ela coloca.

Em um difícil processo de síntese e análise, esse capítulo traz um histórico de cada uma das oito coleções atuais do MALG. Trata das barreiras, oposições, rupturas e principalmente os consensos que atravessam o acervo e a atuação do Museu, e que ajudam a localizá-lo no seu tempo e no contexto daqueles que o idealizaram, criaram e estruturaram seu funcionamento ao longo dos anos.

A presença constante da Escola de Belas Artes de Pelotas nessa trajetória é um primeiro ponto importante a ser considerado. O papel da Escola pode ser problematizado em uma crônica de Angelo Guido<sup>51</sup>. No texto, ele se refere a um ambiente favorável, não só para as coleções, mas para os “valores”:

Não tenho dúvidas de que foi precisamente por ter havido em Pelotas, há alguns decênios, **ambiente tão favorável às coleções de arte** e homens e famílias que se interessavam por pinturas, esculturas, bons móveis, finas peças de cerâmica e outras preciosidades artísticas, que vocações como a

---

<sup>49</sup> Frase retirada de nota do Jornal Diário Popular, sobre a inauguração do MALG: MARINA. Esta é importante! Diário Popular, Pelotas, 06 nov. 1986. Sociais, Marina Especial, p.8.

<sup>50</sup> As coleções passaram por, no mínimo, oito locais diferentes na cidade: em duas sedes da EBA, duas na UFPel (Reitoria - Sala de Honra e no Campus Capão do Leão, na FAEM) e em quatro do MALG.

<sup>51</sup> Angelo Guido (Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, RS, 1969). Pintor, desenhista e crítico de arte (ROSA; PRESSER, 1997).

de Leopoldo Gotuzzo puderam aparecer e encontrar estímulo, **pois onde há ambiente os valores aparecem** (GUIDO, 1951, grifos nossos).

Esse ambiente favorável está ligado à visão de que Pelotas teria tido um período no qual desenvolveu “características sociais peculiares, relacionadas à prosperidade e cultura, dentro do complexo gaúcho” (MAGALHÃES, 1993, p.53). Nesse período, referido por Mário O. Magalhães como de “opulência e cultura”, abrange os anos 1860-1890, quando teria se acumulado uma grande quantidade de riqueza a partir das charqueadas escravistas<sup>52</sup>.

De fato, como afirma Jonas Vargas, as charqueadas trouxeram bastante riqueza para a cidade e deram “origem do grosso patrimônio de um pequeno número de famílias estabelecidas em Pelotas” (2016, p.11). Famílias essas que controlavam o poder político e se vinculavam entre si por laços parentais e que chegaram à elite<sup>53</sup> econômica do Império do Brasil. Com a concentração de riquezas na cidade, Pelotas foi inserida nos grandes ciclos migratórios – tanto forçado como o voluntário, sendo composta por “um grande número de africanos na primeira metade do século XIX e um significativo contingente de europeus não portugueses em todo o oitocentos, mas, sobretudo, a partir dos anos 1850” (VARGAS, 2016, p.75).

O século XIX pelotense carrega algumas das bases e origens do cenário que vai se consolidar e influenciar a arte pelotense no século XX. Alguns dos imigrantes europeus vão influenciar diretamente as artes visuais em Pelotas, além de se inserirem no seio das elites locais. Segundo Jonas Vargas (2016), isso se deu especialmente a partir da proliferação de indústrias e fábricas em Pelotas (anos 1870), de forma que eles teriam colaborado com a modernização da cidade, como

---

<sup>52</sup> Segundo Jonas Vargas (2020), as charqueadas eram locais de fabricação do charque com mão de obra escravizada, tendo sido a maior do Império do Brasil, até entrarem em declínio por volta de 1890. Tendo alcançado “a maior concentração de cativos do sul do Brasil” (2020, p.14), pode-se dizer que Pelotas foi “erigida na exploração cotidiana de mão de obra escrava” (*ibid.* p.14).

<sup>53</sup> Para caracterizar essa elite, Vargas adota uma definição abrangente: “grupos formados por indivíduos e famílias que concentravam os recursos materiais e imateriais mais valorizados no contexto histórico em que viviam e que, na maioria das sociedades, envolviam critérios de riqueza, poder e status. Nesse sentido, as elites reuniam as melhores condições para negociar e impor os seus projetos, influenciando, desta forma, decisivamente nos rumos da sociedade na qual ocupavam o topo da hierarquia. Esses mesmos grupos eram reconhecidos tanto pelos habitantes de seus territórios, quanto pelas elites dos territórios vizinhos e grandes centros políticos nos quais estavam inseridos” (2016, p.27).

na formação da Companhia Hidráulica Pelotense, da Companhia Ferro Carril e Cais de Pelotas e na construção da estação férrea<sup>54</sup>.

Uma forma de perceber como as manifestações artísticas passaram a ter um papel na distinção e no prestígio das classes mais abastadas são os retratos e a construção de monumentos e bustos. Conforme Carmen Diniz (1996), os retratos eram a principal demanda dos artistas itinerantes (estrangeiros ou de outras regiões do país) que começaram a se estabelecer em Pelotas<sup>55</sup>. Além de ser um gênero de pintura valorizado desde o renascimento italiano e associado à expressão de poder das classes dominantes, o retrato era destinado não só às residências, mas também aos salões de honra de instituições beneficentes da cidade (DINIZ, 1996).

Conforme Josué Eicholz (2020), a elite local não economizava nas boas ações que geravam visibilidade social. Segundo ele, as doações e contribuições, foram fundamentais para as instituições de assistência e caridade, mas também foram espaços de sociabilidade e de disputa por visibilidade entre as elites. Essas tinham interesse em fazer parte do panteão da instituição assistida, entre os maiores benfeitores, o que não era possível para todos. Nesse sentido,

A criação de monumentos em homenagem a sujeitos ilustres, também pode ser entendida como uma retribuição pela caridade, neste caso, e na maioria deles, esta honraria era realizada pós-morte. Monumentos, bustos e retratos em quadros preservam a memória do homenageado por várias gerações e conferem prestígio aos seus familiares (EICHOLZ, 2020, p.61).

Percebe-se assim, que essa propensão às artes e a cultura dizia respeito a apenas uma parte da sociedade pelotense. Seja entre aqueles que se beneficiaram com as charqueadas escravistas, ou pelos estrangeiros que aproveitaram a movimentação de capitais na cidade para desenvolver seus negócios, a arte passa a ser produzida, circular e ser comercializada no seio desses grupos. Enfim, fala-se de uma Pelotas extremamente hierarquizada socialmente, o que se reflete na cultura.

---

<sup>54</sup> Esse contexto está diretamente relacionado, por exemplo, com as famílias Trápaga e Gotuzzo, que se radicaram em Pelotas a partir de meados do século XIX e atuavam no comércio e com ações em diversas companhias e empreendimentos locais.

<sup>55</sup> Dois exemplos mais citados de artistas desse período são: Guilherme Litran y Cassinelo (Almeria, Espanha, 1840- Pelotas, Brasil, 1897). Pintor, tendo feito os primeiros estudos em Portugal e Espanha. No Brasil, residiu no Rio de Janeiro, e em Rio Grande, chegando em Pelotas em 1879. Foi professor de desenho e pintura, especialmente retratos e pintura histórica (DAMASCENO, 1971; SILVA; LORETO, 1996); e Frederico Alberto Crispin Arnoldi Trebbi (Roma, Itália, 1837- Pelotas, Brasil, 1928). Pintor, fixou-se em Pelotas a partir de 1864, tendo passado por diversos países da América Latina. Foi professor de pintura e desenho em Pelotas por mais de cinquenta anos, e produziu muitos retratos e composições com temas gaúchos (ROSA; PRESSER, 1997).

De forma que os grupos com maior poder econômico, político e social foram estabelecendo as suas referências culturais como as únicas “dignas” e verdadeiras.

É esse contexto que favorece a formação das coleções, e que, por consequência, as coloca como referências do que era tido como bom gosto, da erudição e distinção. Mais uma vez, a crítica de Angelo Guido parece transparecer essa ideia, ao se referir às coleções como preciosidades de “fidalgas resistências”, e ao associar o refinamento da sociedade à capacidade de compreender a arte:

o gosto pelas coleções artísticas, especialmente pelos quadros de bons autores a se **ostentarem nas fidalgas residências do passado**, não faltou na terra natal de Leopoldo Gotuzzo e Antônio Caringi. Algumas dessas belas coleções de pinturas e outras obras de arte ainda as podemos apreciar, encontrando nessas galerias particulares **verdadeiras preciosidades**. A própria coleção do Clube Comercial é uma demonstração de **como numa sociedade refinada havia gosto e compreensão pelas coisas de arte** e de como Pelotas foi acumulando, pouco a pouco, um patrimônio artístico que merece apreço e o carinho de todos os homens de bom gosto e sensibilidade (GUIDO, 1951).

Assim, quando Angelo Guido (1951) se refere a Pelotas como “ambiente onde os valores aparecem”, não são quaisquer valores, mas sim aqueles relacionados aos valores dessa elite social, que, embora já não tão favorecida economicamente, se mantém influente e com sua cultura dominante. Diniz (1996; 2014), seguida por Magalhães (2012) e Schwonke (2018) identificam que esse grupo teria forjado o imaginário e as representações sobre si mesmo, prevalecendo através da manutenção do estilo acadêmico mesmo em um período no qual o modernismo já se fazia presente:

Já a manutenção do estilo acadêmico em Pelotas no século XX, até o final dos anos sessenta, talvez se deva ao fato de que a elite pelotense, embora não tivesse mais o poder econômico de outrora, mantinha praticamente o mesmo perfil. O estilo acadêmico era valorizado, pois havia se caracterizado como o estilo desta elite. Com mentalidades conservadoras, presas ao passado, para esta elite não interessava a ruptura de padrões, o novo (MAGALHÃES, 2012, p.98-99).

Ou seja, a sociedade pelotense do século XX, vai perdendo o poder e o prestígio econômico e político, e uma das formas de reação é cultuando o passado, procurando mantê-lo vivo, sendo o conservadorismo um refúgio para essas perdas (DINIZ, 2014; MAGALHÃES, 2012). O texto de Guido parece confirmar o medo da perda:

Seria de lamentar que essa bela tradição, que denota refinamento espiritual, fosse desaparecendo com aquelas gerações que com tão apreciáveis elementos de inteligência, de cultura e capacidade de expressão anímica souberam cria-la (GUIDO, 1951).

A EBA parece ter atendido ao pedido de Angelo Guido, seja pelo seu modelo de ensino, como pelas doações preciosas das coleções, que condiziam com a “bela tradição” referida pelo crítico. Esse é o ponto de partida da formação do acervo que um dia iria compor o MALG.

### **3.1 Das doações “preciosas” à imortalidade: as coleções privadas**

Metade das coleções que hoje estão no MALG tem origem privada. Foram formadas por colecionadores que, em dado momento, optaram por fazer a doação – eles mesmos ou algum parente próximo -, para uma instituição que fosse capaz de preservá-la e à sua memória.

Faustino Trápaga (Pelotas 1870 -?56), João Gomes de Mello Filho (Rio Grande, 1904 – Rio de Janeiro, 1971), Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, 1887- Rio de Janeiro, 1983) e Luiz Carlos Lessa Vinholes (Pelotas - 1933), nasceram em Pelotas e região, em épocas relativamente diferentes, exercendo atividades diferentes e, com exceção de Faustino, viveram a maior parte de suas vidas longe da terra natal. Aqueles falecidos não deixaram descendentes diretos, e suas doações se deram postumamente por parentes próximos, ou ainda em vida no caso de Leopoldo Gotuzzo. Todos eles viveram o século XX e o período da EBA - mesmo o mais novo deles, L.C. Vinholes -, e tinham (têm) não só interesse, mas vivência no meio artístico. Ainda que suas coleções sejam diferentes, não há como desvinculá-las do desejo Ocidental de construção da posteridade, da permanência física para além da morte, da imortalidade através de sua criação (ABREU, 1996).

#### **3.1.1 Coleção Leopoldo Gotuzzo**

A coleção do patrono do MALG inicia a formação do acervo do futuro Museu. Também é a coleção mais pesquisada e divulgada, de forma que procurou-se focar no que se considera essencial para a discussão aqui proposta. Esses trabalhos

---

<sup>56</sup> Não foi possível determinar com certeza a data da morte de Faustino Trápaga. Acredita-se, contudo, que ela tenha ocorrido entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

anteriores embasam esse histórico da coleção, bem como a documentação referida anteriormente.

Leopoldo Gotuzzo (Figura 3) nasceu em Pelotas, o terceiro dos seis filhos de Leopoldina Netto Gotuzzo, brasileira, e Caetano Gotuzzo, um imigrante italiano que construiu sua fortuna com investimentos e o luxuoso Hotel Aliança<sup>57</sup>. Isso possibilitou que Leopoldo continuasse seus estudos, iniciados em Pelotas com o pintor Frederico Trebbi, na Europa (1909-1918). Lá o artista ganha seus primeiros prêmios e volta para o Brasil estabelecendo-se no Rio de Janeiro.



Figura 3 - Leopoldo Gotuzzo com seus quadros em exposição.  
Fonte: Ilustração Pelotense, n. 19 ano 2, 1º out. 1920 p.13.

Embora tenha ficado a maior parte de sua vida na então capital federal, mantinha contato com Pelotas, em visitas esporádicas aos parentes e amigos locais (SCHWONKE, 2018). Uma dessas amizades era a da ex-colega e fundadora da EBA, Marina de Moraes Pires. Segundo Clarice Magalhães (2012), os dois tinham uma boa relação e compartilhavam o desejo de criar uma instituição voltada para o ensino de artes em Pelotas. Contudo, a relação do pintor com a Escola se dava à distância, já que ele residia no Rio de Janeiro desde 1919. Mas apesar de nunca ter

<sup>57</sup> Para maiores detalhes da vida do artista e de sua família ver SCHWONKE, Raquel S. **Leopoldo Gotuzzo e a constituição do MALG (1887 – 1986)**. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4403>. Acesso em 12 out. 2021.

sido professor na EBA, Gotuzzo ministrava pequenas aulas e demonstrações quando vinha à Pelotas (SCHWONKE, 2018)<sup>58</sup>. O marco inicial da coleção é a doação do próprio pintor da obra “A Espanhola” (Figura 4), como agradecimento por ter sido escolhido patrono da EBA.



Figura 4 - Primeira obra doada por Leopoldo Gotuzzo para a EBA  
Pintura de Leopoldo Gotuzzo “A Espanhola”, Rio de Janeiro, 1942, óleo sobre tela, 74x65cm. Fonte: Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Reprodução da obra por Daniel Moura.

Essa primeira doação já foi abordada nas pesquisas de Clarice Magalhães (2012) e Raquel Schwonke (2018), Gotuzzo passou quase seis meses em Pelotas em 1949, ano de fundação da Escola e da sua doação. Entre seus compromissos, uma exposição no Grande Hotel, a qual tinha à mostra o quadro doado para a EBA e a “Baiana”<sup>59</sup>, que a Prefeitura Municipal de Pelotas adquire para ser colocado na sala de entrada do Conservatório de Música<sup>60</sup>.

Novamente, em 1955 Gotuzzo faz uma nova doação à Escola, dessa vez, um conjunto selecionado por ele próprio, relatado em carta enviada à Marina de Moraes Pires. Há uma certa confusão quanto à quantidade de quadros que Gotuzzo doou para a EBA. Clarice Magalhães (2012) e Raquel Schwonke (2018) se referem

<sup>58</sup> Leopoldo Gotuzzo realizou exposições individuais em Pelotas durante toda sua carreira: 1919, 1923, 1933, 1935, 1940 (1º Salão de Belas Artes de Pelotas), 1949, 1962 (Sesquicentenário da cidade) e 1972 (Retrospectiva pelos 85 anos).

<sup>59</sup> Atualmente a obra encontra-se no acervo do MALG.

<sup>60</sup> Conforme recorte do jornal “Ecos Gonzagueanos”, do Colégio Gonzaga de Pelotas, 1 jun, 1949. Disponível no arquivo Marina de Moraes Pires, MMP.D.2.046.

respectivamente a 55 e 16 quadros. Já Ursula Silva e Mari Loreto (1996) colocam que foram 21 obras. O jornal *A Opinião Pública*<sup>61</sup> relata na época a doação de 23 quadros. Visando dirimir essas inconsistências, a Tabela 3 relaciona os quadros de Leopoldo Gotuzzo que constam na já referida carta do pintor para Marina (1955), com as listas produzidas pela EBA, em 1972, de obras do “Museu Gotuzzo”, e a elaborada após a incorporação da EBA à UFPel, “Trabalhos artísticos Museu Leopoldo Gotuzzo” (1973) e finalmente as obras incorporadas da EBA que constam no Registro Patrimonial da UFPel.

Tabela 3: Comparação de relações de quadros de Leopoldo Gotuzzo na Escola de Belas Artes

<b>Obra, local de produção e data</b>	<b>Carta 1955</b>	<b>Museu 1972</b>	<b>Museu 1973</b>	<b>Reg. Patr.</b>
Repouso, Madrid, 1916	X	X	X	X
As Pérolas, Rio de Janeiro, 1925	X	X	X	X
Le vieux pont, França, 1918	X	X	X	X
Aspectos de Amélie-Les-Bains, França, 1918	X	X	X	X
O Velho da Capa, Madrid, 1916	X	X	X	X
Estudo de nu, Paris, 1918	X	X	X	X
Paisagem gaúcha, Pelotas, 1931	X	X	X	X
Therezópolis, Teresópolis, sem data	X	X	X	X
Pequeno Estudo de nu, Madrid, 1916	X	X	X	X
Ruminando, Pelotas, 1931	X	X	X	X
Ponte de Marília, Ouro Preto, 1942	X	X	X	X
As pyramides, Algarve, 1929	X	X	X	X
Estudo de nu, Rio de Janeiro, 1938	X	X	X	X
Cabeça, Paris, 1918	X	X	X	X
Villa de Piratiny, Piratini, 1935	X	X	X	X
Pêssegos, Rio de Janeiro, 1949	X	X	X	X
Autorretrato, Rio de Janeiro, 1934		X	X	X

<sup>61</sup> AULA inaugural da Escola de Belas Artes. *A Opinião Pública*. Pelotas, 10 mar. 1955.

Autorretrato, Rio de Janeiro, 1951		X	X	X
Jardim botânico		X	X	X
Moça da Blusa Branca, Madrid, 1915		X	X	X
Nú (pequeno)		X		
Paisagem (pequena)		X		
Espanhola, Rio de Janeiro, 1942			X	X
Autorretrato à óleo			X	X
Verinha, Rio de Janeiro, 1951			X	X
Cabeça de mulher, Rio de Janeiro, 1951			X	X
Total	16	22	24	24

Fonte: Tabela elaborada pela autora, com documentos do acervo do MALG (Carta 1464/2014), do arquivo Marina de Moraes Pires (“Museu Gotuzzo” MMP.D.6.345)

Parte dessas inconsistências podem estar relacionadas às aquisições posteriores que a Escola fez. No Livro de Atas da Diretoria, verificou-se que Leopoldo Gotuzzo ficou de enviar mais cinco quadros, além dos já doados:

A Sra. Diretora abordou, ainda os seguintes assuntos: a) Museu Leopoldo Gotuzzo – Disse que os cinco quadros restantes da coleção doada pelo nosso Patrono, ainda não vieram do Rio, por falta de molduras apropriadas; solicitava, assim, autorização da Diretoria para serem confeccionadas naquela capital as referidas molduras, sob orientação do pintor Leopoldo Gotuzzo, o que foi aprovado<sup>62</sup>.

Assim, além da “Espanhola” e dos 16 quadros relacionados na carta que Gotuzzo relaciona a doação, somam-se mais esses cinco, totalizando 22 obras doadas pelo artista. Contudo, não há identificação, na Ata nº2/955 de quais quadros chegaram posteriormente.

Através da comparação com as listas posteriores que aparecem na Tabela 3, infere-se algumas possibilidades de quais poderiam ser esses quadros. Cruzando essas informações com as imagens da EBA, é provável que as obras que chegaram depois, doadas por Gotuzzo, sejam as que aparecem nas Figuras 5 e 6. São dois

<sup>62</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. Ata da reunião realizada no dia 28 de junho de 1955. Nº2/55, p.1

autorretratos, um em óleo, de 1934 e outro em desenho, de 1951 e outros dois desenhos de 1951 – Verinha e Cabeça de Mulher.

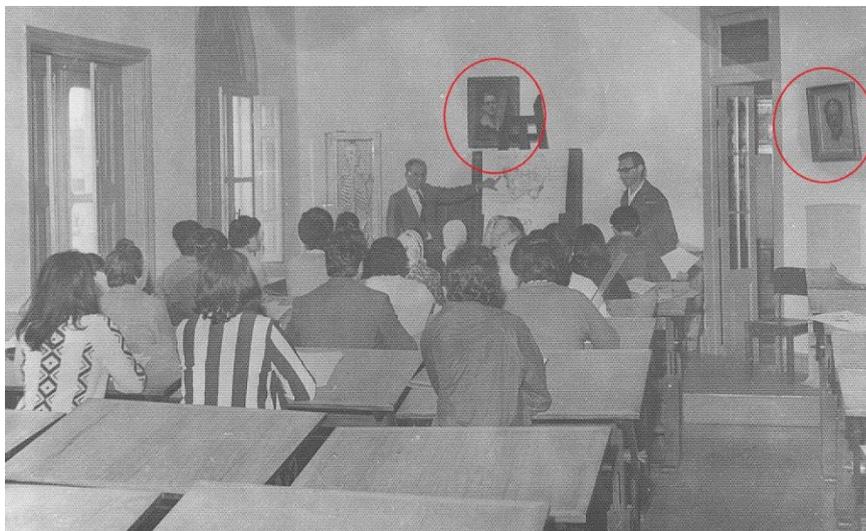


Figura 5 – Obras de Leopoldo Gotuzzo nas salas de aula da EBA  
Aula de Anatomia na EBA, com o professor Darcy Legg, em 1968. Na parede dois autorretratos de Leopoldo Gotuzzo.  
Fonte: Montagem da autora. Arquivo Escola de Belas Artes/ Fototeca Memória UFPEL.



Figura 6 – Obras de Leopoldo Gotuzzo nas salas de aula da EBA  
Aula de Desenho Artístico na EBA, com a professora Luciana Reis, em 1969. Na parede, entre as janelas, três obras de Leopoldo Gotuzzo, sendo ao centro a “Espanhola”, doada em 1949, e ao lado as duas cabeças femininas.  
Fonte: Montagem da autora. Arquivo Escola de Belas Artes/ Fototeca Memória UFPEL.

Por fim, a última das cinco obras doadas posteriormente pode ser a “Moça da blusa branca”, que consta na revista *Selecta*<sup>63</sup> de 1915, com moldura diferente da atual (Figura 7). Lembrando que, o motivo declarado pelo artista para enviar as obras depois da doação da coleção, foi justamente a adequação de molduras.

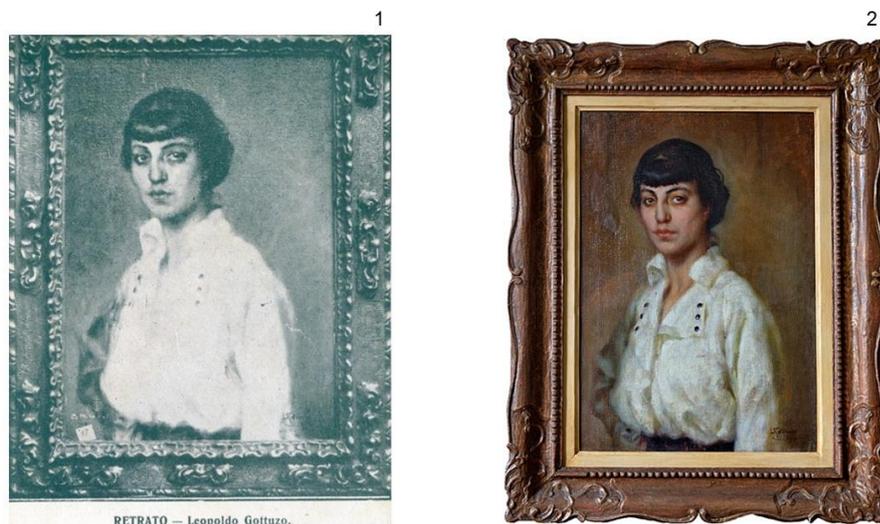


Figura 7 - Obra de Leopoldo Gotuzzo na revista *Selecta* (1915) e imagem atual  
 Imagem 1: Recorte da Revista *Selecta*, 25 de agosto de 1915. Fonte: Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Imagem 2: Obra “A moça da blusa branca”, Madrid, 1915, óleo sobre tela, 89x69cm.  
 Fonte: Montagem da autora. Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Reprodução da obra por Daniel Moura.

Restam ainda, da tabela 3, algumas obras que não foram identificadas no acervo do MALG. Os quadros “Nú (pequeno)” e “Paisagem (pequena)” que aparecem na relação do Museu Gotuzzo não correspondem à nenhuma obra de Leopoldo Gotuzzo do período. Acredita-se que pode ter ocorrido algum equívoco no preenchimento da lista, incluindo obras de outras coleções que a escola possuía, como a João Gomes de Mello Filho, que possui quadros com essas características.

Na lista das obras que passaram para a UFPel – e no registro patrimonial da Universidade -, contam os quadros “Jardim Botânico” e “Auto-retrato a óleo”. Esse último não foi identificado entre as obras de Leopoldo Gotuzzo. Existem outros

<sup>63</sup> Periódico semanal editado pela Revista Fon-Fon do Rio de Janeiro (Informação da Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/102342-selecta.html>. Acesso em 29 jul. 2022.

autorretratos (ou assim identificados) do artista no acervo, contudo são da doação póstuma realizada na década de 1980 e possuem registro patrimonial diferente.

Já o quadro “Jardim Botânico” teve seu destino documentado. De acordo com o Livro Tombo do MALG, ele foi substituído, a pedido da herdeira de Leopoldo Gotuzzo, Moema Russomanno Kraft. Embora o registro não forneça muitas informações, sabe-se que a obra que ficou no seu lugar é o “Mandarim” (nº318/2013), uma natureza morta que teve seu registro patrimonial na Universidade inserido no ano de 1977. Sendo assim, o “Jardim Botânico” nunca chegou a fazer parte do acervo do MALG, já que quando o Museu é criado, a substituição já havia sido feita. Ainda assim, ficam muitas dúvidas, pois não foi possível determinar como a Escola adquiriu o “Jardim Botânico”, já que não aparece entre as obras doadas pelo artista e não foram localizados registros de outras doações ou indicativos de compra pela EBA. Também não se sabe quem autorizou a substituição da obra ou como ela se deu, pois a única referência é o Livro Tombo, assim como o motivo do interesse da herdeira por aquela obra especificamente. De qualquer forma, Leopoldo Gotuzzo ainda era vivo na época e pode ter autorizado essa substituição. Infelizmente, não foram encontrados documentos ou indícios que levassem a uma resposta para essas questões.

Enfim, o período EBA (1949-1973) marca o início dessa coleção, um conjunto escolhido pelo próprio artista. Na carta enviada à Marina percebe-se que o artista, ao escolher as obras, repassa boa parte de sua vida, desde o início dos estudos longe de casa até os primeiros prêmios. As obras escolhidas por Gotuzzo acompanham a sua trajetória artística até ali, sendo doadas de forma emocionada.

Observando os dados dos quadros, percebe-se que a maioria deles foi produzido no Rio de Janeiro, cidade escolhida pelo artista para viver. Também marcam presença os quadros produzidos no período que estudou e iniciou a carreira na Europa. Ambas as classificações praticamente dominam a doação, que tem apenas duas obras relacionadas com Pelotas.

No capítulo 1 comentou-se das quatro obras dessa doação que estiveram nas Exposições Gerais de Belas Artes. Além delas, soma-se o “Estudo de Nu” de 1938, premiado com a Grande Medalha de Prata no Salão Paulista de 1939. Na figura 3, é possível identificar ao menos quatro quadros que foram doados pelo artista para a Escola. Assim, como afirma Raquel Schwonke:

A doação é autobiográfica, em que ele constrói a sua imagem, a extensão do que ele quer que seja lembrado. Deixa escrito em carta a importância das obras, quando elas foram feitas, as premiações de cada uma delas e ainda determina: “São os seguintes os quadros que destino ao pequeno museu”. Gotuzzo tinha 68 anos e não quer ser esquecido (2018, p.20).

De certa forma, o pedido do artista de que o destino dos quadros fosse um “pequeno museu”, foi atendido pela Escola. Contudo são poucas as referências à sua existência. Sobre isso, Luciana Reis esclarece em depoimento para Clarice Magalhães (2014). Segundo ela,

A ideia de museu sempre existiu, até existiu oficialmente o Museu de Arte, só que, onde era? Que dia? Qual era o horário? Como é que se via? Ele era teórico [...]. Os quadros do Gotuzzo não estavam em uma só sala, estavam por toda a Escola. [...] Tinha obras por toda parte lá na Escola, porque era a teoria do Gotuzzo que a gente deveria ver, observar obras de arte. Depois a Escola foi recebendo outras doações, também. E todas as obras de arte eram da Escola de Belas Artes e foram para o Museu Leopoldo Gotuzzo (REIS *apud* ESPÍRITO SANTO; MAGALHÃES, 2014, p.167-168).

As figuras 5 e 6 reforçam esse depoimento de Luciana, mostrando os quadros nas paredes da Escola em diferentes salas. Foram encontradas poucas referências ao “Museu Gotuzzo” ou “Museu Leopoldo Gotuzzo”, como as listagens utilizadas na Tabela 3 e na imprensa. Um comentário de Quirino Campofiorito<sup>64</sup> chama atenção nesse sentido. Escrito em 1973, foi publicado tanto no “Jornal do Commercio” (Amazonas) como no “O Jornal” (Rio de Janeiro). No seu texto, Campofiorito chama atenção para a ausência do “Museu Leopoldo Gotuzzo” no recém-lançado Guia dos Museus do Brasil e faz uma síntese das doações do artista para a Escola. Destaca a importância da exposição retrospectiva em homenagem aos 85 anos de Gotuzzo, organizada pela UFPel (com acervo da EBA e de coleções particulares) para a divulgação do novo Museu:

Foi precisamente com a promoção dessa Retrospectiva-Homenagem, que Leopoldo Gotuzzo se sentiu animado. Quando em 1949, por motivo de sua exposição individual em Pelotas, já o artista fora escolhido como patrono da Escola, **decidiu então fazer doação à mesma de larga coleção de trabalhos de sua autoria, por se sentir tão distinguido com aquele título e também porque assim se faria melhor conhecido em sua cidade natal.** começou então a existência do Museu “Leopoldo Gotuzzo” que é definitivamente divulgado com a retrospectiva em 1972 promovida pela U.F. de Pelotas e após o que o artista reforça a doação (CAMPOFIORITO, 1973, grifos nossos).

---

<sup>64</sup> Quirino Campofiorito (Belém, 1902 – Niterói, 1993), pintor, cartunista, escritor, professor na Escola Nacional de Belas Artes e, por mais de quarenta anos, crítico de arte de jornais do grupo de Assis Chateaubriand, os Diários Associados (CAMPOS, 2014).

As informações trazidas pelas palavras de Quirino apontam para uma série de relações e acontecimentos que iriam impactar a Coleção. Ao tratar da doação realizada por Gotuzzo, Campofiorito fala justamente de uma relação de troca. O pintor, sentindo-se “distinguido” pela honraria designada pela Escola, doa suas obras para ser “melhor conhecido em sua cidade natal”. Interessante tocar nesse aspecto, pois na carta da doação e como foi visto, nas obras escolhidas, Pelotas quase não aparece, salvo na frase final: “Sua Pelotas compreenda e proteja a lembrança do seu filho!” (GOTUZZO, 1955).

Outro aspecto importante trazido por Campofiorito, é a entrada em cena da UFPel<sup>65</sup>. É a Universidade que organiza a “Retrospectiva-homenagem”, colocando-se como incentivadora não só do artista como das artes. Em 1972 a EBA já era uma agregada da Universidade, e estava em processo de fusão com o Instituto de Artes (MAGALHÃES, 2012). A partir do ano seguinte, todo o patrimônio da EBA passaria para a UFPel, incluindo o “Museu Leopoldo Gotuzzo”. Ainda assim, como será visto mais adiante, não fica muito esclarecido o paradeiro dessas obras na Universidade, ao menos até o início do ateliê de restauro ligado ao projeto Pinacoteca em 1982. Provavelmente algumas obras continuaram nas paredes não só da EBA, como do IA, da Reitoria ou de outras unidades.

A segunda doação do artista envolve o contexto das coleções da EBA já incorporadas à UFPel, da atuação de diversos professores da extinta escola no ILA - entre eles Luciana Renck Reis, e do Ateliê de Restauro da UFPel<sup>66</sup>. Isso porque, mesmo antes do falecimento de Gotuzzo, Luciana já se empenhava em torno do acervo pictórico da Universidade.

Com o falecimento de Leopoldo Gotuzzo, em 1983 é dado início aos trâmites necessários para que fosse cumprida a vontade manifestada pelo artista em cláusula testamentária: “a doação de tudo que estivesse com ele, quando de seu falecimento, para ser salvaguardado no Museu Leopoldo Gotuzzo” (SCHWONKE, 2018). A informação de que a doação estaria no testamento de Leopoldo Gotuzzo tem relação com um telegrama de Jorge Bailly, amigo e procurador de Gotuzzo, para o “Sr.

---

<sup>65</sup> Mais adiante o papel da UFPel na formação das coleções será discutido com maiores detalhes.

<sup>66</sup> Segundo Claudia Lacerda (2015), o Ateliê de Restauro da Universidade foi criado em 1982, tendo como principal função a restauração das obras doadas por Gotuzzo em 1955 e 1983. Vinculado ao Projeto Pinacoteca UFPel, será abordado mais adiante.

Diretor da Escola de Belas Artes de Pelotas” de 30 de abril de 1983, no qual informa que o legado do artista foi deixado para a Escola “conforme testamento lavrado 24º ofício livro 1749 folha 2 Rio de Janeiro” (BAILLY, 1983)<sup>67</sup>. Schwonke chama atenção para o fato de Bailly endereçar o telegrama à EBA, que na época já estava extinta. Segundo ela, ele assim o faz pois refere-se à doação de quadros deixados pelo artista em testamento, uma ideia que ele carregava desde 1955.

A documentação analisada por Cláudia Lacerda (2015) sobre esse período ajuda a entender os trâmites dessa nova aquisição e mesmo da atuação de Luciana. Na UFPel, a professora Carmen Lúcia Matzenauer Hernandorena, então Diretora do ILA, foi nomeada procuradora da Universidade para receber a doação. Autorizou assim a restauradora Elsa Maria Loureiro de Souza<sup>68</sup> a fazer o inventário, a embalagem e o envio da doação para Pelotas. Essas informações condizem com o relatório de Loureiro:

O Dr. Jorge Bailly, procurador do artista, nos solicitou fazer um “levantamento” das obras. Assim relacionamos 23 telas a óleo (dezenove com molduras, quatro sem molduras). Dez retratos (papel) crayon, sanguínea etc. Nove estudos de nú. Quatro retratos – (local – Itália). Mais: Diplomas (dois colocados em moldura). E dez telas inacabadas sem assinaturas e sem chassis. Um “perfil” em baixo relevo oval de gesso. Uma fotografia em sépia da mão do pintor (LOUREIRO, 1983).

Elsa contabiliza um total de 56 trabalhos, um levantamento que foi anexado ao inventário de Leopoldo Gotuzzo. Esse documento é o Termo de Responsabilidade da UFPel, datado de 1984, que relaciona sessenta itens, a maioria quadros. É identificado como “Doação do autor à Escola de Belas Artes de Pelotas”, reforçando a ideia de que o testamento de Gotuzzo foi feito ainda quando a EBA existia. Além desses, Elsa Loureiro elenca outros itens no relatório:

Ao selecionar os móveis (gavetas) do pintor, a correspondência e notícias de sua vida e obra, encontramos ao folhear um calendário da Itália, três belíssimos retratos (...) No Rio, através da Profª Luciana Reis recebemos a incumbência de adquirir alguns móveis da residência do pintor, para o futuro Salão Leopoldo Gotuzzo. Conseguimos sete peças antigas: 1 – Escrivanhinha com arremates de bronze em estilo francês; 2 – acompanhada

<sup>67</sup> O referido testamento, contudo, não consta na documentação do MALG, e foi procurado pela pesquisadora Raquel Schwonke (2018), que não obteve sucesso, ao menos até a publicação de sua tese.

<sup>68</sup> Elsa Maria L. Sousa foi a museóloga que trabalhou junto ao projeto pinacoteca, no restauro das obras da Universidade. Ela será novamente abordada mais adiante, no ponto sobre a Pinacoteca UFPel e o Atelier de Conservação e Restauro. A autorização consta em telegrama de resposta da Carmen Hernandorena para Jorge Bailly informando da ida de Elsa Loureiro para o Rio de Janeiro.

de uma banquetta; 3 – mesa D. João VI com; 4 – cadeira no mesmo estilo; 5 – console com tampo de mármore; 6 – duas poltronas medalhão (estas do casamento dos pais do artista). Também recebemos do Dr. Jorge Bailly autorização para remeter livros, álbuns de notícias, recortes, álbuns de fotografias, bengalas e material de pintura utilizados por Gotuzzo, tripés, palheta, etc. (LOUREIRO, 1983).

Naquela ocasião, com exceção dos móveis, esses últimos itens não receberam o registro patrimonial da universidade. Além disso, não foi encontrada uma relação mais específica, com descrição de cada um, o que gerou algumas dificuldades no inventário do acervo. Especialmente no caso dos objetos utilitários, convites entre outros documentos escritos, que não tinham nenhuma referência aparente ao artista ou sua família, sempre pairou a dúvida se realmente faziam parte daquele conjunto vindo do apartamento de Gotuzzo, ou por qualquer motivo, poderiam ter se misturado à coleção. Na falta de um documento que balize essa questão, a maioria desses itens foram identificadas por associações e estudo da trajetória de Gotuzzo<sup>69</sup>.

Essa “segunda coleção” como aparece referenciada em algumas anotações no MALG teve sua entrada registrada (somente as obras de arte), na UFPel junto ao ILA, em 1984. Passou pelos cuidados do Ateliê de Restauro e fez parte do acervo que inaugurou o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo em 1986. É um conjunto que difere bastante do anterior. Primeiro porque não são obras escolhidas e preparadas pelo próprio artista, mas sim o que teria “sobrado” de sua produção. Segundo porque não é composto apenas pelos quadros do Gotuzzo. Foram adquiridos, no contexto dessa doação, documentos escritos, fotografias, objetos pessoais e de trabalho do pintor (Figura 8).

Por outro lado, a doação póstuma acabou trazendo para o acervo itens relativos à vida pessoal do artista, não só à sua carreira. Isso se reflete mesmo nas obras, com desenhos e pinturas das irmãs, irmãos e dos pais – e do seu professor em Roma, Joseph Noël, a quem o pintor se referia com carinho em textos e mesmo no título da obra: “Meu bom professor em Roma”. Também vieram objetos

---

<sup>69</sup> Mais do que isso, no ILA e posteriormente no MALG, parte considerável desse acervo ficou cuidadosamente guardado pelas equipes do Museu. Quando o inventário geral do acervo foi iniciado, conjuntos de documentos estavam armazenados juntos, dentro de uma maleta prateada ou em envelopes ainda da época em que foram retirados do apartamento de Gotuzzo. E, embora a parte de acervo arquivístico e bibliográfico da coleção Leopoldo Gotuzzo praticamente não tenha sido exposta durante trinta anos de existência do Museu, esse acervo estava bem conservado, como que esperando a sua vez de ser documentado, pesquisado e comunicado.

relacionados com a família de Gotuzzo, livros da mãe ou do irmão Humberto, peças relativas à infância e de uso pessoal, como uma coleção de selos, em um caderno com etiqueta da “Livraria Americana” de Pelotas, e com a primeira folha decorada com os dizeres: “Coleção de Selos, Caetano e Leopoldo Netto Gotuzzo”. Embora não se tenha muitas informações de como se deu exatamente o processo de seleção desses itens pessoais, é de se perceber que Elsa Loureiro teve a sensibilidade e o entendimento da importância desses materiais.



Figura 8 - Montagem demonstrando a variedade de itens da 2ª doação de Leopoldo Gotuzzo  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Reprodução do acervo por Daniel Moura. Montagem da autora.

Ao longo dos anos, além das doações de Leopoldo Gotuzzo, a coleção agregou ainda outras obras do artista de procedências diversas. Assim, durante a execução do projeto Pinacoteca, com o Ateliê de Restauro, foram reunidas as obras de arte espalhadas por unidades diversas da UFPel (LACERDA, 2015). Posteriormente, quando o MALG é fundado, essas obras são incorporadas à coleção. A aquisição das obras nesse período entre a EBA e o MALG possuem pouca documentação, sendo as únicas referências o Registro Patrimonial da Universidade e o Livro Tombo do Museu.

Baseando-se nesses registros, a UFPel adquiriu quatro obras de Gotuzzo antes da criação do MALG<sup>70</sup>. Três delas estão relacionadas com a exposição retrospectiva que a Universidade organizou para o artista em 1972. Tendo em vista o texto de Quirino Campofiorito apresentado anteriormente, bem como algumas reportagens que saíram na época sobre a retrospectiva organizada pela UFPel em 1972, considera-se que essa exposição também pode ter sido um incentivo para o pintor deixar o legado. Ressalta-se assim a importância dessa exposição para o desencadeamento de ações tanto de Gotuzzo como da Universidade, no sentido de se constituir um acervo artístico para criação de um museu de arte. Ao menos uma delas foi doada pelo artista (Velho do Cachimbo). As duas naturezas mortas só têm a indicação de que foram adquiridas, não tendo sido encontrados documentos que esclarecessem se foi compra ou doação. O último quadro, “Detalhe da ponte” consta no Livro Tombo como sendo da primeira doação de Gotuzzo. Contudo, como visto anteriormente, a obra não faz parte do conjunto incorporado da EBA. Além disso, o Registro Patrimonial dela data de 1977, enquanto nas outras três data de 1972, o que leva a acreditar que ela foi adquirida pela Universidade posteriormente às outras.

Ainda no âmbito da UFPel e do Ateliê de restauro, duas obras de Gotuzzo foram transferidas do Conservatório de Música da UFPel<sup>71</sup>. Em dezembro de 1984 Maria do Carmo Seus, então diretora do Conservatório, solicita a Luciana Reis - coordenadora do projeto Pinacoteca o restauro de quatro obras, sendo duas de Gotuzzo<sup>72</sup>. O quadro “Baiana”, como colocado anteriormente, foi adquirido pela Prefeitura Municipal em exposição de Gotuzzo no Grande Hotel, em 1949. Como o Conservatório era do município na época, a obra foi destinada para a instituição. Assim como a EBA, o Conservatório foi incorporado pela UFPel passando seu patrimônio para a Universidade. Quanto à obra “Moinho do rio Este”, não foi possível determinar como ela foi adquirida pelo Conservatório.

Após a criação do MALG, a coleção foi sendo ampliada com doações da comunidade. Entre 1986 e 2021 foram vinte novas aquisições, sendo dezoito

---

<sup>70</sup> As obras são essas: “O Velho do Cachimbo”, Rio de Janeiro, 1943, óleo sobre tela, 91,5x79cm; “Jardins japoneses”, Rio de Janeiro, 1966, Óleo sobre compensado, 76x53cm; “As uvas dos meus oitenta anos”, Rio de Janeiro, 1967, óleo sobre compensado 62x80cm; “Detalhe da ponte”, França, 1918, óleo sobre tela, 46x50cm.

<sup>71</sup> O Conservatório de Música de Pelotas, assim como a EBA, foi incorporado à UFPel com a criação da Universidade.

<sup>72</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Conservatório de Música de Pelotas. Ofício 11/84. Pelotas, RS, 11 dez. 1984. Arquivo MALG.

doações e duas compras. Foram dez obras doadas de diferentes proprietários e dois lotes de dez desenhos comprados pela Sociedade de Amigos do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (SaMALG)<sup>73</sup> e pela Reitoria da UFPel, em 1994 e 1996 respectivamente. Além das obras, sete dessas aquisições foram de acervo de caráter arquivístico. O maior conjunto foi doado por Jorge Bailly, composto por documentos pessoais, como carteira de identidade, certidões, escrituras, etc. Ele também doou, na inauguração do MALG, um “Conjunto de comendas, medalhas, troféus e objetos vários que pertenceram a Gotuzzo”<sup>74</sup>.

Em 2017, ainda nas comemorações dos 30 anos do Museu, o MALG realizou uma grande exposição da Coleção Leopoldo Gotuzzo, que ocupou duas galerias. A mostra, chamada de “A Coleção Leopoldo Gotuzzo”<sup>75</sup> (Figura 9), abriu ao público no dia 08 de abril de 2017, quando o pintor faria 130 anos. Além do caráter de comemoração, a exposição visava explorar toda a coleção, incluindo além das obras de arte o acervo arquivístico, bibliográfico e de objetos utilitários e prêmios. Destacava como a história da Coleção era importante para a do próprio Museu, sendo complementada pela exposição “A trajetória do Museu”, na terceira galeria. Foram expostas quase todas as obras da coleção, relacionadas com as outras tipologias.

Toda essa trajetória que começa na EBA em 1949 chega atualmente a 770 itens inventariados, sendo 141 obras de arte, entre desenhos e pinturas, 199 de caráter arquivístico, 80 bibliográficos, 178 fotografias, 142 objetos utilitários e 29 prêmios. Leopoldo Gotuzzo conseguiu o seu Museu, que apesar de ter se expandido para além do artista, reforça o compromisso com a memória do artista em sua missão e na Galeria do Patrono (Figura 10), uma galeria destinada apenas para exposições com Leopoldo Gotuzzo como protagonista. Ainda que só com exposições temporárias, a sala do patrono reveza mostras com a sua coleção ou empréstimos, buscando sempre novos aspectos, olhares e pesquisas sobre ele e sua obra.

---

<sup>73</sup> A SaMALG foi fundada em 1987, sem fins lucrativos, tendo por objetivos promover a cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico; oferecer cursos e oficinas; desenvolver atividades artísticas e educacionais e pesquisas científicas; promover assistência nos eventos do MALG; estabelecer intercâmbio com entidades congêneres, além de promover o aprimoramento cultural através de suas ações (Estatuto SaMALG).

<sup>74</sup> Conforme anexo da Carta de Doação.

<sup>75</sup> A exposição teve curadoria de Carmen Regina Bauer Diniz, Raquel Santos Schwonke e José Luiz de Pellegrin e ficou aberta ao público de 08/04/2017 até 04/06/2017.



Figura 9 - Aspectos da exposição “A Coleção Leopoldo Gotuzzo”, 2017  
 Fonte: Arquivo MALG/ Exposições. Fotografias de Daniel Moura.

Ironicamente, a atual Sala do Patrono já foi a Sala de Honra da Universidade<sup>76</sup>, que Gotuzzo recusou, por não ser museu. Mais uma vez, fica nítido que o pintor se referia não ao espaço físico de uma sala, mas ao espaço museológico e tudo que ele poderia desencadear – inclusive sua imortalidade.



Figura 10 - Aspecto de exposição na Galeria do Patrono, em 2018  
 Aspecto da exposição de inauguração da Galeria do Patrono na nova sede “MALG *in loco*”, de 02 de julho a 02 de setembro de 2018. Observa-se parte da decoração das paredes do prédio, com os painéis deixando visível a vista do Mercado Público e sua torre.  
 Fonte: Arquivo MALG/ Exposições. Fotografia de Daniel Moura.

<sup>76</sup> A atual sede do MALG será abordada mais adiante.

No processo de mudança de sede, em 2018, quando a distribuição dos espaços foi pensada pela equipe do MALG, a “Sala de Honra” do prédio foi entendida como a mais adequada para o patrono do Museu. Essa escolha não foi aleatória. Passa por um aspecto de contexto histórico, pois a trajetória e o grupo sociocultural de Gotuzzo se cruzam com a do prédio que abriga o MALG e de seu entorno. Mesmo a distribuição dos painéis que serviriam de apoio às obras, foi pensada de forma a manter a vista do Mercado Público, ponto de referência da cidade e que fica em frente ao MALG. Nesse sentido, a própria configuração da galeria remete à memória do artista e sua ligação com a cidade.

### **3.1.2 Coleção Faustino Trápaga<sup>77</sup>**

A Coleção Faustino Trápaga foi doada para a EBA pela viúva de Faustino Trápaga y Zorrilla, Berthilde Rangel Trápaga, em 1954. É a mais antiga do MALG no que se refere ao período de formação – final do século XIX e início do XX. Também é a menor coleção, composta por oito pinturas e esculturas de artistas europeus. Falar dessa coleção envolve não só seu colecionador, mas a família Trápaga e a própria EBA.

Isso porque, Faustino era irmão de Carmen Trápaga Simões, que doou a sua residência para ser sede da Escola. Ela também era esposa de Francisco Simões, membro da diretoria e presidente da mesma instituição. Nesse sentido, a pesquisa sobre a coleção envolveu duas frentes: uma delas dedicou-se à família Trápaga, com especial atenção para Faustino e Carmen. A outra frente concentrou-se nas obras que foram doadas.

A família Trápaga y Zorrilla se insere no contexto abordado no início do capítulo, de estrangeiros que se estabeleceram em Pelotas a partir da segunda metade do século XIX, atraídos pela circulação de dinheiro e processos de urbanização da cidade. Até onde se pode identificar<sup>78</sup>, o espanhol Faustino Trápaga

---

<sup>77</sup> Esse ponto foi baseado no artigo publicado pela autora e os orientadores, em 2022, na Revista Seminário de História da Arte, da UFPel:

LIZOTT, Joana; RIBEIRO, Diego; SOUZA, Daniel. Arte e colecionismo em Pelotas entre o final do século XIX e meados do século XX. Revista Seminário de História da Arte. vol.2, nº9, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/22169>. Acesso em 05 ago. 2022.

<sup>78</sup> A pesquisa da família Trápaga foi realizada quase totalmente em jornais, abrangendo o final do século XIX e início do século XX, através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Foi

se estabeleceu em Pelotas nesse período e casou-se com a também espanhola Victoriana Zorrilla. Foi se firmando e criando sua rede de influência na cidade atuando como comerciante e investidor, com diversos negócios em Pelotas<sup>79</sup>.

O casal teve três filhos, Faustino (1870), conhecido como Faustinito, Baldomero e Carmen (1884)<sup>80</sup>. Cada um deles acabaria se envolvendo com instituições relacionadas à cultura em Pelotas. Através de pesquisa realizada nos jornais Opinião Pública (Pelotas) e A Federação (Porto Alegre), entre 1890 e 1930, foram identificadas uma série de empresas e investimentos além de participação em diretorias de instituições sociais culturais e de caridade<sup>81</sup>. Poderiam assim, ser caracterizados como “capitalistas”<sup>82</sup> como alguns jornais se referiam a eles. A partir da pesquisa de Daniel Leal<sup>83</sup>, pode-se entender que eles se enquadravam na elite urbana da cidade, com “capital capaz de estabelecer seu negócio e garantir lucro a partir dele, não necessariamente sendo um industrial” (2015, p.33).

Provavelmente esse contexto favoreceu a construção, em 1881, e a reforma, por volta de 1917, da casa que mais tarde seria doada à EBA (Figura 11). A suntuosidade da edificação reflete esse local social que a família ocupava. Segundo Carlos Alberto Santos (2014), ele pode ser entendido no contexto do “ecletismo

---

considerada ainda a entrevista realizada por Zênia de Leon com descendentes da família, Rubens Trápaga e Judith Trápaga Teixeira.

<sup>79</sup> Consta, no Jornal da Tarde (Rio de Janeiro) de 1878, uma “Casa Trápaga & Zorrilla e Trápaga & irmão” em Pelotas. 19/08/1878 ed.41 p.3

<sup>80</sup> Os anos de nascimento de Faustino e Carmen foram inferidos a partir de uma Lista Geral de Passageiros do “Vapor Itahité”, em viagem do Porto de Rio Grande (RS) para Santos (SP), em 19 jun. 1941, quando os irmãos viajaram juntos, incluindo os cônjuges. A consulta foi realizada no acervo virtual do Museu da Imigração (SP), nas Listas de Bordo. Disponível em: [http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/listas/BR\\_APESP\\_MI\\_LP\\_107670.pdf](http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/listas/BR_APESP_MI_LP_107670.pdf). Acesso em 31 jul. 2022.

<sup>81</sup> Entre elas: Companhia Progresso Industrial, Empresa Ferro Carril e Caes de Pelotas, Companhia de Seguros Marítimos e Terrestres Pelotense; Companhia de Fiação e Tecidos Porto-Alegrense; Livraria Meira&Cia; Companhia Rio-Grandense de Iluminação à gás; Empresa de Navegação Sul Rio-Grandense; Sociedade Comandataria de Ações Poock & Cia; H.B. Veisner; Cia. Força e Luz de POA; Companhia Geral de Indústrias POA; Sócio olaria Trapaga & Rheigartz; Frigorífico Rio Grande; Companhia Navegação de Pelotas; Sociedade Radio-pelotense; Comissão para construção do Grande Hotel; empréstimo sem juros para o prolongamento do ramal férreo para o porto da cidade. Entre as instituições sociais, culturais e de caridade: Sindicato dos Comerciantes de Pelotas; Sociedade Agropastoril; Sociedade Rádio Pelotense; Escola de Artes e Ofícios de Pelotas (1928), Asilo de Mendigos, Santa Casa de Misericórdia, Clube Comercial e Biblioteca Pública Pelotense.

<sup>82</sup> Alguns exemplos: Opinião Pública (Pelotas) 04/04/1911, ed.77, A Federação (Porto Alegre), 15/09/1906 ed. 216, e 14/03/1907, ed.112.

<sup>83</sup> Daniel Leal (2015) realizou pesquisa sobre o Museu da Bibliotheca Pública Pelotense (1904), do qual Baldomero Trápaga foi um dos fundadores. Também foi um dos idealizadores da Rádio Pelotense (1925).

historicista”, um estilo que se desenvolveu na arquitetura pelotense entre 1870 e 1931.



Figura 11 – “O Palacete Faustino Trápaga, depois de reconstruído” (1917).  
Fonte: Almanaque de Pelotas 1917.

Conforme Santos, o ecletismo historicista é caracterizado entre outras coisas, por utilizar elementos inspirados em diferentes civilizações, se desenvolveu em Pelotas, assim como na Europa, ligado ao urbanismo<sup>84</sup>. Nesse contexto de reconfiguração urbana, os lotes de esquina, como no caso do “palacete” dos Trápaga,

por permitirem a construção de prédios que se destacavam dos demais por poderem explorar duas fachadas, foram disputados pelos ricos proprietários de construções residenciais e comerciais e, sobretudo, pelas casas bancárias (SANTOS, 2014, p.20-21).

Além disso, os elementos funcionais e ornamentais (vindos da Europa), que foram sendo agregados a esse tipo de edificação, as enriqueciam e davam

<sup>84</sup> De acordo com Santos (2014), Pelotas teve uma série de prédios ecléticos construídos a partir dos anos 1870, como a atual sede do Clube Comercial, que era a residência de um charqueador (1871), as casas da 8 (1878), 6 (1876), da Capela da Santa Casa de Misericórdia (1877) e da Intendência (1879). Os prédios construídos no período anterior à Lei Áurea, foram erguidos com mão de obra escravizada, especialmente nos períodos de entressafra das charqueadas. Além disso, entre 1870 e 1931 Pelotas teve a consolidação do seu espaço urbano, com a incorporação à administração de abastecimento de água, saneamento, higiene, iluminação, alinhamento e regulação de lotes. Foram implantadas a canalização de água (1875), redes de esgoto (1914), iluminação a gás (1875) e elétrica (1915), pavimentação de ruas com paralelepípedos de granito (1922), arborização de praças (1877), telefone (1888), transporte coletivo urbano, com os bondes de tração animal (1873), elétricos (1915) e automóveis (1905).

imponência, atendendo “ao interesse da classe dominante em exteriorizar as suas ideologias e poder econômico” (SANTOS, 2014, p.22). Alguns desses elementos, que, portanto, contribuem para a suntuosidade dos prédios, podem ser percebidos no prédio dos Trápaga, como os vidros coloridos nas bandeiras das janelas, a monograma dos proprietários, os degraus de mármore de escadarias de acesso aos interiores, e paredes decoradas com escaiolas. Nesse sentido, o “palacete” possui um papel relevante para o entendimento da coleção. Percebe-se, pelo seu contexto de construção e pelos elementos empregados, que era mais do que um lugar para morar, mas também para significar:

As construções arquitetônicas materializaram a riqueza, o poder e a cultura que os grandes senhores buscavam ostentar, traduzidos nas ornamentações das fachadas dos prédios erguidos e nos requintes decorativos dos interiores. Dessa maneira, os proprietários exibiam a sua superioridade sobre as camadas sociais menos privilegiadas e rivalizavam entre si na execução de edifícios cada vez mais imponentes (SANTOS, 2014, p.25).

Casado com Berthilde Rangel desde 1900<sup>85</sup>, Faustino Trápaga Filho (Figura 12) é o provável colecionador.



Figura 12 – Faustino Trápaga e João Rouget Perez, 1942  
Faustino Trápaga, à direita do observador, caminhando ao lado de João Rouget Perez.  
Fonte: Acervo MALG, doação da filha de João Rouget Perez, Marcia Wrege.

Infere-se tal pela datação das obras e do período de atuação dos artistas da coleção, mas principalmente porque foi sua esposa que doou a coleção para a EBA.

<sup>85</sup> Conforme jornal “A Federação”, em 08/03/1900 ed.55.

Há que se considerar, contudo, que ele não foi o único morador. Não foram encontradas informações de que Baldomero ou seus pais tenham colaborado com a formação da coleção, mas isso não pode ser descartado. Afinal, todos os filhos moraram em algum momento no prédio e as obras podem ser tranquilamente relacionadas a eles também<sup>86</sup>. Independentemente de a coleção ter sido formada apenas por Faustino ou não, ela se constituiu no contexto de quem habitou, reformou e a ostentou nas paredes do palacete Trápaga. Como coloca Carlos Santos (2014), nos interiores dessas residências além dos elementos arquitetônicos, o mobiliário com materiais nobres e originários da Europa ou Ásia e as obras de arte completavam o cenário de ostentação e imponência.

Voltando-se para as obras especificamente, percebe-se outras relações com Faustino e sua família. Nesse sentido, a tabela 4 relaciona alguns dos dados das oito obras que compõem a coleção:

Tabela 4: Relação de obras e artistas da Coleção Faustino Trápaga

<b>Obra</b>	<b>Artista</b>	<b>Nascimento (local/data)</b>	<b>Morte (local/data)</b>
Le favori	Andrea Landini	Florença, Itália, 1847	Florença, Itália, 1935
A Espanhola	Fernando Camoyano	Basajoz, Espanha, 1867	Santander, Espana, 1930
El ciego de los romances Frutas	José Benlliure y Gil	Valencia, Espanha, 1855	Valencia, Espanha, 1937
Dragones del Império	Joseph Cusachs	Montpellier, França, 1851	Barcelona, Espanha, 1908
Uné quête inesperée	Paul Chocarne-Moreau	Dijon, França, 1855	Neuilly-sur-Seine, França, 1930
Mefistófeles	Pedro Casas Abarca	Barcelona, Espanha, 1875	Barcelona, Espanha, 1958
Moisés	Não identificado <sup>87</sup>	-	-

Fonte: Elaborada pela autora, com informações do acervo do MALG.

<sup>86</sup> De acordo com entrevista de Zênia de Leon com descendentes da família, em um primeiro momento, o casal Faustino e Victoriana ocupavam o segundo andar da casa, com os filhos solteiros, e Faustino e Berthilde o térreo. Segundo Clarice Magalhães (2012), após a morte dos pais e de Baldomero, Carmen, então casada com Francisco Simões, ocupa o segundo andar. a filha do casal Aldinha e seu marido Humberto Canarin ocuparam o térreo, após a morte de Faustino até a doação do prédio para a EBA.

<sup>87</sup> Na documentação da obra o nome do artista aparece como “Pierre Proudou”, contudo não foram encontradas informações sobre esse artista. Acredita-se que possa ter ocorrido algum equívoco na grafia do nome ou mesmo em relação à outra obra. Na carta de Berthilde, que relaciona as obras, essa escultura é a única que não possui autoria. Ele se repete em outras listas da coleção feitas na Escola. Contudo, na lista de obras que foram incorporadas pela UFPel “Esculturas”, essa escultura aparece logo abaixo de outra obra desse artista (um vaso de cerâmica que não tem registro de ter chegado ao MALG, e no registro patrimonial da UFPel não consta nenhuma informação). Pode ser que, na falta de autoria, tenha sido repetido o nome do artista. Assim, essa obra segue com autoria não identificada.

O primeiro aspecto a se chamar a atenção é a relação com a Espanha, remetendo à origem da família Trápaga. Identificou-se que os vínculos da família com a terra natal foram mantidos, por exemplo com o envolvimento de Faustino Trápaga (provavelmente o pai) em comissão para angariar fundos às vítimas de um terremoto na Andaluzia, em 1885. Ainda nos jornais foram identificadas ao menos duas visitas de Faustino e Berthilde à Espanha, em 1910 e 1914<sup>88</sup>. Entre os sete artistas, três eram espanhóis e outro fez sua carreira na Espanha. Nas obras da figura 13 essa referência fica mais presente<sup>89</sup>.



Figura 13 - Obras da coleção Faustino Trápaga com referência à Espanha  
 Imagem 1: Pintura de autoria de Jose Benlliure y Gil, “El ciego de los romances”, sem data, óleo sobre madeira, 27,3x23cm; Imagem 2: Pintura de Fernando Garcia Camoyano “A Espanhola vendedora de flores”, sem data, óleo sobre tela, 97,5x77cm.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção Faustino Trápaga. Montagem da autora, reprodução por Daniel Moura.

As pinturas de gênero ou de costumes<sup>90</sup> são quase totalidade da coleção. Além das duas obras da figura 12, outras três se encaixam na categoria. Tanto essa preferência do colecionador como o fato de todos os artistas serem estrangeiros (e, a princípio, sem relação com o Brasil), remetem a características da prática

<sup>88</sup> Essas informações foram obtidas nos jornais A federação (Porto Alegre), na edição de 21/02/1885 (ed.42); em O Paiz (Rio de Janeiro), na edição de 14/06/1910 (ed.9383); e Correio Paulistano (São Paulo), na edição de 23/08/1914 (ed. 18354).

<sup>89</sup> A pintura do valenciano Jose Benlliure y Gill tem relação com a literatura de cordel espanhola. Segundo Alfonso Rubio (2011), “El ciego de los romances” é uma figura popular na Espanha desde o século XVI até o início do século XX.

<sup>90</sup> São pinturas que representam cenas da vida cotidiana (MARCONDES, 1998).

coleccionista do período. Segundo Paulo Knauss (2001), os colecionadores brasileiros acompanhavam as tendências internacionais, sendo as compras na Europa uma opção. Exemplos nesse sentido são as obras da figura 14.



Figura 14 - Obras de Andrea Landini e Chocarne Moreau, da Coleção Faustino Trápaga. Imagem 1: “Le favori”, de Andrea Landini, sem data, óleo sobre tela, 46,5x38cm; Imagem 2: “Uné quête inesperée”, de Chocarne Moreau, sem data, óleo sobre tela, 52x63cm. Fonte: Acervo MALG, Coleção Faustino Trápaga. Montagem da autora, reprodução por Daniel Moura.

Esses dois artistas possuem uma série de obras com essas mesmas temáticas. Uma rápida busca na internet com o nome de qualquer um dos dois vai levar a obras, por vezes, extremamente parecidas com as que hoje estão no acervo do MALG. A semelhança entre as obras pode estar relacionada à demanda que Landini e Moreau tinham de atender. Mesmo a moldura desses dois quadros possui, logo abaixo da pintura no centro, pequenas placas contendo o nome do artista e da obra. Ao que parece, mesmo sendo obras ricamente detalhadas e de alta qualidade técnica, elas tinham essa preocupação comercial<sup>91</sup>.

Outro elemento interessante dessas duas obras se relaciona com outro tema frequente na coleção: a referência irônica ou mesmo debochada aos costumes católicos. Ambas as pinturas trazem uma visão satírica da Igreja. Nas esculturas,

<sup>91</sup> É importante ressaltar que não foi possível a realização de uma pesquisa aprofundada sobre esses artistas. As únicas fontes encontradas foram sites, a maioria de leilões, não tendo sido possível a confirmação das informações ou mesmo por não se ter acesso, até o momento, a fontes mais adequadas.

tem-se uma cópia do Moisés de Michelangelo, e um busto em pedra de Mefistófeles também chama a atenção.

Por fim, olhando mais uma vez para a Tabela 4, se percebe um padrão no período de nascimento e morte dos artistas. Isso ajuda a perceber o período de formação da coleção. Considerando um intervalo de vinte anos a partir do nascimento dos artistas, pode-se inferir que as obras abrangem um espaço de tempo que vai de cerca de 1870 até 1950. Coincidentemente é mais ou menos o período que viveu Faustino Trápaga Filho.

Esse conjunto foi doado à EBA pela viúva de Faustino em 1954. Mais uma vez, a imprensa pode ajudar a entender os significados envolvidos na doação. O arquivo de Marina de Moraes Pires guarda um recorte de jornal que trata dessa doação. Se refere a “Uma doação preciosa” (Anexo B), um adjetivo que, como visto no capítulo anterior, não é isento de intenções, e que, remetendo ao significado do bem que se refere, determina o seu valor de troca.

Na reportagem, é dado destaque para as obras da figura 14, elogiando a qualidade estética e os artistas. Os que são destacados (Andrea Landini, Chocarne Moreau e Jose Benlliure), possuem seus currículos descritos, revelando o conhecimento de quem escrevia. Infelizmente, a autoria de tal texto se resume a “C.”, não tendo sido possível identificar a responsabilidade. Ainda assim, duas possibilidades – que estão longe de ser as únicas – se colocam: o C. poderia ser de Carmen Trápaga Simões, por motivos semelhantes. Quando Faustino faleceu, Carmen e o marido Francisco também moravam no “palacete”. Assim, ela teria acesso fácil a todas as informações que a notícia traz, desde o destino da cunhada até os detalhes das obras.

A outra opção considerada é que a própria Berthilde pode ter informado a pessoa que escreveu para o jornal, já que é provável que, ao conviver tantos anos com as obras, ela também compartilhasse das informações sobre elas. Possivelmente tenha participado da aquisição e escolha de alguns desses quadros. Na carta que Berthilde envia para Marina de Moraes Pires (Anexo A), confirmando a doação, ela não só relaciona todas as obras, com os títulos e artistas, como coloca um pequeno currículo deles. Considerando ainda que o texto do jornal começa se referindo elogiosamente a ela, a viúva de Faustino poderia ser a fonte de quem noticiava a doação: “Retirando-se agora para Niterói, a distinta dama porto-alegrense

Berthilde Rangel Trápaga – que durante cinquenta anos residiu em Pelotas, onde se tornou uma das mais nobres expressões sociais” (C., 1954).

A notícia no jornal não deixa de suscitar ainda algumas dúvidas. Ela se refere à doação de “2 quadros representando índios do Brasil, por Hofmann” (C., 1954). Contudo, não se identificou que quadros são esses. Pode ter sido algum equívoco da notícia ou mesmo uma troca feita pela doadora – visto que entre a doação e a carta de confirmação se passaram três anos. Não há referência a essas obras de Hofmann nem na carta de Berthilde, nem nas obras que foram transferidas para o patrimônio da UFPel, em 1973.

O texto finaliza deixando patente o ato de doar como um meio de ser homenageado e perpetuado junto a uma instituição reconhecidamente “prestigiosa” como a EBA:

(...) a organização da Escola de Belas-Artes de Pelotas, num ritmo sempre ascendente de progresso, ao mesmo tempo já enriquecida duma galeria de apreciáveis quadros de alunos seus e duma coleção de Leopoldo Gotuzzo e outras doações preciosas, como essa que motiva a presente nota, doadores que oportunamente terão o seu nome inscrito em salas especiais (C., 1954).

Nesse bojo, cabe ainda falar da outra doação que a família Trápaga fez à EBA. O processo de doação da residência da família fecha a discussão acerca da relação de troca do ato, e da construção da imortalidade a partir daí. No caso do prédio, a figura central é Carmen Trápaga Simões (Figura 15):



Figura 15 - Retrato de Carmen Trápaga Simões  
Pintura de autoria de Marina de Moraes Pires, “Dona Carmen Trápaga Simões”, Pelotas, 1964, óleo sobre tela, 73,5x65cm.  
Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Reprodução por Daniel Moura.

Apesar de ter recebido esse protagonismo, a partir da doação, quase não foram encontradas informações sobre ela nos jornais locais – ao contrário dos irmãos. Ela aparece apenas em algumas notas relacionadas à vida social na cidade, com uma atuação aparentemente à sombra do marido, o médico Francisco Simões (Figura 16). Ele também é personagem importante nessa história. Além de entusiasta e membro ativo na gestão da EBA (MAGALHÃES, 2012), ele figurava junto dos irmãos Faustino e Baldomero Trápaga em diretorias, clubes e sociedades. As relações do casal com a EBA são anteriores à doação de Berthilde para a Escola.



Figura 16 - Fotografia de Francisco Simões, na Exposição da EBA de 1952. Francisco Simões, no centro com copo na mão, então presidente da EBA, faz brinde na exposição da EBA de 1952. Atrás dele, de vestido escuro, Marina de Moraes Pires, diretora da EBA. MMP.F.2.050  
Fonte: Acervo MALG, Arquivo Marina de Moraes Pires.

De acordo com Clarice Magalhães, entusiastas e apoiadores da EBA como Francisco Simões eram “pelotenses considerados importantes na área cultural” (2012, p.134). Era um tipo de engajamento que gerava distinção, de forma que Magalhães percebe a repetição e permanência das mesmas pessoas em várias gestões da Escola. Assim, a EBA tinha um papel na sociedade da época, servindo ao grupo que a criou e apoiava. Dessa forma, Magalhães coloca que a composição das diretorias aponta para a participação de “pessoas da elite cultural pelotense, que dedicaram seu tempo e sua influência para que a EBA se mantivesse em funcionamento” (2012, p.151). Como coloca Carmen Diniz:

A Escola de Belas Artes, desde o início, foi destacada, não com grandes vantagens financeiras, mas com o apoio de pessoas da elite política, social e cultural da cidade. Dessa mesma elite eram os componentes da diretoria” (2014, p.76).

Nesse contexto, as doações dos Trápaga encaixavam perfeitamente nas propostas e formas de atuação da Escola. No momento das doações de Berthilde e Carmen a escola já havia conquistado uma boa inserção na sociedade local, mas enfrentava grandes dificuldades, especialmente a ausência de uma sede própria (MAGALHÃES, 2012). Assim, a casa doada por Carmen acaba sendo fundamental para a própria existência da Escola. Ao mesmo tempo, tanto a coleção doada por Berthilde, como a residência doada por Carmen, se encaixavam no papel social representado pela Escola, além de condizer com os valores abordados no início do capítulo.

A doação do “palacete” ocorre quase uma década depois da doação de Berthilde Trápaga, em um momento que a demanda da Escola por um prédio próprio estava em um ponto crítico: em disputa com a Faculdade de Agronomia pelo prédio do Liceu Rio-Grandense (MAGALHÃES, 2012). O desejo da doação foi manifestado por Carmen ainda em 1962, quando provavelmente morava sozinha no segundo andar da residência, sendo a parte de baixo ocupada por uma filha (MAGALHÃES, 2012).

De acordo com Clarice Magalhães (2012), entre as condições para a doação, Carmen queria permanecer no prédio até sua morte, e que sua filha e genro pudessem permanecer no local ainda por um curto período. A doadora queria que a doação fosse realizada sem agradecimentos e em sigilo. A Escola não poderia vender o prédio e deveria funcionar nele. Ela também pretende homenagear alguém com a doação, no caso o irmão, Baldomero Trápaga y Zorrilla. Essa escolha é interessante, pois Carmen ainda poderia ter escolhido o próprio marido, que era apoiador e teve uma relação direta com a Escola, ou a mãe, Victoriana, uma vez que, segundo Magalhães (2012), a doação teria sido vontade dela. Essas informações também chamam atenção pois demonstram, por um lado, o envolvimento, ou ao menos a simpatia, de toda a família com a Escola, e por outro, a intencionalidade da permanência póstuma da memória.

A doação foi efetivada com algumas mudanças no contrato de doação, especialmente quanto a indenizações e à pessoa homenageada. A Escola acabou se mudando oficialmente para o prédio apenas em 1966, devido às necessidades de adequação no prédio e as cláusulas do contrato (Carmen faleceu em 1964). No mesmo ano, por decreto, é modificado o nome para Escola de Belas Artes Dona Carmen Trápaga Simões (MAGALHÃES, 2012).

Sendo assim, percebe-se que tanto Carmen como Berthilde, com as suas doações, apontam para a garantia da posteridade. Em ambos os casos, essa construção ganha contornos próprios. Apagadas ou invisíveis, elas materializam-se nos documentos relativos às doações. Compartilharam uma mesma casa, família e realidade, além de terem convivido com as obras de arte e espaços que foram destinados para a EBA. Essas doações reforçam a ideia de que tanto as obras da coleção como o prédio não são simplesmente objetos. Ao engendrar sentidos e significados, são semióforos, com uma dimensão simbólica que carrega aspectos da família Trápaga e as formas dela se apresentar para a sociedade.

### **3.1.3 Coleção João Gomes de Mello Filho**

A Coleção João Gomes de Mello Filho foi a última a chegar na Escola de Belas Artes de Pelotas. O conjunto de trinta e três quadros e alguns móveis foi doado para a Escola pela irmã do colecionador, pouco depois de sua morte, em 1971. É composta majoritariamente por obras de artistas brasileiros, notando-se uma preferência do colecionador por paisagens.

Após a incorporação da EBA pela UFPel, a coleção teve o mesmo destino das doações de Berthilde Trápaga e Leopoldo Gotuzzo. Ao contrário das coleções anteriores, não foram encontradas muitas informações sobre João Gomes de Mello Filho ou mesmo o processo da doação.

Conforme consta no catálogo do MALG (2017)<sup>92</sup>, e em nota em jornal local acerca de sua morte<sup>93</sup> João Gomes de Mello Filho (Figura 17) nasceu em 1904 em Rio Grande, no distrito de Povo Novo. Era filho dos pequenos produtores rurais João Gomes de Mello e Maria Luiza Ribeiro Mello, e irmão de Maria Luiza e Maria

---

<sup>92</sup> Os dados do texto do catálogo levaram em conta um texto escrito por Nicola Caringi Lima, que foi chefe do MALG entre 1997 e 2002.

<sup>93</sup> Nota no jornal Diário Popular, 1º Caderno, Necrologia, p.5 de 21 ago. 1971.

Joaquina. Ele teria se mudado ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde estudou medicina e atuou como médico pneumologista, no Hospital de Tisiologia.



Figura 17 - Retrato de João Gomes de Mello Filho  
Fonte: Arquivo MALG

A partir dessas informações iniciais, infere-se que João Gomes tenha vivido no Rio de Janeiro a partir de 1936, quando tinha por volta de trinta anos. Isso é relevante pois as obras de sua coleção possuem uma ligação muito próxima com a então capital federal. O interesse do colecionador pelas artes visuais parece estar relacionado com o contexto das Exposições Gerais de Belas Artes<sup>94</sup>, e é citado na documentação do MALG que ele teria sido crítico de arte do *Jornal do Brasil* por alguns anos, contudo não foram encontradas evidências dessa informação<sup>95</sup>. De qualquer forma, os artistas da coleção são referidos nas críticas do referido jornal.

Ao cruzar dados referentes aos currículos dos artistas percebe-se que a coleção tem alguns enfoques a serem considerados. Nesse sentido, a Tabela 5 elenca informações sobre os artistas com obra na coleção. Dos trinta e três quadros, foram identificados vinte e três diferentes autores, contudo na tabela são elencados

---

<sup>94</sup> Abordadas no ponto 2.3, com exemplos da coleção de João Gomes de Mello.

<sup>95</sup> Foi realizada uma busca na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, nos exemplares do *Jornal do Brasil*, entre as décadas de 1930 e 1960, através do nome do colecionador. Não foi identificada nenhuma crítica dele no jornal. Contudo, muitas críticas não possuem assinatura e há que se considerar a possibilidade de ele utilizar um pseudônimo. Enfim, até o momento não foram localizadas evidências que comprovem que João Gomes de Mello escrevia para o *Jornal do Brasil*.

apenas aqueles que têm a autoria confirmada por pesquisa. São artistas que produziram durante boa parte do século XX, mas se identificavam com as “Belas Artes”, como pode ser percebido pela presença frequente da maioria nos salões do tipo.

Tabela 5: Relação de Artistas da Coleção João Gomes de Mello com Salões de Belas Artes

<b>Artista</b>	<b>Locais e ano de nascimento e morte</b>	<b>Salões/ Prêmios</b>
Adail Bento Costa	Pelotas, 1908 – Pelotas, 1980	1º Salão de Belas Artes de Pelotas 1940
Aníbal Mattos	Rio de Janeiro, 1889 – Belo Horizonte, 1969	EGBA: 1908, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914 (Menção Honrosa 2º Grau), 1915, 1924, 1925 (Medalha de Bronze), 1926 (Pequena Medalha de Prata), 1927, 1928, 1929, 1933 SPBA: 1940 (Medalha de bronze)
Armando Vianna	Rio de Janeiro, 1897 – Rio de Janeiro, 1992	EGBA: 1918, 1921, 1922 (Medalha de Bronze), 1923 (Pequena Medalha de Prata), 1924, 1925, 1926 (Prêmio viagem), 1927, 1929, 1930, 1933 SPBA: 1938 (1º Prêmio Prefeitura de São Paulo), 1939 (Pequena Medalha de Prata), 1940 (Grande Medalha de Prata), 1942 (Jurado), 1945, 1947 (Pequena Medalha de Ouro), 1948, 1949, 1951, 1952, 1953 SMBA(RJ): 1954 (Medalha de Ouro) SIBA (RS): 1940 1º Salão de Belas Artes de Pelotas 1940
Carlos Balliester	Pernambuco, 1870 – Rio de Janeiro, 1927	EGBA: 1896, 1898, 1899, 1902, 1905, 1916 (Menção Honrosa de 1º Grau), 1919, 1925
Edgar Gomes Carôllo Filho	Porto Alegre, 1921 – Porto Alegre, 2000	SPBA: 1964 (Menção Honrosa), 1976, 1978 (Grande Medalha de Prata) 27º Salão de Belas Artes de Piracicaba - Medalha de bronze
Edgar Oehlmeyer	Rio Claro, SP, 1909 – São Paulo, 1967	SNBA: 1944 SPBA: 1939 (Menção Honrosa), 1940 (Medalha de prata), 1942, 1943, 1944, 1946 (1º Prêmio prefeitura de São Paulo), 1949 (Grande Medalha de Prata e 1º Prêmio Governador do Estado), 1951, 1952, 1953 (Prêmio Aquisição), 1954, 1962 (Prêmio Assembleia Legislativa)
Edgar Walter	Nova Lima, MG, 1917 – Teresópolis, RJ, 1994	SNBA: 1944, 1970 SPBA: 1940, 1952, 1957 (Pequena Medalha de Prata)
Fernando Lamarca	Juiz de Fora, MG, 1899 – Rio de Janeiro, 1968	EGBA: 1927, 1928, 1931, 1933,
Francisco da Silva Y Estrada	Portugal, 1850 – Belém, Brasil, 1915	-

Gerson Azeredo Coutinho	Jaguarão, RS, 1900 – Rio de Janeiro, 1967	EGBA: 1929 SPBA: 1940 (Pequena medalha de Bronze), 1942 (Pequena Medalha de Prata), 1945,
Heitor de Pinho	Rio de Janeiro, 1887 – Rio de Janeiro, 1968	EGBA: 1930 (Menção Honrosa de 1º Grau), 1933 SPBA: 1940 (Medalha de Bronze), 1942, 1945, 1949,
Henrique Goldschmidt	Rio de Janeiro, 1867 – Rio de Janeiro, 1952	-
Hilda Borges Curty	Rio de Janeiro, 1898 – (?)	SMBA/RJ 1954
Hilda Goltz	Cachoeira do Sul, RS, 1908 – Cachoeira do Sul, 2009	SNBA 1944 SPBA 1946 SMBA/RJ 1954 1º Salão de Belas Artes de Pelotas 1940
José Maria de Almeida	Beira Alta, Portugal, 1906 – Uberlândia, MG, 1995	SNBA 1944, 1970 SPBA 1942 (Medalha de Bronze), 1943, 1944, 1945, 1946, 1948, 1949 SMBA/RJ 1954 (Menção com louvor)
Manuel Constantino	Baependi, MG, 1899 – Rio de Janeiro, 1976	EGBA: 1921 (Menção Honrosa de 1º Grau), 1922, 1923 (Medalha de Bronze), 1924, 1925 (Pequena medalha de Prata), 1926 (Grande Medalha de Prata), 1928, 1929. SPBA: 1938 (Medalha de bronze), 1939 (Grande Medalha de Prata), 1940, 1942, 1943, 1945, 1948 1º Salão de Belas Artes de Pelotas 1940
Moacyr Alves	Rio de Janeiro, 1904 – Rio de Janeiro, 1982	EGBA: 1931, 1933 (Menção Honrosa) SPBA: 1940, 1943, 1945 SMBA (RJ): 1954

Fonte: Elaborada pela autora, com informações da Enciclopédia Itaú Cultural e dos Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes.

Esses dados ajudam a entender a relevância da coleção em relação ao campo artístico, visto que são artistas que não só foram ativos nas grandes exposições de suas épocas, como também foram premiados. Demonstram ainda, que o colecionador detinha a “competência artística” (BOURDIEU; DARBEL, 2007) para a seleção de suas obras. Isso, claro, sem deixar de lado preferências.

Quase metade da coleção é composta por paisagens (16), e não é à toa que artistas que se destacaram por pintar esse gênero tenham mais de um quadro na coleção. É o caso de Heitor de Pinho (Figura 18) e José Maria de Almeida (Figura 19).



Figura 18 – Paisagem de Heitor de Pinho, com dedicatória para João Gomes de Mello. Obra de Heitor de Pinho, intitulada “Manhã Cinzenta”, 1944, óleo sobre tela 33x41,5cm. Em destaque, dedicatória junto da assinatura do artista.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção João Gomes de Mello Filho. Montagem da autora, reprodução da obra por Daniel Moura.



Figura 19 – Paisagem de José Maria de Almeida, com dedicatória para João Gomes de Mello. Obra de José Maria de Almeida, “Ilha da Conceição”, Rio de Janeiro, sem data, óleo sobre madeira, 16x25cm. Em destaque, dedicatória junto da assinatura do artista.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção João Gomes de Mello Filho. Montagem da autora, reprodução da obra por Daniel Moura.

Tanto Heitor de Pinho como José Maria de Almeida foram contemporâneos e se destacaram nas revistas ilustradas dos anos 1940 e 1950 como pintores de paisagens<sup>96</sup>. Ambos tinham ligação com a Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) e, ao menos nesse período, tinham a atenção dessa parte da imprensa e de colecionadores. Na coleção de João Gomes de Mello, estão quatro obras de Heitor e duas de José Maria, todas paisagens.

Nesse contexto, dois artigos dessas revistas chamam atenção. O primeiro, publicado no número 82 da *Ilustração Brasileira* de 1942, trata da exposição de pinturas ao ar livre, promovida pela SBBA, a partir de excursão de artistas (entre os quais Heitor e José Maria): “Atestado da *pujança do meio artístico*, essa exposição reuniu *cêrca (sic)* de cinquenta quadros pintados durante a excursão, vários dos quais foram adquiridos pelos *coleccionadores*” (AINDA, 1942, p.22, grifos nossos). Só esse trecho já deixa transparecer alguns pontos que merecem atenção, como a “*pujança do meio artístico*” referindo-se tanto à força como à grandiosidade que aquelas obras demonstravam, no entendimento de quem escreve a nota. Outro ponto é a presença dos colecionadores, remetendo a todo um sistema de incentivo à produção, à exibição e à aquisição das obras de arte.

Há que se notar, contudo, que a obra desses dois artistas, ainda que muito bem quistas no meio desses periódicos analisados, não eram uma unanimidade. A mesma revista demonstra em duas outras matérias que esses artistas se enquadraram em uma dada preferência, diferente das novas correntes artísticas:

Seus trabalhos mereceram continuas (*sic*) premiações, sempre justas, porque Heitor de Pinho é um revoltado contra a política nas artes, o que lhe tem valido a hostilidade de muitos dos seus contemporâneos (ESSE, 1956, p.27).

Ou ainda:

---

<sup>96</sup> Foi realizada busca pelos artistas nas seguintes revistas: *Carioca* (Rio de Janeiro), *O Malho* (Rio de Janeiro), *Ilustração Brasileira* (França), *Revista da Semana* (Rio de Janeiro) e *jornal Beira Mar* (Rio de Janeiro). Todos estão disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Heitor de Pinho é frequentemente associado à pintura de marinhas, sendo referido como “Um Marinheiro” (*CARIOCA*, 1944), “o pintor marinho” (*REVISTA DA SEMANA*, 1940), “um dos mais inspirados marinheiros contemporâneos” (*REVISTA DA SEMANA*, 1943), “marinheiro primoroso” (*O MALHO*, 1941), “um pintor das praias e do mar” (*O MALHO*, 1951), ou “Mestre da marinha no Brasil” (*ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA*, 1948), entre outros. Da mesma forma, José Maria de Almeida também é elogiado pelas suas paisagens, que aparecem reproduzidas em algumas edições das revistas. Suas obras aparecem em capas das revistas *O Malho* (1941, n.17), da *Revista da Semana* (1941, n. 18 e n. 21). As referências completas de cada um estão no final do trabalho.

Felizente (*sic*), o mês de belas artes teve alguma coisa que apagou depressa a impressão de achincalhe artístico, que nos deixou a exposição do pintor russo Lasar Segall: e foram as exposições de Sinhá d'Amora Maciel, de José Maria de Almeida e de Paulo Guimarães (PINTURA, 1943, p.35)

Se entende assim que esses dois artistas demonstram o alinhamento da as chamadas “belas artes”, e representam a tônica da coleção João Gomes de Mello Filho. Mesmo as técnicas e temáticas das obras não variam muito, com uma presença quase total de pinturas à óleo (são apenas dois desenhos e uma aquarela). Nesses aspectos colocados, ela é uma coleção de arte acadêmica. Isso demonstra como a coleção estava alinhada com a proposta de ensino e valores da Escola de Belas Artes de Pelotas, como já colocado anteriormente. Há que se considerar ainda que no momento da doação, a EBA já estava passando por suas reações e renovações, que se refletiam, por exemplo, nas obras dos alunos e mesmo na Galeria Critica Nova<sup>97</sup>.

Por fim, têm-se a dedicatória nesses quadros das figuras 18 e 19. Não foi identificado que tipo de relação o colecionador tinha com esses artistas especificamente. Contudo, o fato de ter essa referência direta nas pinturas, demonstra que João Gomes de Mello tinha, ao menos, acesso a eles. Seja apenas encomendando as obras, como resultado de sua atuação profissional como médico ou mesmo de amizade. De qualquer forma, como já colocado, essas obras demonstram que o colecionador tinha o entendimento de quais artistas valorizariam sua coleção, sem deixar suas preferências – talvez relações - pessoais de lado.

A análise e pesquisa da autoria das obras levou a outros aspectos que envolvem a aquisição desta coleção. O documento que confirma a doação (ANEXO C), não traz a relação das obras, como no caso da carta de Berthilde. A identificação dos quadros aparece apenas em documentos relacionados à Escola e posteriormente no levantamento do que seria incorporado à UFPel. Por esses documentos, percebe-se que a autoria foi sendo colocada de acordo com as assinaturas, que nem sempre são legíveis.

Algumas obras passaram por estudo no contexto do Ateliê de Restauro nos anos 1990 e foram tendo os nomes corrigidos. É o caso, por exemplo, de Edgar Ohelmeyer, que aparece nas relações da EBA como “Almeyer”. Dessa forma, todos

---

<sup>97</sup> Esses aspectos serão abordados no ponto que irá tratar da coleção da Escola.

os artistas da coleção foram revisados, e tiveram os nomes atualizados<sup>98</sup>. Ainda assim, quatro deles não puderam ser identificados, devido a assinatura ser ilegível, e duas obras não possuem assinatura. Por isso, a Tabela 5 conta apenas com dezenove artistas, que são os devidamente confirmados.

Como já colocado, as informações sobre a doação da coleção são escassas. Os documentos oficiais limitam-se a um ofício de agradecimento enviado à irmã de João Gomes de Mello (que faz a doação para a Escola), e duas atas da diretoria, que citam a doação. Foram procurados jornais da época relatando a doação, nas Hemerotecas da Biblioteca Nacional (digital) e da Bibliotheca Pública Pelotense, sem sucesso. De qualquer forma, têm-se algumas informações básicas acerca do processo.

Sabe-se que a doação foi oferecida para a EBA em 1971, por intermédio de Maria Joaquina Mello, irmã do colecionador. De acordo com a seção de necrologia do jornal Diário Popular, João Gomes de Mello Filho faleceu no dia 18 de agosto daquele mesmo ano, no Rio de Janeiro:

Faleceu dia 18 na Guanabara, o médico pelotense Dr. João Gomes de Mello, causando grande abalo nós meios médicos do Rio e sociais desta cidade onde o extinto mereceu sempre as simpatias de seus conterrâneos e a reputação de cidadão honesto e altamente considerado. Ausente de Pelotas há 35 anos seu óbito deu-se em virtude de um enfarte ocorrido no hospital de Tisiologia, que por ele fôra dirigido durante 30 anos. Aposentado há alguns anos continuava a atender amigos e familiares [...] A transladação do corpo do extinto médico para o cemitério de João Batista na Guanabara realizou-se ontem com a presença de tôdas as classes sociais inclusive a colônia rio grandense (DR. JOÃO MELLO, 1971).

A doação é encaminhada logo em seguida à morte do colecionador. Na Ata nº72 da diretoria da EBA, de reunião realizada no dia 27 de setembro de 1971 – portanto pouco mais de um mês do falecimento – é abordada a doação:

Continuando com a palavra, a Diretora Marina Moraes Pires disse que a Escola recebera valiosa doação do Dr. João Gomes de Mello Filho, que é composta do seguinte: terno de veludo verde, 1 mesinha, 33 quadros a óleo e outras técnicas, 1 vaso de cristal e 1 lustre também de cristal. A Diretora, depois de dar a relação do que recebera, solicitou à Secretária que a esta

---

<sup>98</sup> Esse trabalho foi realizado durante o processo de inventário do acervo do MALG, que incluiu a revisão das informações das obras. Realizou-se através de pesquisa em dicionários de artistas e plataformas online como a Enciclopédia Itaú Cultural. A internet ainda permite a comparação das assinaturas com outras obras do mesmo artista, sendo uma ferramenta importante nesse sentido.

subscreeve, para ler o ofício que, em agradecimento, iria encaminhar à Maria Joaquina Mello, irmã do saudoso médico pelotense<sup>99</sup>.

O referido ofício (ANEXO C) leva a mesma data da ata, reproduzindo quase as mesmas informações:

A ESCOLA DE BELAS ARTES D. CARMEN TRÁPAGA SIMÕES sente-se no grato dever de comunicar que recebeu um legado do falecido DR. JOÃO GOMES DE MELLO FILHO, constante de um terno de veludo verde, uma mesinha, um vaso, um lustre de cristal e uma pinacoteca de 33 quadros à óleo, sanguínea e pastel.

OUTROSSIM, informa que a sala que conterà tão preciosa coleção, será honrada com o nome de "DR. JOÃO GOMES DE MELLO FILHO" a quem a Escola dedicará imorredora gratidão, procurando manter sempre a dádiva reunida (ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS, 1971)<sup>100</sup>.

O texto do documento, assinado pela diretora Marina revela para além da quantidade e tipologia de bens doados à Escola. As palavras utilizadas por Marina são muito significativas e ilustram, mais uma vez, a relação de troca entre doadores e instituições, bem como a perpetuação através da memória. Note-se que ela se refere à coleção como "preciosa" e como uma "dádiva". Em retribuição ao gesto da doação, a "imorredoura gratidão" se materializa em uma sala, que seria honrada ao receber o nome do colecionador, buscando manter a "dádiva reunida".

Se percebe ainda, pelas datas dos documentos, que a coleção foi doada tão logo o colecionador faleceu. Nesse aspecto ficam ainda muitas dúvidas, pois João Gomes vivia no Rio de Janeiro, inferindo-se que sua coleção estava lá. Pela nota do jornal, deduz-se que sua morte foi um tanto repentina, uma vez que ele tinha 67 anos e sofreu um enfarte. Considerando esses fatores, a doação se deu em um curto período. Assim, é possível que ele tenha deixado manifestado para os parentes o desejo que a doação fosse para a EBA. Contudo, não se tem informações do porquê ele teria escolhido especificamente a Escola de Pelotas. Ao contrário dos Trápaga e de Gotuzzo, não foram localizadas referências a alguma proximidade do colecionador, ou de sua família, com a Escola.

Outras dúvidas que surgem a partir desses documentos, é quanto ao mobiliário doado. As peças, pela descrição, condizem com o estilo propagado pelo

---

<sup>99</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. Ata da reunião realizada no dia 27 de setembro de 1971. N°72.

<sup>100</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Ofício 156/71. Pelotas, RS, 27 set. 1971. Assunto: agradecimento por doação.

conjunto de quadros (e tão bem aceito pela EBA). Mas não se sabe se foram adquiridos pelo colecionador com a intenção de fazerem parte da coleção, ou se são parte de heranças de família, por exemplo. Além disso, o destino desse mobiliário já aponta para outro aspecto da trajetória da coleção. Ao contrário dos esforços e da promessa de Marina de Moraes Pires de manter a “dádiva reunida”, apenas parte dos móveis continuaram relacionados à coleção.

A sala dedicada à coleção parece ter realmente existido. Na Ata da diretoria nº105, de 03 de julho de 1972, a diretora Marina sugere e é aceito, que:

Em homenagem à Semana de Pelotas, a Escola de Belas Artes “D. Carmen Trápaga Simões” fará nos dias cinco, seis e sete do corrente mês, na sala Dr. João Gomes Mello desta escola, uma exposição da pinacoteca que consta de trinta e uma telas de elevado valor com trabalhos inéditos de autores nacionais e estrangeiros e do mobiliário, doação do extinto médico conterrâneo Dr. João Gomes Mello<sup>101</sup>.

Ocorre que, pouco tempo depois é efetivada a incorporação da EBA pela UFPel, um contexto que provavelmente levou ao desmonte da dita sala. No documento que relaciona o patrimônio da Escola já dá indícios dessa dissociação. As peças da coleção aparecem nas listas: “Relação dos quadros de pintura da pinacoteca Dr. João Gomes de Mello (Legada à Escola de Belas Artes D. Carmen Trápaga Simões)” e “Sala de Honra”.

Na primeira, que relaciona apenas os quadros, já há uma discrepância na quantidade. Das 33 obras doadas, constam apenas 31. Cruzando os dados com as obras descritas em listas da Escola, percebeu-se que ficaram de fora “Noite Chuvosa” de Heitor de Pinho e “Rosas Amarelas” de Edgar Oehlmeyer. Também não aparecem nas outras relações do mesmo período. Além disso, ambas possuem um número de Registro Patrimonial da UFPel diferente do restante da coleção. Infelizmente não foi possível determinar o porquê de isso ter ocorrido, se foi um descuido ou se as obras não estavam na Escola no momento do levantamento. De qualquer forma, elas acabaram sendo novamente reunidas ao restante da coleção<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. Ata da reunião realizada no dia 03 de julho de 1972. Nº105.

<sup>102</sup> Mais adiante, no ponto que trata das obras no âmbito da UFPel, descobriu-se que a obra de Oehlmeyer estava na Reitoria, o que pode ter ocorrido ainda no período de incorporação da EBA, explicando o porquê a obra foi registrada posteriormente.

Quanto ao mobiliário, constam na listagem e possuem número de registro na UFPel, o lustre, a mesa de centro, o vaso de cristal e o “terno de veludo”. Destes, apenas o último encontra-se no MALG, no junto da coleção. Pelos números de patrimônio não foi possível identificar o paradeiro do restante. O próprio “terno de veludo” gerou uma certa dificuldade de identificação. Isso porque, a descrição terno de veludo verde se repete desde a primeira lista da EBA, e a ele é relacionado um único número de registro. A conferência do acervo a partir dos itens com registro da Universidade traz apenas essa mesma descrição: um terno de veludo verde. Sem o contexto da doação, e com total desconhecimento de que “terno” se refere a um conjunto de sala, composto no caso por um sofá de três lugares e duas poltronas, a identificação desse conjunto levou um bom tempo... Além disso, há algumas décadas o “terno de veludo verde” já não é mais de veludo, tampouco verde, como se pode ver na Figura 20.



Figura 20 – Aspecto da sala com Coleção João Gomes de Mello Filho, na primeira sede do MALG  
Sala de exposição de toda a Coleção João Gomes de Mello Filho, por volta de 1986/87. Além de todos os quadros em exposição, no lado esquerdo do observador é possível ver o sofá do “terno” que faz parte da coleção.

Fonte: Arquivo MALG

Considera-se que essas inconsistências e lacunas na documentação sejam reflexo da própria trajetória da coleção entre instituições. Além disso, quando a

Universidade volta seu olhar para seu acervo artístico, o foco são as pinturas<sup>103</sup>, não sendo esse mobiliário uma preocupação – inclusive pelas limitações orçamentárias. Isso pode explicar, em parte, como as pinturas mantiveram-se muito bem conservadas, enquanto o paradeiro dos móveis é incerto. Não se encontrou registro da alteração do forro do conjunto de sofá e poltronas, por exemplo. Talvez pelas suas características mais “funcionais” – lembrando a questão das artes decorativas – eles tenham sido colocados em uso.

Para finalizar, resta colocar que a coleção teve o mesmo destino das outras incorporadas da EBA. Passou por processos de conservação, restauro e pesquisa no âmbito do Ateliê de Restauro da UFPel, até fazer parte do acervo inicial do MALG. No Museu, com exceção da primeira sede, como mostra a figura 20, não esteve muito em exposição<sup>104</sup>. Contudo, nos últimos anos, com o avanço do inventário, do registro fotográfico e do acesso digital a essas exposições, tem sido possível relacionar as obras da coleção com os mais diversos temas abordados pelo Museu em suas exposições.

### **3.1.4 Coleção L.C. Vinholes**

A coleção L.C. Vinholes é a única das coleções particulares que foi doada ao MALG. Diferente das outras três abordadas até aqui, ela não passou pelo contexto da EBA ou pelo período anterior à criação do Museu. Entre as características mais patentes estão a quantidade de objetos, a variedade de estilos, técnicas e períodos, e os conjuntos de obras de arte de países de quatro continentes. É assim, a coleção mais desafiadora do acervo.

Da mesma forma, falar da trajetória dessa coleção, em tão poucas páginas, exige um exercício de recorte e direcionamento para o que se considera mais significativo para a discussão. Por isso que, mesmo estando temporalmente tão distante e sendo tão diferente das outras coleções, buscou-se o que elas podem ter em comum: o campo da memória, que atravessa a relação entre museus e colecionadores. E, dada a diversidade da prática colecionista, será possível perceber que no caso da coleção L.C. Vinholes, embora ocorra a relação de troca e construção

---

<sup>103</sup> Essa questão será abordada na parte que trata do Projeto Pinacoteca da UFPel.

<sup>104</sup> Constam obras da coleção juntamente com outras do acervo em exposições de 1986, 1992, 1997, 2002, 2015, 2016 e 2017. Exposições com a coleção sendo protagonista há registro apenas em 1997 e 2001.

da imortalidade, interage com valores diferentes dos vistos nas coleções que foram incorporadas pela EBA.

Um primeiro aspecto que precisa ser destacado é que a Coleção L.C. Vinholes no MALG, ainda está em formação. O colecionador, Luiz Carlos Lessa Vinholes, optou por fazer as doações em vida e em lotes. Os primeiros conjuntos começaram a chegar no MALG em 2011, com todos os anos seguintes registrando dois ou três lotes de doações. Após alguns anos, passou a intermediar as doações de galeristas e artistas conhecidos seus, de forma que as doações continuam chegando. Nesse ritmo, acabou se tornando a maior coleção do MALG, um quantitativo que corresponde a mais da metade de todo o acervo.

O fato de o colecionador se fazer presente e da grande quantidade de itens da coleção, levou a uma dinâmica específica de tratamento para a coleção. Isso se reflete na incorporação das suas informações e pesquisas à documentação, o planejamento do espaço físico para armazenamento, o incentivo à pesquisa, entre outros. Também se reflete na disponibilidade e acesso dele a questionamentos, tanto do Museu como de pesquisadores. Na disponibilidade de material e baseando-se na noção de simbiose entre colecionador e coleção, optou-se por abordar a coleção a partir de textos publicados pelo colecionador, bem como entrevistas publicadas por Mari Lucie Loreto (2018) e Pâmela Pereira (2019).

Isso posto, nota-se que a variedade da coleção reflete a trajetória profissional de vida do colecionador. Luiz Carlos Lessa Vinholes (Figura 21), nasceu em Pelotas, em 1933. Ao longo da vida tem sido artista, músico e poeta, tradutor, adido cultural e colecionador (LORETO, 2018; PEREIRA, 2019). Em função dessas atividades, morou em diversos países, a partir dos quais foi montando sua coleção. Uma construção que se desenvolve por décadas, envolvendo suas relações profissionais e pessoais e em países diferentes entre si.



Figura 21 – L.C. Vinholes, recebendo Tanaka Kenzo, em meio a sua coleção.

L.C. Vinholes, à direita do observador, junto do amigo e artista Tanaka Kenzo, que estava em visita ao Brasil por ocasião de exposição de artistas japoneses com homenagem a Samson Flexor, no Museu de Arte de Brasília, em 1993. A fotografia mostra o apartamento de L.C. Vinholes, em Brasília, com diversas obras doadas ao MALG.

Fonte: Acervo MALG, Coleção L.C. Vinholes.

Essa fotografia traz uma série de elementos significativos, que ajudam a contar a história da coleção. Talvez o seu aspecto mais aparente (e inclusive que aparece na imagem), é a relação de Vinholes com o Japão. No texto “Reflexão, como nasceu minha coleção”, escrito em 2016<sup>105</sup>, Vinholes deixa nítido como o fascínio pela cultura japonesa foi importante em sua trajetória. Ele conta que quando chegou em São Paulo, em 1953<sup>106</sup>, entre tantas coisas que o encantaram na cidade, o que fosse relativo ao Japão lhe gerava mais surpresa.

Restaurantes, cinemas e lojas do Bairro da Liberdade foram vitrinas que me cativavam desde o primeiro encontro. Em uma das esquinas da Praça Dom José Gaspar, um comércio oferecendo principalmente cerâmicas utilitárias japonesas dispostas em rústicas caixas de madeira, foi o ponto de meus frequentes retornos [...] Chegando a Tokyo em 1957 experimentei o que poderia ser chamado de embriaguez total. Em todos os cantos tudo era novidade, tudo era fonte de aprendizado (VINHOLES, 2016).

<sup>105</sup> O texto foi publicado por Vinholes no site Usina de Letras, podendo ser acessado no link: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=74851&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 07 ago. 2022.

<sup>106</sup> De acordo com Loreto (2018), Vinholes sai de Pelotas para estudar com o músico e professor vanguardista Hans Joaquim Koellreuter, na Escola Livre de Música da Pró-arte, em São Paulo.

Uma vez no Japão, além do interesse manifestado pela cultura do país, outros dois aspectos parecem ter favorecido o início de sua coleção. O primeiro se refere ao difícil contexto pós-guerra que o Japão enfrentava<sup>107</sup>. Segundo Vinholes, as cidades japonesas tinham nos anos 1950 muitos antiquários e sebos, comércios para compra e venda de “refinados objetos de cerâmica, metais, madeira, marfim, etc., bem como de livros e gravuras” (VINHOLES, 2016). Bens que as pessoas iam se desfazendo diante da necessidade de conseguir dinheiro. Foi nesses lugares, que ele teria encontrado grande parte da coleção, nas duas vezes que morou no país<sup>108</sup>. A escolha das peças e a busca por bons preços contou com o auxílio do antiquarista Masao Hara<sup>109</sup>, de quem Vinholes ficou amigo.

Outro aspecto foram as atividades desenvolvidas na Comissão de Compras da Usiminas em Tóquio (CCT). De acordo com Pamela Pereira (2019), o trabalho na CCT lhe permitia percorrer vários pontos do Japão, o que lhe permitiu, além de conhecer o país todo, a visita a um número maior de antiquários. Como ele mesmo descreve, essas viagens

permitiram começar a reunir uma variedade de peças e obras que me acompanhariam por décadas, enquanto eu fosse o depositário fiel. Imaginava outros pelotenses a meu lado olhando, escolhendo, adquirindo o que lhes chamasse a atenção e as opiniões que poderíamos ter trocado. As minhas primeiras escolhas, embora insubordinadas, foram, pouco a pouco, tornando meu comportamento mais seletivo, pois a cada dia aprendia um tanto a mais que, positivamente, definia minhas prioridades (VINHOLES, 2016).

Além disso, a partir de 1961 ingressa na Embaixada do Brasil, e em 1963 passa a fazer parte do quadro permanente do Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, passando a ser adido cultural e atuando em cursos, simpósios e eventos internacionais. A sua coleção começa assim, no Japão. E ainda nesses primeiros

---

<sup>107</sup> Esse contexto se refere às consequências da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Durante o conflito, o Japão fez parte do grupo das Potências do Eixo, ao lado da Itália fascista e da Alemanha nazista. Além disso, foi atacado pelos Estados Unidos com bombas atômicas jamais vistas, nas cidades de Hiroshima e Nagasaki.

<sup>108</sup> Segundo Vinholes (2016), ele morou no Japão entre agosto de 1957 e julho de 1967, e novamente de abril de 1974 até agosto de 1977.

<sup>109</sup> Ainda de acordo com Vinholes, em entrevista para Pamela Pereira (2019), Masao Hara era proprietário do antiquário *Fine Arts & Curios M. Hara*, em Tóquio. Dali teria adquirido grande parte das gravuras antigas, livros de arte e cerâmicas.

tempos, Vinholes conhece o amigo que aparece na figura 21: Tanaka Kenzo<sup>110</sup>. De acordo com entrevista dada pelo colecionador, Tanaka “é um amigo no Japão que considero um irmão” (VINHOLES *apud* PEREIRA, 2019, p.131). Ambos se conheceram em 1957, em função de um quadro de Samson Flexor<sup>111</sup>:

Em 1954, a Revista Francesa Art Aujourd'hui publicou uma página com foto de obra de Tanaka e, na outra, foto do ateliê de Samson Flexor, artista abstrato, grande amigo. Flexor, quando soube da minha ida para o Japão, pediu-me para levar um presente para Tanaka, um óleo com triângulos, losangos e quadriláteros com o qual retribuiria as gravuras que recebera. Em carta para mim, já em Tóquio, datada 10 de outubro de 1957, Tanaka escreve: “De conformidade com a carta do Sr. Samson Flexor, você trouxe para o Japão obra dele para mim”. Na minha primeira viagem à região de Osaka, em meados de novembro, no encontro que ocorreu na estação de Shinsaibashi, fiz a entrega do presente e nela vivemos o primeiro momento da história em que nos tornamos amigos (VINHOLES *apud* PEREIRA, 2019, p.131).

O quadro de Samson Flexor que acabou unindo os dois amigos, aparece na Figura 21. Foi doado ao MALG, pelo filho de Tanaka Kenzo, Tanaka Shosuke, em 2013 (Figura 22):

---

<sup>110</sup> Tanaka Kenzo 健三田中 (1918-2012). Descrito por Vinholes como “artista plástico e ensaísta, criou o Grupo Maison de Création dedicado ao desenho industrial e comercial; foi membro fundador do Grupo TAO (1956), do Clube de Artes da Região de Kansai (1958) e da Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Audiovisuais (ISPAA, 1962); docente da Universidade de Kansai e professor honoris causa da Universidade de Artes de Seul, República da Coreia, e da Universidade da Califórnia-EUA. Visitou Pelotas (1969) no mesmo ano em que a ISPAA realizou sua IV Exposição Internacional no Museu de Arte Moderna de São Paulo; Menção especial no XIII Salão Île de France, em Paris, onde recebeu Medalha de Prata (1980). Com mostras individuais em Osaka e Tokyo (1988), comemorou seus 50 anos de atividade artística. Voltou ao Brasil (1993) liderando 13 artistas membros da ISPAA com a mostra Sumiê: mestres japoneses, realizada no Museu de Arte de Brasília (MAB), quando foi agraciado pelo Governo do Distrito Federal com a medalha do Mérito Cultural. Participou da exposição coletiva Sumi-a: mestres japoneses (1994), no Foyer Frederico Trebbi, da Prefeitura de Pelotas, com Hideki Fujimori, Harumichi Sakata e Toha Hideshima. Autor das ilustrações das capas e contracapas do livro-poema menina só (1994), de L. C. Vinholes, hoje no acervo do MALG. Autor do projeto da Praça Jardim de Suzu, em Pelotas, realizado em parceria com o paisagista Tadao Tsujiguchi e definitivamente instalado na Avenida República do Líbano, em 2008 (VINHOLES *apud* LORETO, 2018 p.222 e 223).

<sup>111</sup> Samson Flexor (Moldávia, 1907 – Brasil (SP), 1971). Chegou ao Brasil após a Segunda Guerra Mundial, nos anos 1940, estabelecendo-se em São Paulo. Participa da exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, quando é convidado a explorar a abstração geométrica. Fundou o Ateliê abstração em 1951, onde lecionou por mais de uma década. Realizou diversas exposições individuais e participou de várias edições da Bienal de São Paulo (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2022).

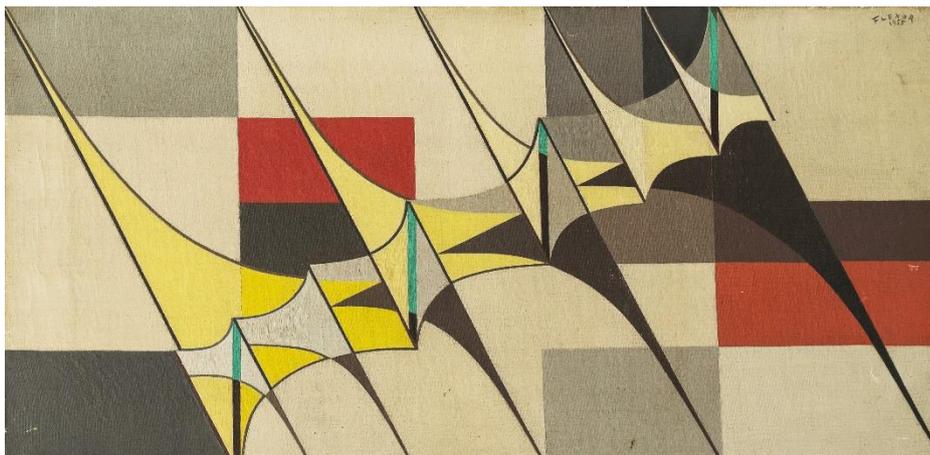


Figura 22 – Obra de Samson Flexor que levou ao encontro de L.C. Vinholes com Tanaka Kenzo. Obra de autoria de Samson Flexor, sem título, 1955, óleo sobre tela 29,5x59,5cm. Fonte: Acervo MALG, Coleção L.C. Vinholes. Reprodução por Daniel Moura.

A partir de então, além da amizade, ambos atuaram no meio das artes plásticas, criando juntos a International Society of Plastic Arts and Audio (ISPAA). Essa associação promovia exposições no Japão e outros países da Ásia, incluindo artistas brasileiros, alguns dos quais fazem parte da coleção<sup>112</sup>. Segundo Vinholes, ele foi fundamental para a divulgação do trabalho de artistas e poetas brasileiros no Japão. Como coloca Pamela Pereira (2019), a participação de Vinholes no grupo TAO, administrado por Tanaka e na ISPAA “resultou não só em amizades gratificantes, mas também em lembranças materializadas em valiosas obras, inclusive gravuras, que por eles foram presenteadas ao doador<sup>113</sup>” (2019, p.33).

Por isso é interessante que, na Figura 21, a obra de Samson Flexor apareça entre os dois amigos. No canto superior esquerdo da imagem é possível ver parte de outra obra relacionada aos dois. Trata-se da primeira obra presenteadada por Tanaka para Vinholes (Figura 23).

<sup>112</sup> Entre eles: Raul Porto, Lourdes Cedran, Fernando Lemos, Franz Weissmann, Odetto Guersoni, Vera Chaves Barcellos, Anestor Tavares e Luiz Brasil. Entre os artistas japoneses que participaram, a coleção possui obras Adachi Shinzo, Tanaka Kenzo e Wani Soroku. Por fim, o artista coreano Kim Sang Yu também participou das exposições e faz parte da coleção.

<sup>113</sup> Entre eles Tatsuoki Mandate, Hiroshi Kado, Haku Maki, Yuki Rei, Hideo Yoshihara, Hiroshi Shono, Hiroyuki Tajima, H. Tsuji, H. Tanji, M. Ohka, Ueda Gagyû, Washio Shinryu (PEREIRA, 2019).



Figura 23 – Obra de Tanaka Kenzo, presente para L.C. Vinholes  
 Obra de Tanaka Kenzo, intitulada “Gagaku”, 1958, óleo sobre tela, 23x32cm. À direita, verso da obra com dedicatória de Tanaka para Vinholes.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção L.C. Vinholes. Montagem da autora, reprodução por Daniel Moura.

A interação com os artistas acabou levando-o à pequena cidade de Suzu, na província japonesa de Ishikawa, no litoral do Mar do Japão. Através de um convite intermediado pelo artista Ueda Gagyū<sup>114</sup>, Vinholes foi solicitado para escrever a música do hino da escola do local. Desse trabalho teria nascido a ideia da irmandade entre as cidades de Suzu e Pelotas, que foi concluída em 13 de setembro de 1963. Do processo e dos vínculos de Vinholes com a escola e Suzu, algumas peças em cerâmica tradicional do local foram incluídas à sua coleção. Em texto sobre a cerâmica de Suzu<sup>115</sup>, Vinholes cita que parte dessas peças foram doadas ao MALG: “seis peças de suzu-yaki produzidas pelos mais renomados ceramistas contemporâneos, dentre os quais despontam os nomes de Eiichi Konishi, Kazuko Konishi, Kou Nomura, Gen Onodera e Takashi Shinohara” (VINHOLES, 2013).

Para além das obras dos artistas que Vinholes ia interagindo, os objetos e gravuras antigas adquiridos nos antiquários também estão representados na figura 21. Na parede vê-se dois pratos, além de dois vasos na vitrine do lado direito. De fato, há uma quantidade considerável de louças japonesas na coleção. Elas são de

<sup>114</sup> Gary Ueda (1919 - 1999), de acordo com L.C. Vinholes, foi “gravurista e pintor a óleo e aquarela de Fujisawa, cidade próxima de Tóquio, que buscava no jogo de luzes e no entrelaçamento de galhos secos os temas para seus quadros” (Conforme lista da doação).

<sup>115</sup> No texto “Suzu-Yaki – a cerâmica e Suzu, cidade irmã de Pelotas”, publicado no site Usina de Letras em 2013.

variadas técnicas, e se relacionam com locais diferentes do Japão. A figura 24 mostra alguns exemplos:



Figura 24 - Exemplos de cerâmicas japonesas da Coleção L.C. Vinholes

Na parte superior, da esquerda para a direita: Copo para saquê, cerâmica Kutani, 4x6x6cm, com embalagem em madeira; Copo para saquê, cerâmica Mashiko, século XX, 8,4x8,3Øcm, com embalagem em madeira; Bentô [marmita], Laca, século XX, 6x24x18cm. Na parte inferior, da esquerda para a direita: Tigela, cerâmica Nabeshima, século XIX, 9,4x34Øcm; Chawan [tigela de chá], cerâmica Imari, século XIX, 5x9,5Øcm; Recipiente, de autoria de Onodera Den, Cerâmica de Suzu, 11x7,5Øcm, com embalagem de madeira.

Fonte: Acervo MALG, Coleção L.C.Vinholes. Montagem da autora, reprodução das peças por Daniel Moura.

Outra amizade que aparece na coleção é com o professor e artista sul coreano Kim San Yu<sup>116</sup>. De acordo com Pereira (2019), eles teriam se conhecido no período que Vinholes esteve em Seul na Coreia do Sul, onde desenvolveram fortes laços de amizade. Vinholes teria intermediado a entrada de Kim San Yu na Associação Coreana de Belas Artes, que vinha sendo impedida devido sua profissão ser professor e não artista. Também promoveu a venda de gravuras dele em Tóquio. Como coloca Vinholes em texto publicado em 2014<sup>117</sup>:

<sup>116</sup> Kim San Yu (1926-2002), conforme L.C. Vinholes: “artista coreano que participou de exposições individuais e coletivas desde 1963, inclusive as exposições anuais de 1964 a 1972 da ISPAA, International Society of Plastic and Audio-Visual Art (Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Audiovisuais), com sede em Osaka, Japão; e da 8ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo, em 1983” (Informações do termo de doação de 2014).

<sup>117</sup> Trata-se do texto “Kim Sang Yu na Escola de Belas Artes de Pelotas”, publicado no site Usina de Letras em 28/09/2014.

Graças aos nossos interesses comuns pela arte, desde que nos conhecemos em 1964, construímos laços de amizade que perduraram e que em nenhum momento feneceram. Imaginando o melhor destino que poderia dar às suas obras – de muitas das quais fui guardião por quase meio século -, decidi doá-las aos olhos curiosos e ávidos de todos aqueles que frequentam o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Acredito que assim, indiretamente, se concretize o sonho de Kim Sang Yu de radicar-se no coração do Rio Grande do Sul e de compartilhar seus conhecimentos com o povo gaúcho. Estou seguro de que suas obras serão arautos de uma mensagem de fraternidade que, embora tardia, se fará sempre presente (VINHOLES, 2014).

No intervalo desse período passado no Japão, Vinholes esteve alguns anos servindo como vice-cônsul no Paraguai (1969-1974), onde conheceu o gravurista brasileiro Lívio Abramo<sup>118</sup>. Segundo Vinholes (2019), o artista foi “um grande amigo”, com quem teve algumas aulas de xilogravura. Juntos, organizaram um curso da referida técnica para a comunidade de Pedro Juan Caballero, no Paraguai.

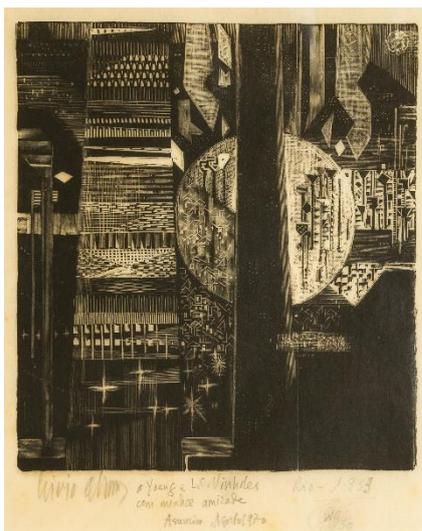


Figura 25 – Obra de Lívio Abramo, com dedicatória para L.C. Vinholes  
Obra de Lívio Abramo, “Rio 1953”, 1954, xilogravura 10/30, 38,8x29cm. Inscrição: “a Young e L.C. Vinholes com minha amizade. Asunción, agosto 1970”.  
Fonte: Acervo MALG, Coleção L.C. Vinholes. Reprodução da obra por Daniel Moura.

<sup>118</sup> Lívio Abramo (Brasil, Araraquara - 1903- Paraguai, Assunção, 1992). Gravador, ilustrador, desenhista. Realiza as primeiras gravuras em 1926. Durante o governo Getúlio Vargas, filia-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual é expulso em 1932. É preso por motivos políticos por duas vezes. Retornando à gravura em 1935, incorpora a temática social em seu trabalho. Obtém o prêmio viagem ao exterior do SNBA de 1947, seguindo para a Europa em 1951. De volta ao Brasil, em 1953, é premiado como o melhor gravador nacional na 2ª Bienal Internacional de São Paulo. Dá aulas de xilogravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Fundou o Estúdio Gravura, em 1960, com Maria Bonomi. Em 1962, é convidado pelo Itamaraty a integrar a Missão Cultural Brasil-Paraguai, posteriormente Centro de Estudos Brasileiros. Muda-se para o Paraguai e dirige até 1992, o Setor de Artes Plásticas e Visuais. É fundador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraguai (texto adaptado a partir da Enciclopédia Itaú Cultural – verbete Lívio Abramo).

Na coleção foram incluídas tanto as obras produzidas por Vinholes, como as dos alunos do curso, além de parte do material utilizado para a confecção das obras. A amizade de Lívio e Vinholes pode ser percebida nas obras do artista que compõem a coleção, especialmente na da Figura 25, que contém dedicatória.

Após mais um período no Japão, segue para o Canadá, estabelecendo-se em Ottawa, onde inicia uma nova fase da coleção. Seguindo sua atuação como encarregado do setor cultural da Embaixada, ele organizou várias exposições de artistas brasileiros (PEREIRA, 2019). Entre os artistas que fazem parte da coleção, relacionado com o período estão Doris Nogueira Rogers, Lyria Palombini, Carlos Martins, Helena Armond, Karyn Boyer e Pedro Meireles<sup>119</sup>, cuja obra também aparece na figura 21 e pode ser vista com mais detalhes na figura 26:

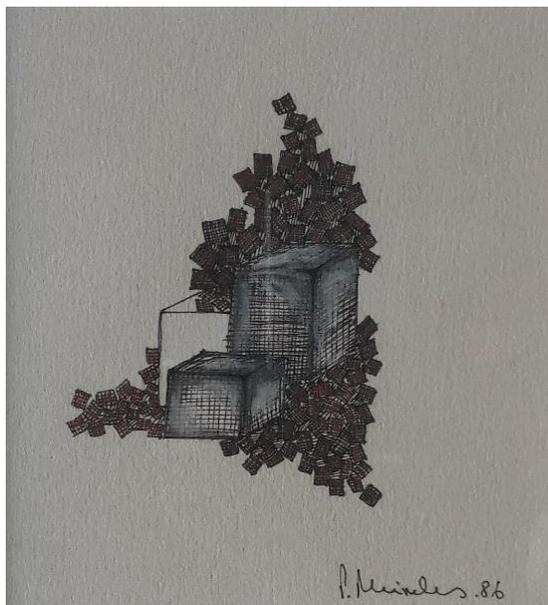


Figura 26 – Obra de Pedro Meireles, do período de L.C. Vinholes no Canadá  
Obra de Pedro Meireles, Sem título, 1986, desenho com caneta esferográfica.  
Fonte: Acervo MALG, Coleção L.C. Vinholes. Reprodução da obra por L.C. Vinholes.

Conforme Vinholes, os anos que passou no Canadá correspondem a “uma nova fase de minha doença colecionista” (VINHOLES, 2016). Através do contato com

---

<sup>119</sup> Pedro Meireles (Brasil, Itapuranga, 1949) De acordo com texto enviado por L.C. Vinholes para o MALG: Funcionário aposentado do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), serviu em postos na América do Norte e na Agência Brasileira de Cooperação. Autodidata, realizou exposições no Canadá em 1986. Em 2005 realizou em Brasília exposição com seus trabalhos (Tessituras), na Galeria Gabinete 45 - Escritório de Arte e participou da IV Mostra de Talento no Espaço Cultural Marcantonio Vilaça.

comerciantes daquele país e da Inglaterra, passou a incluir na sua coleção gravuras de publicações europeias e mapas<sup>120</sup>.

Segundo Pamela Pereira (2019), até sua aposentadoria em 2005, Vinholes atuou ainda em diversos países africanos de língua portuguesa, a serviço da Agência Brasileira de Cooperação do Itamaraty. Também esteve na Itália, onde colaborou para a implementação do Instituto Brasil-Itália (IBRIT), voltado para divulgar a língua, arte, literatura e cultura brasileiras (VINHOLES, 2007). Desses períodos a quantidade de itens na coleção diminuiu, mas ainda possuem seus representantes. Para sintetizar e relacionar os locais onde o colecionador viveu e o tipo de item incorporado à sua coleção, foi elaborada a tabela 6.

Tabela 6: Relação entre períodos e locais que L.C. Vinholes morou e tipo de item adquirido para a coleção

<b>Período</b>	<b>Local</b>	<b>Tipo de item</b>
<b>1957-1967</b> <b>1974-1977</b>	Japão	Arte contemporânea: ISCAA, Tanaka Kenzo, Kim San Yu, Samson Flexor Xilogravuras (século XIX) Cerâmicas: Suzu Otsu-e
<b>1969-1974</b>	Paraguai	Lívio Abramo – curso Arte contemporânea: gravuras de Artistas Paraguaiois
<b>1977-1989</b>	Canadá	Arte contemporânea: Gravuras de publicações Século XIX Mapas Cerâmica Nippon
<b>1989-1994</b> <b>2002-2004</b>	África – países de língua portuguesa <sup>121</sup>	Objetos e esculturas em feiras populares
<b>1996-1999</b>	Itália	IBRIT, Giovani Berroni, Helena Lopez

Fonte: Elaborada pela autora, com dados das entrevistas e escritos do colecionador, bem como da documentação do MALG.

De acordo com Pereira (2019), baseando-se em entrevista com Vinholes, as obras e objetos reunidos durante cinco décadas foram sendo armazenadas seguindo recomendações que recebia, mas dentro dos limites de suas residências. A quantidade de locais diferentes nos quais morou indica que este acervo passou pelas

<sup>120</sup> Essas gravuras são de publicações como a revista ilustrada *Illustrated London News*, entre outras. Geralmente retratam paisagens e ambientes ou costumes de países da América do Sul, mas não só. A maioria são gravuras de publicações de ciências naturais, sendo a maioria do artista William Home Lizars. São imagens de animais das mais variadas espécies. Os mapas abrangem um período desde o século XVII até o XIX, sendo que a maioria traz o Brasil.

<sup>121</sup> Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique, Guiné Bissau, Timor Leste e Suriname; missões em Belize, Filipinas, Coreia do Sul e República Popular da China.

mais variadas condições climáticas. Quando ocorriam as mudanças, ele contava com empresas adequadas para a conservação do acervo.

Eu sempre cuidei das minhas coisas, tanto é que nas viagens que fiz, nunca deixei ninguém embalar nada, sempre embalei e nunca algo foi quebrado, judiado, rasgado ou coisa parecida. Tinha tudo isso dentro de malões e nas minhas viagens elas me acompanharam. No meu retorno definitivo para o Brasil, depois de mais de três décadas no exterior, a declaração de bagagem foi o documento exigido e por mim apresentado, tendo merecido a aprovação prevista na legislação vigente (VINHOLES *apud* PEREIRA, 2019, p.136).

A coleção reunida durante todos esses anos, começou a chegar no MALG em 2011. Contudo, em um texto, Vinholes revela que já havia tentado confiar, sem sucesso o seu acervo à UFPel:

No início dos anos 1970, pela primeira vez, tentei confiar à Universidade Federal de Pelotas todo o acervo que havia amealhado, mas a válida preocupação com segurança não permitiu que, naquela ocasião, minha missão tivesse um término. Recentemente, o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo encontrou as condições propícias que possibilitaram a concretização da meta que eu havia estabelecido: compartilhar com os de hoje e com os de amanhã (VINHOLES, 2016).

Lembrando que, no início dos anos 1970, a UFPel ainda era uma Universidade nova, criada no ano anterior. Além disso, observando o destino dos acervos da EBA, que foram incorporados em 1973, percebe-se que a instituição realmente não tinha, não só condições de segurança, como uma visão, planejamento ou proposta para o que fazer com seus acervos.

A colocação de Vinholes também permite adentrar em outro aspecto, que perpassa os significados da coleção e da sua doação para o Museu. A última frase denota que o compartilhamento era uma intenção que acompanhou a própria formação da coleção. Tanto que, voltando-se para a tabela 6, no início dos anos 1970, quando Vinholes faz a primeira tentativa de doação para a UFPel, a coleção ainda estava no começo, com itens relacionados especificamente ao Japão e ao trabalho realizado por ele naquele país. O desejo de compartilhamento aparece na fragmentação da coleção em diferentes instituições, cada qual com seu enfoque, como demonstra a Tabela 7.

Tabela 7: Locais para os quais L.C. Vinholes destinou partes de sua coleção

Instituição	Ano doação	Tipo de acervo
Instituto de Estudos de Língua Japonesa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) <sup>122</sup>	2008-2011	Livros sobre cultura e arte do Japão
Biblioteca Instituto de Ciências Humanas/ UFPel	2009	Livros de arte
Discoteca L.C. Vinholes/CA/UFPel	2010-presente	Acervo musical
MALG/CA/UFPel	2011-presente	
Museu do Colégio Municipal Pelotense (CMP)	2013	Peças ligadas ao dia a dia da vida japonesa

Fonte: Elaborada pela autora, com dados de Pamela Pereira (2019).

Note-se que, das cinco instituições, quatro são ligadas a universidades e três delas à UFPel, que concentra a grande maioria de seu acervo. Em entrevista para Pamela Pereira (2019), Vinholes deixa mais transparente a preferência:

Depois de uma tentativa frustrada, o MALG me ajudou a solucionar meu problema: dar um destino ao que eu guardava com carinho. É uma instituição séria pertencente à universidade, é algo *permanente*. [...] Durante muitos anos, fui *fiel depositário temporário* do que hoje está em *caráter permanente* sob os cuidados do MALG, diga-se com clareza, de sua direção e de sua equipe técnica (VINHOLES, *apud* PEREIRA, 2019, p.136, grifos nossos).

O destaque desse trecho fica com o adjetivo permanente. Foi discutido, no capítulo 2, como o “caráter permanente” dos museus interessa aos colecionadores. Nesse caso, ele se estende também à Universidade. O desejo de permanência, que está relacionado ao desejo de museu, reflete a relação entre a prática colecionista e a memória. Assim, a permanência seria um prolongamento da existência de quem colecionou. Tanto que a Coleção L.C. Vinholes dificilmente pode ser analisada sem passar pela trajetória e visão de mundo de seu colecionador.

Nem mesmo a ideia de ser um “fiel depositário temporário” elimina o protagonismo de sua criação. Afinal, as coleções são práticas sociais e, como tal, elas dizem respeito a quem as formou e o contexto no qual foram formadas, mas não só. A permanência da coleção vai transformando os seus significados, adicionando novas interpretações de acordo com as mudanças das sociedades. Entre 2011 e 2020 foram vinte entregas. A tabela 8 elenca todas as doações realizadas, levando em conta os termos de doação encontrados no MALG:

<sup>122</sup> Atualmente parte do acervo está na Biblioteca Central da PUCRS, e outra parte no Memorial da Imigração e Cultura Japonesa da UFRGS (PEREIRA, 2019).

Tabela 8: Doações realizadas por L.C. Vinholes e intermediadas por ele ao MALG

Ano	Quantidade	Tipo de acervo
2011 dez.	131	Gravuras contemporâneas, inuit, de publicações do século XIX, xilogravuras japonesas e Ukiyo-e, Tanaka Kenzo
2012 abr.	384	Obras emolduradas e sem moldura (gravuras), xilogravuras japonesas, gravuras de publicações século XIX; Cerâmicas Nippon, Imari, Nabeshima; Catálogos, convites boletins e outros documentos escritos
2013 jul.	1	Pintura de Leopoldo Gotuzzo
2013 out.	254	Cerâmicas contemporâneas e antigas, Suzu; Esculturas Inuit, laca; Obras emolduradas contemporâneas; Obras sem moldura contemporâneas, Inuit; Mapas
2014 jun.	1172	Gravuras de publicações século XIX, Cerâmica Imari, Nippon, obras contemporâneas com e sem moldura, documentos escritos, Gyotaku, Inuit, Catálogos, xilogravuras japonesas século XIX, Otsu-e, mapas
2014 ago.	224	Gravuras de publicações século XIX, marchetaria Moçambique, obras contemporâneas, catálogos e documentos escritos, mapas
2014 nov.	32	Gravuras de publicações século XIX, obras contemporâneas japonesas e outros, catálogos e documentos escritos, laca e cerâmica Nippon.
2015 abr.	466	Catálogo e outros documentos escritos, xilogravuras japonesas século XIX, livros, obras contemporâneas, gravuras de publicações século XIX, amates, cerâmica nippon, Kutani, Suzu, Laca, made in occupied japan, noritake, Gyotaku, mapas, esculturas em madeira africanas, batiques
2015 out.	251	Obras contemporâneas, gravuras publicações século XIX, catálogos e documentos escritos, mapas
2016 mar.	21	Fotografias, documentos escritos, gravuras de publicações século XIX
2016 jul.	136	Gravuras de publicações século XIX, obras contemporâneas, xilogravuras japonesas século XIX, fotografias
2016 set.	63	Nengajyo, livros, documentos escritos, obras contemporâneas, gravuras publicações século XIX,
2017 abr.	62	Obras contemporâneas, laca, documentos escritos, nengajyo
2017 jul.	14	Fotografias, documentos escritos, cerâmicas e escultura em bronze
2017 out.	41	Documentos escritos, obras contemporâneas, cerâmicas
2018 fev.	14	Documentos escritos, livros, obras contemporâneas, cerâmica
2018 abr.	55	Nengajyo, gravuras de publicações século XIX, livro
2018 jul.	50	Obras contemporâneas, cerâmicas, documentos escritos
2018 set.	46	Fotografias e documentos escritos
2018 nov.	33	Cerâmicas andinas, livros e catálogos
2020 fev.	49	Gravuras contemporâneas, documentos escritos
2013	3	Shosuke Tanaka/ Nagayoshi Yamaguchi
2015	1	Pedro Meireles
2017/2018	195	Helena Lopes (Artista)
2017	3	Bruno Zanóbio – Escritório de Arte “Ars Gratia Artis” Brasília/DF, Joana Passos (artista), Leda Watson (artista) – uma obra de cada
2017	2	Paschoal Amoroso – Escritório de Arte Paschoal Amoroso
2018	11	Alex Nicolaeff (Artista)
2018	1	Angela Ferreira (Artista)
<b>Total</b>	<b>3714</b>	

Em verde, as doações que foram intermediadas por L.C. Vinholes e por isso, passaram a fazer parte da coleção.

Fonte: Elaborada pela autora, com dados dos termos de doação do MALG.

Percebe-se que as primeiras doações se concentraram mais em itens relacionados ao Japão. Em 2014 a doação foi praticamente toda de gravuras de publicações do século XIX, o que explica o recorde de itens doados. A partir de 2016 as doações se tornam menores em quantidade de itens, por outro lado, se tornaram mais frequentes. Além disso, Vinholes começa a intermediar outras doações, com contatos de Brasília, cidade na qual reside atualmente. Assim, junto com as suas doações, trazia ainda as de terceiros para o acervo do MALG. Esses casos aparecem em verde na Tabela 8. A Comissão de Acervo do MALG só começou a atuar em 2018, tendo avaliado as doações de setembro e novembro daquele ano, antes de sua incorporação ao acervo. Antes disso, as doações eram apenas referendadas pela Ata 01/2013, da Comissão de Assessoria do MALG:

O professor Pellegrin informou a Comissão que o Sr. Luis Carlos Vinholes entrou em contato com a universidade para fazer a doação de um acervo pessoal e a partir de 2011 foram iniciados contatos por e-mail. Considerando a relevância da trajetória do artista e de sua atuação profissional, o MALG recebeu parte desse acervo em abril de 2012. O acervo está constituído de cerâmicas, gravuras, desenhos e pinturas de procedência nacional e internacional. O acervo foi recebido pela Chefia do museu com a colaboração da professora Noris Leal, do Curso de Museologia, na entrega das obras junto com o artista. Posteriormente, parte do acervo foi apresentado à comunidade, a pedido do artista, em um encontro que contou com a presença do Magnífico Reitor, professor César Borges. Dadas as dificuldades de reunião da Comissão de Assessoria do MALG no início de 2012, em especial o período de greve, a doação foi apresentada e o aceite referendado nesta reunião. A professora Neiva Bohns, sugeriu que devido à importância do acervo doado, a coleção receba o nome de: "Coleção Vinholes". A comissão aprovou a sugestão da professora Neiva e oficializou a doação realizada pelo Sr. Vinholes ao MALG<sup>123</sup>.

As informações da Ata esclarecem alguns pontos sobre a doação. Realizada no início de 2013, a reunião teria sido a primeira depois de um tempo, devido a paralisação das atividades ocasionada por uma greve. No mesmo documento, a então chefe Raquel Schwonke relata a dificuldade enfrentada pelo Museu com a falta de servidores, que teria levado ao fechamento dos setores de documentação e educativo. Isso se reflete na dificuldade em encontrar outros documentos sobre a doação. Não foram encontradas atas de 2011 e em 2012, aparentemente só foi realizada uma reunião (ATA 01/2012 de 14 mar. 2012). Assim, a doação de Vinholes

---

<sup>123</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. Ata da reunião de 19 de fevereiro de 2013. Nº 001/2013

chega em um momento, digamos, tumultuado. Essa seria a justificativa – descrita no documento – para a avaliação da doação somente após ela ter sido aceita.

Há ainda um outro ponto interessante na ata. A homenagem ao colecionador é feita por sugestão dos conselheiros do Museu. Aparentemente, não foi uma exigência do doador, mas, assim como no caso das doações de Gotuzzo, Faustino Trápaga e João Gomes de Mello Filho, a instituição receptora retribuiu o gesto com a homenagem. Consta apenas o pedido do doador para que a coleção fosse exposta.

Enfim, passados cerca de dez anos que o MALG vem recebendo a Coleção L.C. Vinholes, contabiliza-se 13 ocasiões<sup>124</sup> nas quais as obras foram expostas. Foram ainda desenvolvidas ou estão em execução sete pesquisas, publicadas em formato de artigos, trabalhos de conclusão de curso, monografias, resumos e uma tese em andamento. Além disso, os itens da coleção, dada a sua variedade de materiais, origens e tipologias, são os mais utilizados em visitas técnicas de cursos como Museologia, Conservação e Restauro, Artes Visuais e Design.

Para finalizar, retoma-se a discussão dos valores, dos sentidos e significados que as coleções engendram. Percebe-se que isso não é diferente no caso da coleção L.C. Vinholes:

Talvez por não ter nascido em berço de ouro e nunca ter ficado rico, sempre aprendi a dar valor àquilo que muitas vezes é desprezível, mas que, com o tempo, passa a ter valor e ser até mesmo essencial. Parceiros de encontros casuais tornaram-se artistas, poetas e amigos de renome e insubstituíveis e seus simples cartões, cartas, fotos, obras e outros mimos deles recebidos ganham fórum de obra de arte, de documento e de preciosidade. Sempre foram meus tesouros. Nunca me preocupei em estimar o valor que poderia ser atribuído ao que ofereci ao MALG e a outras instituições (VINHOLES, *apud* LORETO, 2018, p.226-227).

São os “tesouros” particulares que, ao serem musealizados tornam-se obras de arte, documentos, preciosidades. Essa fala de Vinholes remete a esse invisível das coleções.

---

<sup>124</sup> São elas: “Cena Japão - século XIX”, de 27/05 – 16/06/1995, organizada por L.C. Vinholes; “Exposição Cerâmicas e Gravuras Japonesas – Coleção Luiz Carlos Lessa Vinholes” de 12/09-03/11/2013; “Coleção L.C.Vinholes - Gravuras de Kim San Yu” (Extramuros – Prédio da EBA) 24/09-03/10/2014; “Sob o olhar do colecionador: L.C. Vinholes” de 17/09-2010/2016; “Ensaio de Curadoria: Música” 05/07-16/07/18; “Ensaio de curadoria: Nakano Dokuoutei” 23/07/2018; “L.C. Vinholes: constelações e fronteiras dissipadas” de 07/11/2018-03/03/2019; “Ukiyo-e e gravura japonesa na coleção L.C.Vinholes” 31/10-17/11/2019. Em conjunto com outras coleções: “As sete coleções do MALG” 23/07-04/09/2016; “Mares, rios e lagos no acervo do MALG” de 19/01-19/03/2017; “Geometrias: em torno da pureza das formas” 16/07-08/09/2019; “Ver Ouvir” 31/01-16/03/2020”. E as digitais: “Acervos contam histórias” a partir de 22/09/2020 em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/malg/>.

### **3.2 A Universidade faz suas coleções: nasce um Museu de Arte**

As lutas, barreiras e ideias que levaram à criação do MALG são destaque nessa etapa, que se volta para as coleções no âmbito da UFPel. No campo universitário, são abordados os aspectos e acontecimentos que vão influenciar o destino das coleções incorporadas e a formação das coleções futuras pelo Museu. Abrange assim, principalmente o período UFPel, que vai de 1970 até 1985, mas não só. Assim como passa por questões dos outros campos de análise, mas não se detém a eles.

O ponto anterior, por ter trabalhado com as coleções particulares, abordou principalmente o contexto da EBA, uma instituição fundamental tanto para a criação do MALG como na formação das coleções. Talvez seja possível falar de uma “Coleção da UFPel”, pois, antes mesmo do Museu a Universidade também adquiriu obras de arte. Uma característica interessante é que as obras adquiridas e incorporadas pela Universidade provêm de diferentes unidades e departamentos, um reflexo direto da própria história da instituição.

#### **3.2.1 O destino das Coleções na UFPel**

A Universidade Federal de Pelotas foi criada em 1969, com a integração de algumas instituições de ensino já existentes em Pelotas, de forma que sua história se mescla com a da cidade desde o século XIX (LONER, 2010)<sup>125</sup>. Entre essas instituições, estava a Escola de Belas Artes Dona Carmen Trápaga Simões, que se torna agregada da nova Universidade. Essa característica da criação da UFPel se relaciona diretamente com a constituição dos museus e algumas coleções que hoje estão sob guarda da Universidade. Algumas dessas faculdades, cursos e escolas possuíam cada qual seus acervos relacionados à sua área. O caráter desses acervos e a forma como cada unidade se utilizava deles ainda precisa ser estudada. É possível, contudo, relacionar alguns dos museus e coleções atuais diretamente com essas unidades.

---

<sup>125</sup> Conforme o Decreto-lei nº750 de 8 de agosto de 1969, que oficializa a Universidade, ela é criada com a transformação e incorporação da Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul, e das Faculdades de Direito e de Odontologia e do Instituto de Sociologia e Política, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seria constituída pelas unidades: Faculdade de Agronomia "Eliseu Maciel" (1890), Faculdade de Ciências Domésticas (1968), Faculdade de Direito (1912), Faculdade de Odontologia (1911), Faculdade de Veterinária (1969), Instituto de Sociologia e Política (1957). Passaram a ser instituições agregadas a Faculdade de Medicina (1954), o Conservatório de Música de Pelotas (1918) e a Escola de Belas Artes "Dona Carmem Trápaga Simões" (1949).

Ainda em 1969, outro decreto<sup>126</sup> cria os órgãos suplementares da Universidade, entre eles, “o Museu” e institui as novas unidades acadêmicas entre elas o Instituto de Artes (IA/UFPel)<sup>127</sup>. Não foram encontradas referências quanto ao perfil desse Museu, nem se ele chegou realmente a funcionar. Não há certeza se, por exemplo, ele visava agrupar as coleções incorporadas das diversas unidades que formaram a universidade, ou se buscava formar um acervo novo. Uma coleção que passou para a tutela da Universidade na época, foi a do comerciante e entusiasta de taxidermia Carlos Ritter<sup>128</sup>. A coleção de aves taxidermizadas, além de alguns quadros de insetos, haviam sido doados para a Faculdade de Agronomia por sua esposa, logo após a sua morte em 1926. Essa coleção é a base do atual Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR), do Instituto de Biologia da UFPel.

Segundo Beatriz Loner (2010), com a criação da Universidade, foi construído o *campus*<sup>129</sup> principal. Contudo, os cursos, institutos e faculdades, além da Reitoria, continuaram ocupando os prédios de origem no centro da cidade. Dessa forma, a UFPel não se constituiu em um único *campus*, se espalhando em vários lugares da cidade. Além disso, os anos iniciais correspondem a um período de estruturação da Universidade, no qual foram sendo implantados, reformulados e adequados órgãos, unidades e institutos, entre eles, o IA/UFPel (LONER, 1999).

Esse contexto ajuda a entender o destino das coleções da EBA nesses primeiros anos da UFPel. Para começar, a criação do IA/UFPel não substituiu imediatamente a EBA, que continuou como agregada, como um curso preparatório para o ingresso no Instituto (ARAÚJO 2012; SILVA, 2010). Conforme Clarice Magalhães, “A “absorção” da EBA pela UFPel foi um longo processo, que acabou sendo realizado em etapas, com idas e vindas” (2012, p. 196). A fusão iniciou

---

<sup>126</sup> Trata-se do Decreto-Lei nº 65881, de 16 de dezembro de 1969. Outras unidades acadêmicas criadas pelo mesmo decreto: Instituto de Biologia, Instituto de Ciências Humanas, Instituto de Química e Geociências e Instituto de Física e Matemática.

<sup>127</sup> O IA/UFPel muda de nome e estrutura algumas vezes: Instituto de Letras e Artes Dona Carmen Trápaga Simões (1973-1999), Instituto de Letras e Artes - ILA (1999-2005), Instituto de Artes e Design – IAD (2005-2010), e finalmente a nomenclatura atual, Centro de Artes – CA.

<sup>128</sup> Carlos Ritter (1851-1926), entre várias frentes de atuação na cidade, foi um dos proprietários da Cervejaria Ritter (1876) e da Vila Augusta, uma espécie de jardim botânico que servia de residência da sua família. Conforme Daniel Leal (2015), a historiografia local se refere a ele como um cientista natural amador, tendo formado uma coleção de animais taxidermizados, principalmente aves. Após sua morte, a coleção foi doada para a Faculdade de Agronomia, que anos depois seria incorporada à UFPel.

<sup>129</sup> O *campus* aproveitou as instalações da extinta Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul, no atual município de Capão do Leão, vizinho de Pelotas (LONER, 2010).

somente em 1972, quando o Reitor solicitou a criação de um grupo de trabalho com representantes da EBA e do IA/UFPel, para a elaboração de relatório conclusivo sobre o caso.

O que se processou, após o surgimento do Instituto de Artes, foi um caminho inevitável que não se repetiu da mesma forma em outras das unidades fundadoras da Universidade Federal de Pelotas: adaptações, surgimento de novos cursos, ingresso de professores e alunos com interesses e perfis diversos, em parte, dos que configuravam a comunidade da Escola de Belas Artes (MICHELON, 2014, p.124).

Isso porque, conforme Francisca Michelin, a Escola precisou se adaptar para uma formação com perfil universitário, indo além da formação de um professorado de arte. Dessa forma, entravam em pauta as normas e princípios operacionais de natureza universitária, enquanto os tempos da EBA iam “se perdendo na sucessão de cursos e faculdades que se originaram dentro e a partir do Instituto de Artes” (2014, p.126).

Em 1973 ocorre a fusão, com a Universidade incorporando o patrimônio, professores e funcionários da EBA, que é então extinta. O IA/UFPel, que desde 1972 passou a ser denominado Instituto de Letras e Artes Dona Carmen Trápaga Simões, absorveu boa parte do que foi incorporado da Escola. As novas demandas aparentemente não priorizaram os acervos incorporados:

Na natural ocupação de um espaço que se tornou pequeno para o crescimento da comunidade do Instituto de Artes, o acervo de obras da Escola, oriundo das exposições anuais, foi sendo acumulado nos locais possíveis, o que equivale dizer, pequenos e fortuitos depósitos (MICHELON, 2014, p.126).

Além das obras dos ex-alunos que ficaram no IA/UFPel, Silva e Loreto colocam que o patrimônio artístico da EBA, composto por cerca de cem telas, foi “transferido para o imóvel que servia de sede da Reitoria” (1996, p.153). A partir dessas informações, infere-se que as coleções incorporadas tiveram um destino diverso. As obras de ex-alunos<sup>130</sup> seguiram no prédio sede da antiga escola, agora sob responsabilidade do IA/UFPel. Já as obras doadas para a Escola, incluindo as coleções particulares, foram para a Reitoria. O número de cerca de em telas,

---

<sup>130</sup> De acordo com as listas do parecer que contabiliza o patrimônio da EBA, e do Registro Patrimonial realizado pela universidade, eram 69 “quadros à óleo – premiados” e 32 “Trabalhos de escultura, premiados”.

sugerido pelas autoras, aproxima-se do quantitativo das obras incorporadas: 90<sup>131</sup>, sem contar as dos ex-alunos. Somadas ainda as esculturas, esse número chega a 98.



Figura 27 - Prédio da primeira reitoria da UFPEL, atual sede do MALG.

Fonte: UFPEL seis anos de atuação (1969-1975), p.2: “Neste prédio, de belas linhas arquitetônicas, situado no centro da cidade, funcionou a Reitoria da UFPEL até julho de 1975, quando se transferiu para o campus”. Imagem sem indicação de autoria.

A sede da reitoria à qual as autoras se referem provavelmente é o prédio do Lyceu Rio Grandense de Agronomia e Veterinária<sup>132</sup>, atual sede do MALG (Figura 27).

<sup>131</sup> Somatório baseado nas listas do parecer que contabiliza o patrimônio da EBA, e do Registro Patrimonial realizado pela Universidade.

<sup>132</sup> De acordo com Lizott e Alves (2020), o prédio do Lyceu foi construído entre 1881 e 1883. Possui uma arquitetura imponente, que se manifesta tanto na planta quanto no grande pórtico da fachada. Foi construído a partir da doação do terreno pela Câmara de Vereadores e dos recursos da família de Eliseu Maciel, com a intenção de se fazer então uma escola de primeiras letras, mas acabou sendo a sede de uma das primeiras faculdades de Agronomia do país. Teve várias denominações ao longo dos anos e sua propriedade passou do Império para o município e posteriormente para a União quando a UFPEL é criada. As nomenclaturas foram sendo trocadas ao longo dos anos: Imperial Escola de Medicina Veterinária e Agricultura Aplicada (1883), Lyceu de Agronomia, Artes e Offícios (1887), Lyceu Rio-grandense de Agronomia e Veterinária (1889), Escola de Agronomia e Veterinária (1909), Escola de Agronomia e Veterinária Eliseu Maciel (1926) e Escola de Agronomia Eliseu Maciel (1934). A partir de 1969 o prédio deixa de ser faculdade para abrigar a Reitoria. O nome “Lyceu Riograndense de Agronomia e Veterinária da Universidade Federal de Pelotas” é fixado quando o prédio é restaurado em 2007.

A Figura 28 mostra uma sequência de imagens do interior do que seria o gabinete do Reitor em dois diferentes ângulos da mesma sala. É possível perceber a presença de quadros do acervo nas paredes:



Figura 28 - Montagem com interior do Gabinete da Reitoria da UFPel, nos anos 1970  
Fonte: Arquivo Escola de Belas Artes de Pelotas, MALG/UFPel. Montagem da autora.

Infelizmente, não consta no arquivo da EBA, a identificação de qual evento estava em andamento nos registros. Contudo, é possível deduzir a época e o local a partir dos pontos indicados com setas vermelhas nas fotografias. Nas imagens 1 e 2, é possível ver o então reitor Delfim Mendes da Silveira, que esteve à frente da UFPel entre 1969-1977. O quadro indicado na imagem 1 é de Emílio Garrastazu Médici, presidente do Brasil entre 1969 e 1974. A presença desses elementos já delimita no tempo o período que as fotografias foram tiradas.

Ainda na fotografia 1, é identificada na janela, parte da torre do Mercado Público de Pelotas<sup>133</sup>. Os frisos nas paredes e as janelas das fotografias também se assemelham muito à atual galeria do patrono do MALG. Infere-se assim, por esses elementos, que se trata de um evento, no gabinete da reitoria da UFPel, entre 1969-1974, e que esse gabinete ficava onde é a atual sala do patrono do MALG.

<sup>133</sup> A figura 13 mostra a mesma janela com um ângulo parecido, onde a torre aparece completa. Nos anos 1970 o atual largo do Mercado Público possuía um ponto de ônibus e a fachada do prédio não era protegida como atualmente, assim, possuía diversas propagandas cobrindo parte do prédio.

Isso posto, o que mais chama atenção nas fotografias, é a presença de quadros do acervo do MALG nas paredes, como pode ser visto nas fotografias 2 e 3. Na fotografia 2 está marcado o quadro de Leopoldo Gotuzzo, “Velho do Cachimbo”, doado pelo artista em função da Exposição que a Universidade fez em sua homenagem em 1972, como foi visto no capítulo anterior. Já na fotografia 3, é possível ver a obra “Rosas amarelas”, da coleção João Gomes de Mello Filho (Figura 29):



Figura 29 - Obra da coleção João Gomes de Mello Filho que aparece na fotografia da Reitoria  
Obra de Edgar Ohelmeyer, “Rosas Amarelas”, 1958, óleo sobre madeira reprocessada, 48x37cm.  
Fonte: Acervo MALG, Coleção João Gomes de Mello Filho, reprodução da obra por Daniel Moura.

Assim, as imagens da Figura 28 demonstram a mistura das obras da UFPel com aquelas incorporadas da EBA. Corroboram as informações de Silva e Loreto (1996), de que as obras da Escola foram para a sede da Reitoria. Ainda não fica esclarecido como as cerca de cem obras foram acomodadas no local. Contudo, pelas imagens é possível perceber que algumas delas eram “expostas” nas paredes da Reitoria, para quem frequentava aquele espaço.

Nesse sentido, a Escola acaba sendo originária do patrimônio artístico da Universidade, que por sua vez incorpora conjuntos com quase duzentas obras de arte em um período no qual ainda estava se estruturando. Não sendo uma prioridade, não havia um lugar (físico) para as coleções que não fosse o de ornamentar as

paredes, de locais especiais, como a Reitoria. Elas ainda tinham, portanto, seu lugar simbólico, enquanto representantes de um dito bom gosto e erudição.

Não só as obras incorporadas foram construindo o acervo artístico da Universidade. Já foi visto, no ponto que trata da coleção Leopoldo Gotuzzo que a UFPel adquiriu obras do pintor. Mas elas não foram as únicas. A análise dos números de registro patrimonial da Universidade revelou mais um conjunto de obras de outros artistas. Infelizmente esses registros não indicam a forma da aquisição, então não se sabe, ainda, se elas foram doadas ou compradas por exemplo.

A maioria delas teve o registro de entrada realizado apenas em 1977, mas sabe-se que a data do registro não corresponde, necessariamente, à data da aquisição (como no caso dos quadros de Leopoldo Gotuzzo). Além das três obras de Gotuzzo, têm-se o registro em 1970 de uma pintura de Paulo Oliveira<sup>134</sup> e em 1977 as pinturas de Torquato Bassi<sup>135</sup> e Inah Costa<sup>136</sup>. Ou seja, os quadros de Gotuzzo compõem a metade desse pequeno conjunto. Além disso, a obra de Inah Costa se diferencia das demais, apontando para momentos mais modernos e não tradicionais de pintura, como no restante do acervo, tanto da UFPel, como naquele incorporado da EBA.

Há ainda o registro de obras na Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. De acordo com o ofício 140/78, enviado pela diretora do ILA para o então Reitor Ibsen Stephan, havia um total de nove obras na referida Pró-Reitoria. Duas delas fazem parte do acervo do MALG atualmente<sup>137</sup>. Ambas constam no livro Tombo do Museu como provenientes da EBA, contudo apenas a obra de Canez possui Registro

<sup>134</sup> Paulo Oliveira, artista pelotense, cursou o Curso de Desenho na Escola anexa ao Conservatório de Música em 1937, onde foi aluno de Adail Bento Costa (SILVA; LORETO, 1996).

<sup>135</sup> Torquato Bassi (Ferrara, Itália, 1880 – São Paulo, Brasil, 1967). Pintor, escultor e decorador (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9687/torquato-bassi>. Acesso em: 13 de agosto de 2022.

<sup>136</sup> Inah d'Ávila Costa (1915-1998), formou-se em piano no Conservatório de Música de Pelotas, e estudou com Adail Bento Costa no Curso de Desenho na Escola anexa ao Conservatório. Foi aluna da primeira turma da EBA de Pelotas, sendo discípula de Aldo Locatelli. No início dos anos 1950 estudou no Museu de Arte Moderna (MAM), com artistas do primeiro núcleo abstrato do Brasil, como Ivan Serpa, Samson Flexor, Faya Ostrower e Eugênio Maldonado. Volta para Pelotas com uma nova concepção estética e abriu uma Escolhinha de Arte Infantil, além de dar cursos para adultos nos anos 1970 (SILVA; LORETTO, 1996).

<sup>137</sup> São essas: Obra de José Carlos Canez, "Catedral", sem data, óleo sobre tela, 91x101cm; e obra de Antonina Paixão, "Composição", 1973, guache sobre papel, 74x87cm. As outras sete obras eram parte de um conjunto de serigrafias da artista Yara Tupinambá. Chegaram a ser registradas no MALG, no livro Tombo, (nº 98-104), contudo consta no registro delas que foram cedidas à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Essas obras não possuem registro patrimonial da Universidade e não foi descoberto o paradeiro das mesmas.

Patrimonial ligado à Escola. Além disso, a obra de Antonina Paixão de 1973, ano que a Escola foi extinta, então dificilmente ela teria sido parte do seu patrimônio. Não há mais informações sobre o contexto desse ofício, dos motivos para o Reitor solicitar essas informações.

O ano de 1977, no qual a maioria dessas obras é registrado, também é significativo pois marca a criação da Pró-Reitoria de Extensão (PRE) na UFPel<sup>138</sup>, que foi importante para o destino dos acervos da Universidade. De acordo com a pesquisa de Heloisa Helena da Rocha (2018), até a criação da PRE, não havia um órgão que regulamentasse ou centralizasse as decisões e ações na área de extensão. Ainda assim, a estrutura da Universidade tinha alguns exemplos, indiretos, como é o caso da EBA e do Conservatório de Música de Pelotas, que “além de realizarem exposições e concertos abertos ao público, ofereciam cursos abertos à população” (2018, p.74).

A portaria que institui a PRE define a sua estrutura inicial, subordinando os órgãos suplementares, entre os quais, o “Museu”. Até então, de acordo com o Estatuto da UFPel<sup>139</sup>, tal Museu era vinculado à reitoria (Figura 30). Percebe-se pela imagem que esse Museu que aparece ligado à reitoria e passa para a PRE, não envolve o acervo pictórico. O acervo que aparece na fotografia está atualmente no MCNCR, inclusive as vitrines parecem ser as mesmas. Pela arquitetura da sala, é possível que seja o segundo andar do prédio anexo ao da figura 27 (atual sede do MALG).

---

<sup>138</sup> Portaria nº169 de 20 de abril de 1977.

<sup>139</sup> Decreto nº 65.881 de 16 de dezembro de 1969.



Figura 30 - Aspecto do Museu da UFPel, anos 1970.

Fonte: Imagem em: UFPEL seis anos de atuação (1969-1975), “O Museu Zoológico da UFPel recebe mais de 2.000 visitantes por ano, inclusive de cientistas estrangeiros”, não consta autoria.

Entende-se assim que o fato de constar um “Museu” já no primeiro estatuto da UFPel não significa uma preocupação com os acervos diversos que a nova universidade incorporava. Como pode ser visto, tratava-se do Museu Zoológico, que possuía uma estrutura mínima para visitação e exposição, sendo destaque na publicação<sup>140</sup> que resume as duas gestões do primeiro Reitor, Delfim Mendes da Silveira.

As imagens da reitoria, nos primeiros anos da UFPel – somadas às informações da bibliografia e os relatos – demonstram que, ao menos nas primeiras gestões, as coleções artísticas serviam apenas para ornamentação. Como foi visto, é realizada inclusive a divisão do patrimônio artístico da EBA, tendo as coleções particulares e obras de artistas conhecidos ido para a Reitoria e as de ex-alunos ficado na Escola.

### 3.2.2 A Pinacoteca da UFPel

A situação por vezes incerta ou mesmo errática das coleções incorporadas parece ter se estendido até 1982, quando as referências à Pinacoteca da Universidade começaram a surgir. De acordo com Cláudia Lacerda (2015), tratava-

<sup>140</sup> Trata-se da publicação “UFPEL seis anos de atuação (1969-1975)”.

se de um projeto, que se constituiu na implantação de um Ateliê de Restauro voltado para o acervo pictórico da Universidade, além do planejamento do espaço da Pinacoteca. Da ideia de Pinacoteca criou-se o MALG, e o Ateliê funcionou ainda nos primeiros anos do Museu.

O Ateliê da Universidade foi criado em 1982 com a função principal de restauração das pinturas de Gotuzzo, doadas pelo artista à Escola de Belas Artes (EBA) em 1955 e em 1983, para a criação de um futuro Museu. Um futuro Museu cujo espaço não aconteceu. [...] Sem o Museu, com o passar do tempo as pinturas ficaram espalhadas pelas dependências da Universidade, sem manutenção e, muitas delas, em espaços inadequados (LACERDA, 2015, p.14).

Ainda segundo Lacerda (2015), esse Ateliê teria sido pioneiro no Rio Grande do Sul<sup>141</sup> e sua estruturação se deu a partir das ações conjuntas da professora Luciana Reis e da PRE. Ainda de acordo com a autora, durante o período que o Ateliê funcionou (1982-1989), teriam atuado na equipe, além de Luciana Reis como coordenadora, a professora Yedda Luz (vice coordenadora, atividades administrativas), as professoras do ILA Antonina Paixão e Vera Guido Satte Alam (pesquisadoras), a artista e técnica Judith Bacci, também lotada no ILA (restauro das molduras), as professoras do ILA Dinah Solazzo Diniz e Dora Solazzo (responsáveis pela pesquisa logística e organização de documentação de fichas e fotografias) e Hilda Sequeira Vianna. Por fim, atuou desde o início do Ateliê, o servidor marceneiro Fernando Erasmo Casarin, que passou a ser técnico em laboratório e se aposentou no MALG em 2006.

Também atuaram alguns alunos: Magali Melleu Sehn (Bacharelado em Pintura), Adalberto Xavier Barcellos (Curso de Pintura, Escultura e Gravura, além de servidor na Faculdade de Odontologia), Carmem Lúcia Gomes Reis (Curso de Pintura, Escultura e Gravura), e José Inácio dos Santos Nascimento (Cursos de Educação Artística e Pintura) (LACERDA, 2015).

Dessa relação de participantes destacam-se três aspectos. Primeiro a presença de pessoas ligadas à EBA: Luciana Reis (aluna e professora), Yedda Luz

---

<sup>141</sup> Conforme Lacerda (2015), outros Ateliês de Restauro funcionaram no Estado, mas todos posteriormente ao da UFPel: o Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre) criou um setor dedicado à conservação e restauro do acervo, sob coordenação da restauradora Leila Viana Sudbrack, mas isso teria ocorrido após 1982; o MARGS (Porto Alegre) montou seus laboratórios de conservação e restauro apenas no final da década de 1990; por fim, a PBSA, da UFRGS, possuía um Ateliê que foi atuante entre 1989 e 2013, sob coordenação da professora Lenora Rosenfield.

(secretária), Antonina Paixão (professora), Judith Bacci (zeladora), Dinah Solazzo Diniz (professora e vice-diretora) e Dora Solazzo (professora). Elas fazem essa ligação entre o destino das coleções na Universidade e o projeto antigo da EBA de um “Museu Leopoldo Gotuzzo”.

O segundo aspecto é que a maioria dessas pessoas era lotada no ILA. Como será visto ao longo deste capítulo, o projeto pinacoteca, o ateliê e a própria criação do MALG estão muito relacionados com a atuação da PRE. Contudo, o ILA sempre esteve presente. Possivelmente isso se deve, em uma primeira impressão obviamente, à proximidade desses profissionais listados com o acervo em questão, seja por sua atuação na área artística, pela pesquisa ou mesmo pela ligação sentimental com a EBA.

Outra possibilidade dessa presença se refere ao terceiro aspecto, que é a capacidade de articulação do projeto, possivelmente de Luciana Reis, entre diferentes unidades da UFPel. Desde a primeira equipe são direcionados servidores de unidades como a manutenção (marcenaria) ou Odontologia para os trabalhos do Ateliê.

A participação do ILA foi importante nesse processo. Os primeiros documentos relacionados aos trabalhos da Pinacoteca têm origem ou destino ao referido Instituto. Na portaria do ILA nº10/82, que designa Luciana para coordenação dos trabalhos, transparece o interesse e a preocupação com o acervo pictórico:

Considerando a grande importância e alto valor do patrimônio artístico-cultural desta Universidade. Considerando a indispensabilidade de preservação desse patrimônio. Considerando a necessidade de novo arrolamento e restauração das peças de arte (quadros) que integram tal patrimônio, Resolve Designar a Professora Luciana Araújo Renck Reis para coordenar todo o trabalho de arrolamento, cadastramento, especificação e restauração das peças de arte (quadros) da Universidade Federal de Pelotas<sup>142</sup>.

Essa portaria foi publicada em 09 de agosto de 1982, e em setembro do mesmo ano já consta um relatório acerca da participação de Luciana Reis e Yedda

---

<sup>142</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Portaria nº10/82 de 09 de agosto de 1982. Designa a Professora Luciana Araújo Renck Reis para coordenar todo o trabalho de arrolamento, cadastramento, especificação e restauração das peças de arte (quadros) da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 09 ago. 1982.

Machado Luz<sup>143</sup> no III Encontro Sul-Rio Grandense de Museus<sup>144</sup>. De acordo com o documento, o objetivo da participação foi o de

colher dados e ensinamentos que sentimos imprescindíveis para a função que devemos desempenhar com vistas à conservação do acervo artístico e implantação da Pinacoteca da UFPel. [...] Muitos esclarecimentos foram checados, coleta de dados relativos à recuperação de telas a óleo foi feita, muita experiência de conservação de coleções de objetos de arte nos foi revelada, bem como de documentos, forma e adquiri-los e arquivá-los, e muitos outros subsídios que se relacionam com o trabalho em análise foram conseguidos<sup>145</sup>.

Após discorrer sobre os conteúdos das conferências e como se relacionavam com o acervo da Universidade, Luciana e Yeda relatam o encontro com a museóloga Elsa Maria Loureiro de Souza<sup>146</sup>, que poderia vir à Pelotas e orientar os trabalhos com o acervo.

Em janeiro de 1983 é apresentado o primeiro relatório do projeto. De acordo com esse relatório, os trabalhos teriam começado a partir da referida portaria 10/82, portanto no ILA. A professora Yedda Luz foi a primeira pessoa chamada por Luciana para compor a equipe. A descrição de atividades revela um pouco mais dos trâmites do projeto em diversas Pró-Reitorias e da articulação de Luciana e Yedda para conseguir recursos (humanos, financeiros e materiais) para a execução.

Citam, por exemplo, entrevista com o então Pró-Reitor Administrativo Adolfo Amilcar Aranalde “que manifestou sua preocupação com o valioso acervo artístico/plástico da UFPel, em decorrência da qual procurara o ILA para motivar elementos afins com o trabalho a ser realizado” (REIS, 1983, p.1). O apoio do Reitor para que Elsa Maria Loureiro pudesse realizar o trabalho, a organização de uma

<sup>143</sup> Foi aluna da EBA nas primeiras turmas e depois professora, além de amiga de Marina de Moraes Pires e secretária na Diretoria da Escola. Professora do ILA, atuou no Ateliê de Restauro da UFPel secretária da EBA atuou no MALG e no Ateliê de conservação e restauro, como vice coordenadora do Projeto Pinacoteca da UFPel (MAGALHÃES, 2012; LACERDA, 2015).

<sup>144</sup> O III Encontro Sul-Rio Grandense de Museus ocorreu entre 08 e 11 de setembro de 1982, promovido pela Fundação Áttila Taborda na cidade de Bagé (GAMA, 2022).

<sup>145</sup> REIS, Luciana A. R.; LUZ, Yedda M. Relatório. Pelotas, 1982, p.1.

<sup>146</sup> Conforme Cláudia Lacerda, Elsa era também restauradora, natural de Bagé e radicada no Rio de Janeiro, “cursou Filosofia na Faculdade de Filosofia, Curso de Museus no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, cadeiras isoladas de Teoria da Pintura; Análise de composição, conservação e restauração de papel e tela com o professor Edson Motta na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estagiou no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e realizou também estágio em restauração de telas no Museu da República-Catete, com o professor Sérgio Lima, restaurador chefe do Museu Histórico Nacional. Foi membro do Conselho da administração da ABRACOR (Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais)1982/1984” (2015 p.46).

equipe de assessoramento para museóloga, com professores, funcionários e alunos do ILA, e um marceneiro do quadro da Universidade.

Como as obras estavam em estado preocupante com “necessidade do recolhimento imediato das telas para lugar adequado” (REIS, 1983, p.1), devido ataques de insetos e riscos de acidentes, elas foram transferidas para uma sala na Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel (FAEM), o que deve ter ocorrido, pelas datas dos documentos, em 1982. A figura 31 mostra o ambiente do Ateliê na FAEM:



Figura 31 - Aspecto dos trabalhos do Ateliê de Restauro da UFPel na FAEM  
Fonte: Arquivo MALG, montagem da autora.

Os trabalhos de restauro devem ter começado tão logo foi possível, pois Luciana coloca que o objetivo era

dar atendimento ao maior número de quadros, com vistas a constituir, conforme plano do Sr. Reitor, a futura Pinacoteca da UFPel, a ser inaugurada neste ano de 1983, em 2 (duas) salas da antiga FAEM, devendo tal inauguração inserir-se nos festejos do centenário da FAEM (REIS, 1983, p.3)

Em relação ao “plano do Sr. Reitor” há dois documentos que reforçam a colocação de Luciana. Um deles é o Relatório de Elsa Maria Loureiro dos trabalhos realizados na Pinacoteca. Ela relata um período de trabalho de outubro de 1982 até dezembro de 1983, com oitenta telas “aptas a ser expostas” (LOUREIRO, 1983, s.p.). Ao tratar do levantamento do acervo doado por Leopoldo Gotuzzo postumamente, Elsa coloca que

Em outubro de 1982 ao iniciarmos os trabalhos na U.F.P.E.L., atendendo a um pedido do Exmo. Reitor José Emílio de Araújo, visitamos a sede a antiga reitoria no centro da cidade, com a finalidade então, de colaborar na escolha de uma sala, que seria destinada à instalação da Pinacoteca (LOUREIRO, 1983, s.p)

O outro registro trata-se da Programação Anual da UFPel para 1983. No plano de trabalho consta, entre os projetos e atividades de programas prioritários a “Restauração e instalação da Pinacoteca” (UFPEL, 1983, p.28). Entre os projetos de projeção da Universidade na comunidade, novamente aparece a referência a “Instalação do Centro Cultural da Universidade no prédio do ICH, instalando Museu e Pinacoteca” (UFPEL, 1983, p.32)<sup>147</sup>.

Um ponto interessante é que, nesse planejamento, a Pinacoteca aparece relacionada ao ILA (Projeto 03/ILA), com o instituto prevendo uma verba de Cr\$ 1.000.000,00 em recursos do tesouro. O objetivo era o restauro de 116 quadros e a instalação da Pinacoteca. Aparece também relacionada à PRE, como subprojeto do Projeto 01/PRE: “Divulgação Cultural e artística”, Projeção da Universidade na Comunidade. Nesse caso, os Cr\$ 1.180.000,00<sup>148</sup>, previstos seriam divididos com o Museu. Comparando com os outros projetos das duas unidades, a previsão de verba fica relativamente abaixo dos demais projetos.

Ainda assim, é a primeira vez que aparece um planejamento para o destino das coleções, e em duas frentes diferentes, o que demonstra algum nível de articulação da Universidade. Observando ainda que o Reitor tinha interesse na instalação da Pinacoteca, entende-se que começavam a se abrir politicamente os caminhos internos para os museus na UFPel. Além disso, no planejamento a Pinacoteca é relacionada à projeção da universidade na comunidade, uma ideia que está relacionada ao tipo de política de extensão da época.

A primeira leva de obras restauradas foi exposta no hall da Prefeitura Municipal de Pelotas, entre 10 e 24 de julho de 1983<sup>149</sup>. Assim como em 1972, a UFPel organizou uma “Retrospectiva de Leopoldo Gotuzzo”, dessa vez a exposição se dá com obras da própria Universidade e sem a presença do artista, que havia falecido em abril daquele ano.

---

<sup>147</sup> Pelo contexto da documentação analisada, acredita-se que o prédio do Instituto de Ciências Humanas (ICH) ao qual o documento se refere, era na época o prédio da atual sede do MALG, que já não era reitoria desde 1975. O ICH esteve naquele espaço até meados dos anos 1990. Quanto ao Museu, possivelmente se refere ao MCNCR.

<sup>148</sup> Os valores das verbas foram atualizados a partir de cálculo levando em conta o Índice Geral de Preços (IGP), cuja série histórica inicia em 1944, permitindo a conversão. Foram calculados a partir do site da Fundação de Economia e Estatística do Rio Grande do Sul (FEE), disponível em <https://arquivofee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>. Acesso em 09 nov. 2022. Cr\$ 1.000.000,00 - R\$ 43.267,79; Cr\$ 1.180.000,00 - R\$ 51.056,00.

<sup>149</sup> Conforme correspondência enviada por Yedda Luz para a direção do ILA em 13 jun. 1983.

Em meados de 1983 ocorre a transferência do projeto para a PRE. Sob a justificativa de “necessidade de adequação da estrutura universitária ao desenvolvimento das atividades acadêmicas e administrativas”<sup>150</sup>, o Reitor determina a vinculação de alguns órgãos da Universidade, bem como a agregação do acervo da Pinacoteca ao Museu:

1. Agregar ao Museu, órgão suplementar vinculado à Pró-Reitoria de Extensão, o acervo das obras de arte da Pinacoteca da Universidade, assim como as demais obras artísticas pertencentes à UFPEL<sup>151</sup>.

Essa atitude da reitoria condiz com as colocações de Heloisa Rocha (2018) sobre o período de Élide Minone à frente da PRE (1982-1984), que modificou a estrutura da Pró-Reitoria. Segundo Rocha, Minone percebeu que vários órgãos da PRE não possuíam uma estrutura organizacional ou mesmo inter relação, e propôs um “organograma que abrangesse os projetos, atividades e todas as ações da PRE, revitalizando algumas ações e/ou criando outras” (ROCHA, 2018, p.108). No organograma reproduzido por Rocha, a partir do Relatório de Gestão de 1982, o “Museu” aparece como “Museu e Pinacoteca”, estando subordinado ao Escritório de Difusão Cultural e Artística, um dos três criados. De acordo com Rocha, esse escritório teria contribuído para a implementação e divulgação de manifestações culturais e artísticas. O Museu e Pinacoteca é descrito da seguinte forma:

Casa de cultura dinâmica, integrada à comunidade. O acervo (biológico/zoológico) servia ao ensino acadêmico, à ilustração cultural e à ação educacional da comunidade (ROCHA, 2018, p.110).

Assim, o projeto Pinacoteca nasce e é viabilizado pelo ILA, com articulação na Pró-Reitoria Administrativa (PRA), e na Reitoria, passando para a PRE em 1983. Infere-se ainda que, pela descrição do referido relatório o acervo do MCNCR já estava sob a responsabilidade da PRE desde 1977. Ou seja, a partir de 1983 é a Pró-Reitoria de Extensão que vai ser a responsável pelos acervos da Universidade<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. Portaria nº354 de 24 de junho de 1983. Agrega ao Museu, órgão suplementar vinculado à Pró-Reitoria de Extensão, o acervo das obras de arte da Pinacoteca da Universidade, assim como as demais obras artísticas pertencentes à UFPEL, e outras providências. Pelotas, 24 jun. 1983.

<sup>151</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. Portaria nº354 de 24 de junho de 1983.

<sup>152</sup> Ressaltando que nos referimos apenas aos acervos que atualmente estão no MCNCR e no MALG. A pesquisa não se aprofundou na busca de outras coleções que ainda possam estar atreladas às suas unidades de origem e que não vieram a se tornar museus.

Mas o impulso para a criação do MALG vem na gestão seguinte, do Reitor Ruy Barbedo Antunes (1984-1988), quando o professor Renato Luiz Mello Varoto foi Pró-Reitor de Extensão. Segundo Heloisa Rocha (2018), Varoto implantou mudanças, baseado na visão que tinha acerca da extensão na UFPel. A partir de depoimento do ex-pró-reitor, Rocha coloca que ele via a extensão como muito fragmentada, sem uma política unificada. Os cursos eram organizados pelas unidades, gerando problemas administrativos, pois não havia um controle sobre os projetos. Segundo Varoto, ocorriam inclusive falsificações das atividades, e poucos eram realmente abertos à comunidade como os do ILA. Nesse sentido teria ocorrido uma mudança na forma da UFPel conceber a extensão entre 1985 e 1988:

Teria havido um esforço conjunto no sentido de integrar todos os segmentos da UFPel nas atividades extensionistas, levando a extensão até a comunidade na qual está inserida, o que teria sido acompanhado por mudanças na forma de institucionalização da extensão na universidade, trazendo maior envolvimento dos departamentos e docentes, de modo a repensarem seu lugar no ensino (ROCHA, 2018, p.123).

Um dos pontos fortes da gestão de Varoto, segundo Rocha (2018), foi na área cultural, principalmente com os Museus. Em seu depoimento para Raquel Schwonke (2018), chega a afirmar que o museu de arte foi uma invenção dele. O pró-reitor possuía algumas aproximações com a área artística, já tendo sido crítico de arte (SILVA; LORETO, 1996), jurado em salões de arte de Pelotas (DINIZ, 1996), além de ser sobrinho do colecionador João Gomes de Mello Filho. Conforme seu relato para Schwonke:

Depois quando fui Pró Reitor, eu me preocupava muito e me desagradava muito ver que tu entravas na Faculdade de Direito, lá num canto da biblioteca tinha um quadro belíssimo, entravas no Conservatório de Música também, onde tu estavas tinham pinturas, então pensei... vou começar a trabalhar para ver se a gente consegue reunir todo esse acervo. E aí eu tive e a ideia de criar um museu e buscar todo esse acervo. Consegui que o reitor baixasse uma portaria. Deu uma confusão, imagina, tirando todos os quadros, pinturas, desenhos, todas as obras de arte, passando para a posse da Pró-Reitoria (VAROTO *apud* SCHWONKE, 2018 p.173).

Ele relata que todas as unidades mais tradicionais possuíam quadros, e a ideia era retirá-las para concentrar em um único espaço. O quadro da Baiana de Leopoldo Gotuzzo (Figura 32) teria sido protagonista e uma dessas disputas. Como explica Varoto, no mesmo relato, o quadro ficava na entrada do Conservatório, na

ponta da escadaria, sendo como um símbolo. Assim, teria ocorrido bastante resistência à entrega.



Figura 32- Obra de Leopoldo Gotuzzo “disputada” com o Conservatório de Música de Pelotas  
 Obra de Leopoldo Gotuzzo, “Baiana”, Rio de Janeiro, 1942, óleo sobre tela 114x95cm.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção Leopoldo Gotuzzo. Reprodução da obra por Daniel Moura.

Renato Varoto comenta que, em função dessa disputa, Luciana passou a usar a obra como símbolo do MALG, em materiais de divulgação. Mas não só por isso, segundo ele “Luciana considerava a obra Baiana, não vou dizer que a obra-prima do Gotuzzo, mas uma pintura única” (VAROTO *apud* SCHWONKE, 2018, p.175). Além da Baiana, foram identificadas outras três obras<sup>153</sup> que, segundo Varoto, foram entregues tranquilamente. Há ainda a obra “Mozart”, de Marina de Moraes Pires, 1956, óleo sobre tela 50x48cm, a qual não consta procedência, mas o registro patrimonial na UFPel é na sequência das obras do Conservatório. O diário de Dona Marina (FRANCO, 2008) confirma que a obra foi enviada para a instituição. Registrado entre os dias 30 de agosto e 11 de setembro de 1956, Marina relata que pintou um “quadro de Mozart, em azul” (FRANCO, 2008, p.122), e que o mesmo foi enviado ao Conservatório, para a exposição “Mozart”.

Ainda de acordo com Varoto, esse conflito entre as unidades e no interior delas dificultava a união do acervo. Por isso o MALG teria sido criado na PRE, como

<sup>153</sup> As obras são as seguintes: “Paisagem” de Giovanni Castagneto, século XIX, óleo sobre madeira, 23x43,5cm; “Moinho do Rio Este” de Leopoldo Gotuzzo, Portugal, 1929, óleo sobre madeira reprocessada, 23x33cm; “Moça” de Benetti Casaretto Motta, sem data, óleo sobre tela, 40x40cm. Essas obras, mais a “Baiana”, constam no ofício 07/85 da Pinacoteca para o Conservatório de Música.

uma forma de mediar esses conflitos. Percebe-se ainda que outras unidades disponibilizaram as obras, antes mesmo da gestão de Renato Varoto. Em correspondência de 19 de novembro de 1984, Luciana Reis solicita à Elide Minioni, Pró-Reitora de Extensão, a retirada da “tela que se encontra a entrada do Gabinete da Reitoria para o Ateliê de Conservação”<sup>154</sup>. A referida tela é a obra de Inah Costa “Em tempo de Rio Grande” (Figura 33), adquirida pela UFPel nos anos 1970. Segundo fala de Luciana Reis no jornal Diário Popular<sup>155</sup>, em 1986, essa obra teria sido feita especialmente para a UFPel, a pedido do Reitor Delfim Mendes Silveira.



Figura 33 – Obra de Inah Costa que ficava no Gabinete da Reitoria. Quadro de autoria de Inah Costa, “Em tempo de Rio Grande”, sem data, acrílica sobre madeira reprocessada, 97,3x134,5cm. Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Reprodução da obra por Daniel Moura.

De acordo com o levantamento de Claudia Lacerda (2015), outras obras foram restauradas pelo Ateliê e retornaram às suas unidades de origem. É o caso do quadro “Paisagem da Cascata” de Benette Casaretto Motta, cuja moldura foi restaurada e retornou à Biblioteca do Campus Capão do Leão em 1985. Também a pintura no quadro referente à formatura da turma de 1951 da Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel. Além dessas, outras sete obras teriam sido restauradas

<sup>154</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. Solicitação. Pelotas, jan. 1984. De Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró-Reitora de Extensão da UFPel.

<sup>155</sup> INAH Costa doa uma de suas obras ao Museu L. Gotuzzo. **Diário Popular**. Educação e Cultura, Pelotas, 19 dez. 1986. Arquivo MALG.

para a comunidade: “Moça de Vestido Preto”, de Leopoldo Gotuzzo, acervo da Bibliotheca Pública Pelotense; Dois quadros de Jesus Farias, de propriedade de Regina Chaves; “Carretera”, sem autoria do Café Aquarius; uma obra de Leopoldo Gotuzzo sem título, de propriedade de Zayr Correa Magalhães; quadro “Dom Pedro”, do acervo da Santa Casa de Pelotas.

Então, até esse momento, através do projeto Pinacoteca e do seu Ateliê, foram sendo reunidas as obras incorporadas das unidades fundadoras, sendo a EBA a de maior quantidade, e as obras adquiridas pela UFPel desde sua fundação. Ocorre que novas aquisições chegam ao patrimônio da Universidade nesse processo. Identificou-se, além do legado da segunda doação de Leopoldo Gotuzzo, uma compra. Ainda no primeiro ano de projeto, consta a compra de três esculturas de Antônio Caringi<sup>156</sup>.

Além dessas, no contexto de preparação do MALG, a partir de 1985 foram feitas algumas doações da comunidade, que acabaram sendo direcionadas para o museu em formação. É o caso de uma obra doada ao Museu de Ciências Domésticas<sup>157</sup> pela sua autora Rosina Souza Soares. Outras doações foram realizadas diretamente para o ateliê. A primeira refere-se a duas telas “doadas pela família do falecido artista plástico Evald Todt<sup>158</sup>” (REIS, 1984). De acordo com correspondência enviada para o pró-reitor Renato Varoto, Luciana Reis informa que as obras oferecidas, entre aquelas deixadas pelo pintor, foram selecionadas por professores do ILA: Antonina Paixão, Yedda Luz e Nicola Caringi. A outra aquisição foi uma pintura de Aldo Locatelli, “Sra. Conceição Gonçalves de Abreu e Lima”, doada pela filha da retratada. De acordo com o ofício 11/85, a obra estava em péssimas condições, necessitando “estudos especiais para recuperação, justificados, dada a importância do pintor Aldo Locatelli”<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> Essa aquisição será abordada no ponto relativo à coleção Antônio Caringi.

<sup>157</sup> Não foram encontradas outras referências a tal museu na pesquisa. Na documentação que trata da transferência da obra para a Pinacoteca, é colocado que esse Museu não chegou a se concretizar. A referida obra é “Jacarandá”, de Rozina Souza Soares Banermann, 1971, óleo sobre madeira reprocessada, 26,7x23,7cm.

<sup>158</sup> Evald Todt (1916-1984).

<sup>159</sup> As obras são as seguintes: “Marinha”, de Evald Todt, sem data, óleo sobre madeira reprocessada, 28x34cm e “Paisagem”, de Evald Todt, sem data, óleo sobre tela, 41x51cm, ambas doadas por Erwin Todt, irmão do artista; “Retrato de Dona Conceição” ou “Sra. Conceição Gonçalves de Abreu e Lima” de Aldo Locatelli, 1953, óleo sobre tela, 125,5x142,5cm, doado por Ernestina de Abreu e Lima Guimarães. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Ofício 11/85. Pelotas, RS, 18 jan. 1985.

Enfim, percebe-se que esse primeiro momento relatado até aqui caracterizou-se por essa união do acervo pictórico da UFPel. Trata-se de um intervalo de quinze anos (1969-1984) nos quais as coleções e novas aquisições tiveram, primeiro um uma destinação dispersa, sem uma preocupação com o seu destino a longo prazo.

A partir da mudança do Museu da reitoria para a PRE, em 1977 e principalmente do Projeto Pinacoteca em 1982, primeiro no ILA e depois na PRE, é possível ver as mudanças no sentido de se pensar o futuro das coleções na Universidade e, mesmo que de forma ainda tímida, do potencial delas. O projeto pinacoteca, ainda que estivesse ligado à visão de extensão da época, de levar a universidade até a comunidade, disponibilizando conteúdo, também tinha interação com ações de ensino e pesquisa, como pôde ser visto na equipe que envolvia professores e alunos. Algumas das pesquisas realizadas pelo Ateliê, sobre artistas e técnicas, mesmo que não tenham sido publicados, servem de base para a documentação do acervo ainda hoje.

### **3.2.3 O MALG abre ao público**

Toda a trajetória das coleções, desde a extinção da EBA, passando pelo momento de dispersão e incertezas, até as realizações do projeto de Pinacoteca e Ateliê de Restauro levou cerca de uma década. A abertura do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em 07 de novembro de 1986, é mais um marco nessa história.

Pode-se dizer que a “ideia” de um Museu de arte na UFPel está ligada a dois aspectos principais e de grande peso. O primeiro se refere à uma espécie de “legado” material e simbólico deixado pela EBA. Material, devido a quantidade de obras incorporadas e que demandavam atenção especializada para seu armazenamento e conservação. Simbólico pois não só as coleções, como parte dos funcionários que passaram da EBA para a UFPel, carregavam consigo uma espécie de sentimento de não deixar a Escola ser esquecida. Como será visto, nos primeiros anos do MALG a referência à Escola é muito presente. Por essa linha de pensamento, Leopoldo Gotuzzo, patrono da EBA, estimado no meio da UFPel - vide exposição retrospectiva de 1972 -, maior doador até então, seria também o patrono perfeito para o Museu de Arte da UFPel.

O segundo aspecto se relaciona à uma conjunção de fatores no âmbito da UFPel, que envolvem a vontade política, o envolvimento de servidores empenhados

no destino das coleções e a capacidade de articulação e influência dos mesmos. A articulação construída, entende-se que especialmente por Luciana Reis, possibilitou que o Ateliê de Restauro e a ideia de uma Pinacoteca com exposições se transformasse em um museu.

O MALG foi criado oficialmente em algum momento de 1985. A ausência de uma definição precisa se deve ao fato de que, até o momento, não foi identificado o documento de criação do Museu. Observando as transformações no âmbito da PRE na década de 1980, se entende que a criação se deu nesse contexto, a partir da ideia da Pinacoteca<sup>160</sup>. Nas Portarias da UFPel, que seriam o instrumento adequado para o registro da criação, não há menção à criação do MALG.

A primeira portaria que faz referência ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, com essa nomenclatura, é a nº 086 de 05 de fevereiro de 1985<sup>161</sup>, que aprova a estrutura da Pró-Reitoria de Extensão. No documento, o MALG aparece como órgão vinculado à Chefia do Escritório de Atividades Artísticas e Culturais<sup>162</sup>. No mês seguinte a Professora Luciana Araújo Renck Reis é designada para o cargo de Coordenadora do Museu<sup>163</sup>. Como o MALG só vai abrir ao público no final de 1986, ocorre um período marcado pelo planejamento, pela busca de recursos e pela preparação para inauguração. Isso em paralelo com os trabalhos do Ateliê de Restauro, que como foi visto anteriormente, não pararam.

No início de 1986 foi realizada a primeira exposição com o nome de Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Realizada entre os dias 15 e 24 de janeiro de 1986, a “Exposição Museu Leopoldo Gotuzzo” fez parte da “Ação Cultural Verão 86”, da PRE, na Praia do Cassino em Rio Grande/RS. Na ocasião foram expostas 22 obras de Leopoldo Gotuzzo. O folheto da exposição traz um texto da coordenadora do

---

<sup>160</sup> A busca pelo documento de criação do MALG vem sendo realizada desde 2014. Além da procura no arquivo do próprio Museu, foram feitas buscas junto aos conselhos da Universidade e o Setor de Arquivo da UFPel, sem sucesso. Dado os processos que levaram a criação do Museu, é possível que alguma Ata da PRE, referente às discussões acerca da estrutura da Pró-Reitoria, cite a criação. Contudo ainda não foi possível determinar se existem esses documentos.

<sup>161</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. Portaria nº086 de 05 de fevereiro de 1985. Aprova a estrutura atual da Pró-Reitoria de Extensão. Pelotas, 05 fev. 1985.

<sup>162</sup> Outros órgãos que aparecem com mesmo vínculo são: Centro de Tradições Gaúchas, Clube de Cinema e Vídeo, Coral, Grupos Musicais, Teatro Universitário e Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter.

<sup>163</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. Portaria nº167 de 12 de março de 1985. Designa a Professora Adjunta Luciana Araújo Renck Reis para o cargo de Coordenador do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 12 mar. 1985.

Museu, Luciana Reis, sobre o artista e outro de apresentação de Renato Varoto, enquanto Pró-reitor:

Sentimo-nos orgulhosos da promoção que traz a público parte do acervo do Museu e Artes da nossa Universidade. Em síntese, entendemos estar estimulando a educação em seu sentido mais pleno – o do desenvolvimento integral do ser humano<sup>164</sup>.

Não foram encontradas outras referências a essa exposição no arquivo do MALG. Mas o fato de essa primeira exposição ser em outra cidade aponta para uma frente de batalha constante na história do MALG: a sede do Museu. Aparentemente o MALG nasceu ainda localizado no *campus*, como pode ser visto em um projeto que consta no arquivo do MALG. O cabeçalho se refere apenas à UFPel e Ministério da Educação e Cultura<sup>165</sup>, sendo, portanto, anterior a março de 1985. No projeto “Programa de melhoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da UFPel”, consta o endereço do Campus Universitário.

A situação do local era complicada não apenas para o MALG. De acordo com Silvio Jantzen (1990), na gestão de Rui Barbedo Antunes (1984-1988), ocorreu um considerável deslocamento das unidades do campus Capão do Leão para a zona urbana de Pelotas, alegando que “o campus nunca ofereceu condições ideais de trabalho para todos os cursos que lá se localizavam” (1990, p3). Assim, a área física foi um dos maiores problemas enfrentados. Jantzen coloca que não houve um planejamento global para essa ocupação urbana, com cada unidade atuando por si mesma.

O antigo prédio da EBA poderia ter sido uma solução, mas ocorreram alguns impeditivos. Observando o trabalho de Ana Paula Araújo (2012), é possível entender essa questão da indisponibilidade do prédio da EBA. De acordo com a autora, somente em 1982 o Instituto teve a expectativa de aquisição de prédio próprio, a partir da liberação de uma verba do Ministério da Educação. Como o repasse não foi aprovado pelo reitor, o ILA ocupou o prédio da EBA e alguns módulos do Instituto de Biologia no campus do Capão do Leão. O antigo prédio da EBA, contudo, estava

---

<sup>164</sup> Exposição inaugural do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas: UFPel/PRE/MALG, 1986. Folheto de exposição.

<sup>165</sup> O que torna o documento anterior a março de 1985, quando passou a ser Ministério da Educação somente. Além disso, a primeira portaria que traz o nome do MALG é de janeiro de 1985, como já foi colocado. Assim, o projeto deve ser desses primeiros meses de 1985. Não constam nem data, autoria ou instituição/programa para o qual seria encaminhado o projeto. Aparentemente trata-se de um rascunho.

necessitando de obras consideráveis, pois havia ficado muitos anos sem uso e manutenção, só ficando pronto para uso em 1988. Nesse meio tempo, o ILA passou por sérios problemas de espaço, com aulas espalhadas em outros prédios.

Assim, no momento que o MALG é criado, o prédio da antiga EBA estava indisponível, seja pela necessidade de obras consideráveis, como pelas demandas do próprio ILA. Em entrevista a Raquel Schwonke (2018), o professor Wilson Miranda, diretor do ILA na época, sintetiza a relação do Instituto com os processos que levaram à criação do MALG. Segundo ele, o prédio da EBA foi um dos pontos de discussão:

Este museu, como eu disse, tudo vai acontecendo em função de uma ambiência, naquele momento o museu se constituiu porque havia coisas que propiciariam, a composição da Reitoria nessa época, a presença da professora Carmem Lucia Hernandorena, depois comigo, então ninguém botou nenhum obstáculo, apenas detalhes, coisas assim, do tipo o que que vão usar, se era o prédio da Belas Artes, então aí a gente se manifestou, dizendo que o prédio da Belas Artes era pra ensino, e aí ficou assim, essas pequenas discussões, que algumas vezes dão desgaste, mas nada de barrar a ideia de criação do museu que serviu como uma coisa altamente positiva (MIRANDA *apud* SCHWONKE, 2018, p.105).

A solução encontrada foi o aluguel de um espaço para abrigar o MALG, no centro da cidade. Na Portaria nº290 de 28 de abril de 1986, o Reitor define uma comissão, composta por um arquiteto e um engenheiro, que deveriam avaliar a locação de imóveis na cidade para a instalação do MCNCR e do MALG. Não foi localizado esse parecer, mas um dos endereços que aparece na referida Portaria veio a ser a primeira sede do MALG (Figura 34):



Figura 34 – Fachada da primeira sede do MALG (1986-1992), na Rua Marechal Deodoro, 763  
Fonte: Arquivo MALG. Foto sem indicação de autoria.

Não se tem registro de quando exatamente foi realizada a ocupação do prédio pelo Museu. Sabe-se apenas que foi durante o ano de 1986. De acordo com levantamento de Jantzen (1990), o casarão que abrigou o MALG e a Livraria da UFPel possuía 235m<sup>2</sup>. As relações de recursos humanos, físicos e materiais descritas em Relatório da PRE para o período de 1985-1988, revelam que todos eram limitados e foram poucas aquisições. Os móveis e aparelhos adquiridos atendiam às necessidades administrativas e das atividades educativas principalmente (mimeógrafo, máquina de escrever, projetor de slides, mesas de desenho etc.).

Apesar de ser um local cuja destinação era de residência, o prédio parece ter servido ao menos às propostas iniciais do Museu. Isso não quer dizer que era o local certo para o MALG. Luciana Reis deixa isso nítido ao falar para o jornal *Diário Popular*, em dezembro de 1986<sup>166</sup>. Ela coloca que a principal meta do Museu era a aquisição de um prédio próprio e maior, uma previsão já almejada para o ano do centenário de Leopoldo Gotuzzo, 1987.

No Relatório final de Gestão da PRE (1985-1988), consta que o MALG organizou nesse espaço o Setor de documentação, Espaço Didático e a Sociedade de Amigos do Museu, além das exposições. Embora não se refira como um setor, o relatório coloca entre as funções do MALG, “manter serviços de conservação e restauro” de obras da comunidade<sup>167</sup>. Sabe-se assim que o Ateliê de Restauro seguiu funcionando nesse prédio.

Depois de instalado, o MALG abre ao público, com cerimônia, apresentação musical e a presença do Reitor, Rui Barbedo Antunes e do Pró-Reitor de Extensão, Renato Varoto. O folder da exposição inaugural traz texto de Varoto e outro de Luciana, sobre Leopoldo Gotuzzo. Renato Varoto apresenta o Museu da seguinte forma:

A luta sustentada pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Pelotas pela valorização da arte e, em especial, da arte brasileira, vive hoje um grande momento com a instalação, ainda que não em prédio próprio, do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. São mais de dezessete anos de muito sacrifício para que a maior coleção pictórica pertencente a uma

---

<sup>166</sup> MUSEU L. Gotuzzo inaugura a Galeria Marina Moraes Pires. **Diário Popular**. Educação e Cultura, p. 23, 05 dez. 1986. Arquivo MALG.

<sup>167</sup> Universidade Federal de Pelotas, Relatório Final- Gestão 1985-1988, Pró-Reitoria de Extensão. 1988, p.5.

Universidade Federal fosse colocada em contato direto com o seu público<sup>168</sup>.

Assim como nas palavras de Renato Varoto, a cobertura da imprensa passa uma impressão de se ter chegado ao objetivo de um caminho percorrido com vários percalços. É o caso da fala de Luciana Reis para a coluna Marina especial, no jornal Diário Popular de 06 de novembro de 1986:

Pelotas até hoje ainda não tinha um museu de arte! Foram anos de luta, de ideal de derrubada de muitas barreiras. [...] Dentro desta dupla filosofia: resgatar o passado e registrar o presente, o Museu manterá: acervo, galeria de exposições temporárias e itinerantes, pesquisas e valorização da arte brasileira e implantará, breve, um espaço didático às crianças visitantes com orientação e prática da livre expressão em atelier. É uma gratificação e apenas um começo. [...] Mas dou graças por conseguir este museu antes de 1987, ano do centenário de Gotuzzo<sup>169</sup>.

Não foram identificados registros fotográficos da inauguração do Museu, mas acredita-se que a exposição inaugural era composta essencialmente de obras de Leopoldo Gotuzzo, considerando-se o folder da exposição. Cerca de um mês depois, é inaugurada mais uma sala de exposições, dessa vez homenageando Marina de Moraes Pires, com exposição de Inah Costa. Os folders dessas primeiras exposições podem ser vistos na figura 35:



Figura 35 – Capas dos folders das primeiras exposições do MALG  
Fonte: Montagem da autora, Arquivo MALG.

<sup>168</sup> Exposição inaugural do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas: UFPeI/PRE/MALG, 1986. Folheto de exposição

<sup>169</sup> Fala de Luciana Reis em MARINA. Esta é importante! **Diário Popular**, Pelotas, 06 nov. 1986. Sociais, Marina Especial, p.8.

Mesmo tendo aberto ao público em novembro, o Museu realizou seis exposições em 1986. Os destaques da Figura 35 denotam uma marca importante na inauguração do MALG: a referência à EBA. A Escola segue presente, não só na equipe que trabalha no Museu (como foi visto no ponto anterior), como na referência ao patrono Leopoldo Gotuzzo, quando a obra escolhida para o folder faz parte do conjunto da primeira doação do artista. Continua com a abertura de uma nova galeria de exposições, homenageando a diretora da Escola Marina de Moraes Pires. O texto do folder é marcado por curtos depoimentos de pessoas ligadas à EBA, entre elas Yeda Luz: “Nome que se impõe à memória da cidade” e Luciana Reis:

É uma honra inaugurar este espaço para exposições temporárias no MALG, com o nome “Galeria Marina Moraes Pires” gravado em bronze. Esta placa lembrará aos visitantes de hoje e às gerações vindouras, alguém que muito contribuiu para fazer a História da Arte de Pelotas<sup>170</sup>.

A artista convidada para inaugurar o espaço é Inah Costa, formada na primeira turma da Escola. O ano é encerrado com uma exposição de Nesmaro<sup>171</sup>, que foi professor da EBA. Nesses primeiros tempos, percebe-se pelas fotografias da Figura 36, que havia a separação das coleções nas salas de exposição, isso claro, dentro das limitações que a configuração do espaço impunha. Também pode-se perceber que a Galeria Marina, uma vez voltada para exposições temporárias, vai se tornando um local para obras mais contemporâneas.



Figura 36 – Salas de exposição do MALG na primeira sede do Museu  
1 – Sala com obras de Leopoldo Gotuzzo; 2 – Sala com acervo de Carmen Trápaga Simões, Caringi e Locatelli; 3 – Galeria Marina de Moraes Pires. Fonte: Montagem da autora, Arquivo MALG.

<sup>170</sup> Galeria Marina Moraes Pires. Pelotas: UFPel/PRE/MALG, 1986. Folheto de exposição.

<sup>171</sup> Nestor Marques Rodrigues (Montevideu, Uruguai, 1917 – Pelotas, RS, 1981). Pintor, formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e em Filosofia e Letras na Argentina. Foi professor e pintura na EBA de Pelotas a partir de 1956, naturalizando-se brasileiro (ROSA; PRESSER, 1997).

O relatório final da PRE da gestão 1985-1988 ajuda a elucidar mais algumas questões sobre a abertura do MALG e sua primeira sede. A finalidade do museu é definida como “a organização, conservação e exposição do acervo artístico da Universidade”<sup>172</sup>. Já o ponto descrito como “funções” revela não só as atividades como alguns dos planos do Museu:

Conservar e restaurar o acervo do MALG; servir de elo na integração Universidade e comunidade; Montar exposições e elaborar programas de visitas destinados a alunos de 1º e 2º graus e comunidade; planejar projetos culturais com auxílio de especialistas da Universidade e de outras entidades congêneres; manter serviços de conservação e restauro (obras da comunidade); manter intercâmbio com entidades afins; oportunizar professores, funcionários, alunos e ex-alunos a participarem do MALG como atividade de extensão na área cultural; organizar uma sociedade de Amigos do MALG<sup>173</sup>.

Essas atividades descritas condizem com alguns aspectos do contexto da extensão na época. Percebe-se que o direcionamento do Museu é para as atividades externas à UFPel, embora seja prevista a participação da comunidade acadêmica em algumas ações. O relatório marca o final não só da gestão de criou o MALG na PRE, como também da coordenação de Luciana Reis, que saiu logo depois, em 1989. Considera-se como uma fase importante de estabelecimento e consolidação do MALG na Universidade. A gestão de Luciana Reis estabeleceu um ritmo de exposições e de atividades que foi seguido por muito tempo. Sua articulação com diversos setores da Universidade e mesmo com o comércio local, garantiu parcerias e o andamento dos trabalhos, mesmo com poucos recursos.

Tendo observado essa fase inicial de estabelecimento do Museu, cabe destacar alguns aspectos de sua trajetória que refletem a relação da instituição com a Universidade. Uma primeira observação nesse sentido é a vinculação do MALG e a interação entre diferentes unidades. Percebeu-se que a criação do Museu dependeu muito do apoio e envolvimento da Reitoria e do ILA para com a PRE. Mas essas relações não são constantes, e foram mudando ao longo do tempo. Na Tabela 9 estão relacionados os diferentes vínculos do MALG na estrutura da UFPel e os gestores com seus períodos à frente do Museu:

---

<sup>172</sup> Universidade Federal de Pelotas, Relatório Final- Gestão 1985-1988, Pró-Reitoria de Extensão. 1988, p.5.

<sup>173</sup> Idem ao anterior.

Tabela 9: Relação de gestores e vínculos do MALG

<b>Gestão UFPel</b>	<b>Unidade vínculo</b>	<b>Gestão MALG</b>	
Rui Barbedo Antunes 1984-1988	Pró-Reitoria de Extensão 1985-1988	Luciana Renck Reis 03/1985 – 05/1988 – 02/1989	
Amílcar Goyhehenex Gigante 1989 - 1993	Pró-Reitoria de Extensão 1989-1991	Lígia Maria Fonseca Blank 02/1989 – 04/1991	
	Pró-Reitoria de Extensão e Cultura 1991-1992	Bernadete Louvatel 04/1991 – 09/1992	
	Instituto de Letras e Artes 1993- 2005	Carmen Regina Bauer Diniz 09/1992 – 04/1993	
Wilson Marcelino Miranda 04/1993 - 07/1995 – 09/1997			
Nicola Caringi Lima 09/1997 – 08/2001			
Wilson Marcelino Miranda 08/2001 – 09/2006			
Antônio César Borges 1993-1997	Instituto de Artes e Design 2005-2010	Raquel Santos Schwonke 09/2006 – 09/2013	
Inglöre Scheunemann de Souza 1997- 2004		Centro de Artes 2010 – atual	Juliana Correa Hermes Angeli 09/2013 – 03/2018
André Luiz Haack 2004-2005			Lauer Alves Nunes dos Santos 03/2018 - atual
Antônio César Borges 2005-2009-2013	Centro de Artes 2010 – atual		
Mauro Augusto Burkert Del Pino 2013-2017			
Pedro Curi Hallal 2017-2021			

Fonte: Elaborada pela autora a partir das Portarias de Nomeação dos cargos

Uma mudança de grande impacto que aparece nesta tabela trata-se da passagem do MALG da PREC para o ILA, em 1992<sup>174</sup>. Ela está relacionada com a troca de gestão da UFPel e as transformações que ocorreram no âmbito da PRE. Conforme Heloisa Rocha (2018), a então nova gestão de Amílcar Gigante designou Aldyr Garcia Schlee para o cargo de Pró-Reitor de Extensão, substituindo Renato Varoto. A gestão de Schlee repensou a prática de extensão, destacando a oposição ao “velho modelo de extensão invasora”<sup>175</sup>, com a negação da prática assistencialista, a revisão do conceito de extensão e aprofundamento da prática pedagógica.

<sup>174</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Resolução nº004/92. Desvincula o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, passando a vinculá-lo ao Instituto de Letras e Artes. Pelotas, 03 e 04 set. 1992.

<sup>175</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Coordenadoria de Planejamento e Desenvolvimento. Relatório de Gestão 1989-1992. p.61-64.

De acordo com Francisca Michelon (2020b), a gestão 1989-1992 passou por recessão econômica e um panorama político nacional conturbado e tenso, de perseguição a servidores públicos, considerados detentores de privilégios pelo governo de Fernando Collor.

Portanto, a decisão em reorganizar equipes, espaço físico e organograma esteve relacionada a esse panorama, para o qual a racionalização dos recursos e descentralização dos processos e setores apresentou-se como solução diante da exiguidade das fontes, que estavam secando rapidamente. Os Museus foram desvinculados da PREC, indo para o Instituto de Letras e Artes e Instituto de Biologia. O grande diferencial deste período foi a mudança estrutural pela qual a Cultura passa a ser uma vertente explícita da Extensão, ainda que dela separada (MICHELON, 2020b, p.33)

Heloísa Rocha (2018), também associa essa reformulação a um contexto de falta de verbas para extensão. Assim, reforçando as palavras de Michelon (2020b), a partir de 1990 foram desvinculados alguns órgãos, que retornaram às suas unidades de origem, entre eles, o MALG<sup>176</sup>. O Conselho Coordenador do Ensino, da Pesquisa e da Extensão (COCEPE) teria aprovado essa nova estruturação em 1991, quando a PRE passou a ser Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC).

Essa turbulência pode ser vista na tabela 9, pelas trocas de gestão do MALG no período. As duas chefes, Lígia Blank e Bernadete Louvatel ficaram por um período relativamente curto em relação aos demais gestores do MALG. Nenhuma das duas era professora do ILA, contrariando o planejamento da gestão anterior do MALG e acumulavam outras funções com a chefia do Museu<sup>177</sup>. Contudo, as duas gestoras que encerraram esse período na PRE-PREC conseguiram manter as atividades do Museu, mesmo com todas as dificuldades. Seguiram basicamente no mesmo sistema de exposições, atendimentos e atividades que a gestão de Luciana introduziu. Assim, o MALG seguiu com uma exposição permanente, com as coleções originárias da EBA e de Leopoldo Gotuzzo, e o espaço de exposições temporárias, para arte contemporânea. Foi na gestão de Lígia Blank que o MALG conseguiu inclusive uma ampliação de seu espaço, ainda no mesmo prédio alugado<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Outros órgãos desvinculados na mesma época: MCNCR, Coral Universitário, Grupos Artísticos, conjuntos Orquestrais e outros conjuntos Musicais (ROCHA, 2018).

<sup>177</sup> Lígia Blank era também diretora do Departamento de Atividades Artísticas e Culturais da PRE, conforme DIRETORA do Malg obtém aposentadoria. Diário Popular, Pelotas, 9 abr. 1991. Educação e Cultura, p.10.

<sup>178</sup> Conforme reportagem: MALG-UFPel amplia seu espaço. Diário Popular, Pelotas, 29 jun. 1990. Educação e cultura, p.18.

Nesse período, o Ateliê de Restauro do MALG foi desativado, pois só havia um servidor para a reserva técnica, mas sem a formação específica, e a Universidade não tinha verbas para as atividades de restauro (LACERDA, 2015). Nesse sentido, a Sociedade de Amigos do MALG (SAMALG) foi muito importante, pois com a campanha para novos sócios, conseguiu encaminhar o restauro de obras de Locatelli, com a restauradora Leila Sudbrack. Ela, que já havia realizado trabalhos com o acervo do MALG em 1987<sup>179</sup>, veio para Pelotas para ministrar uma palestra no Museu<sup>180</sup>. De acordo com Cláudia Lacerda (2015), ela ainda teria dado algumas orientações de cuidados básicos para o servidor Erasmo Casarin, que passou a ser o único autorizado a manusear as obras.

A aposentadoria de Lúcia Blank em 1991 levou à gestão de Bernadete Louvatel, que ficou cerca de um ano e meio à frente do MALG. Ela encerra o ciclo do MALG vinculado à PREC. Em reportagem do jornal Diário da Manhã, pelos cinco anos do MALG<sup>181</sup>, é possível entender um pouco como ficou organizado o Museu:

[...] Está subdividido em Setor de Mostras, Setor dedicado à Arte-educação, Setor de Documentação e Pesquisa e Setor de Conservação e Manutenção. O setor de Mostras está constituído de salas destinadas para exposição do acervo, promovendo rodízio de obras do patrono; Galeria para exposições temporárias, chamada Marina Moraes Pires, e o Espaço dos Novos [...] A atual equipe do MALG é constituída por quatro funcionários e uma professora cedida pela 5ªDE. A coordenadora pró-tempore é Bernadete Lovatel Matias, a Secretaria é de responsabilidade de Eva Regina de Castro Moraes, o Setor de Documentação e Pesquisa com Daniela Pieper Domingues. O Setor de Arte-Educação é coordenado pela professora Lenir Rocha Galli, vinculada à Delegacia de Educação<sup>182</sup>.

Nota-se que, os nomes dos setores/ núcleos até mudam, mas as atividades básicas continuam as mesmas. A equipe do MALG também já era diferente dos primeiros anos, mas é de se destacar a parceria com a 5ª Delegacia de Educação, do Governo do Estado. Lenir Galli, a professora cedida realizou muitas atividades no setor educativo, mantendo-o vivo e mesmo consolidando. Outro ponto que merece

---

<sup>179</sup> Conforme as reportagens: MALG Inicia restauro das telas a óleo de Gotuzzo. Diário Popular, Pelotas, 14 jan. 1987. Educação e Cultura, p.18; e EM restauro antigas telas de Gotuzzo, no Museu/UFPel. Diário Popular, Pelotas, 25 jan. 1987.

<sup>180</sup> AMIGOS do MALG. Diário Popular, Pelotas, 11 set. 1990. Educação e Cultura, Arte & Fatos, p.8.

<sup>181</sup> Conforme reportagem: MUSEU de Arte Leopoldo Gotuzzo comemora o quinto aniversário. Diário da Manhã, Pelotas, 10 nov. 1991. Diário da Manhã Cultura, p.5.

<sup>182</sup> MUSEU de Arte Leopoldo Gotuzzo comemora o quinto aniversário. Diário da Manhã, Pelotas, 10 nov. 1991. Diário da Manhã Cultura, p.5.

destaque na reportagem refere-se à participação da SAMALG, que foi bastante ativa no período, apoiando o Museu nessa fase de recursos escassos.

Por fim, outra mudança importante nesse período foi a mudança de endereço do MALG. Não foram encontradas informações sobre o porquê da mudança, se foi uma necessidade pelo estado físico do prédio, por alguma questão financeira ou mesmo para ampliação das instalações. Consta apenas uma nota de jornal:

O Malg (Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo) da UFPel estará funcionando, ainda em abril, em prédio novo, situado à rua Félix da Cunha, 818, entre Cassiano e Major Cícero. Agora, o Museu está fechado, para os serviços de mudança que ainda não tem previsão de encerramento<sup>183</sup>

Na mesma nota consta que a Livraria da UFPel também iria para outro endereço, em local diferente do MALG. A abertura do Museu no novo local (Figura 37), é revelado pelo jornal também. De acordo com notas no Diário Popular e Opinião Pública<sup>184</sup>, o MALG reabriu ao público no dia 23 de abril de 1992 com a exposição de Gravuras e Esculturas dos formandos do ILA.

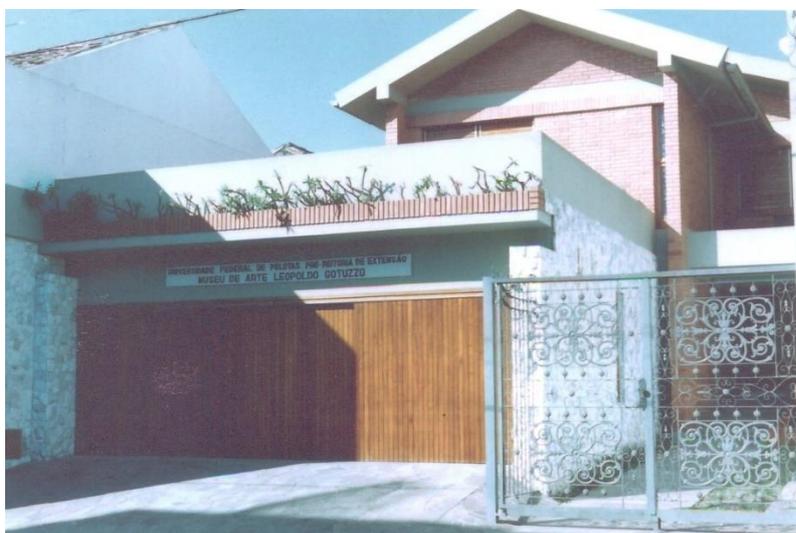


Figura 37 - Fachada da segunda sede do MALG (1992-2002), na Rua Félix da Cunha, 818  
Fonte: Arquivo MALG. Foto sem indicação de autoria.

Novamente em um prédio alugado, que tinha como função original servir de residência. Foi essa a sede do MALG por cerca de uma década. Pelas notas dos

<sup>183</sup> MALG. **Diário Popular**, Pelotas, 05 abr. 1992. Artes & Fatos, p.15.

<sup>184</sup> MALG da UFPel. **Diário Popular**, Pelotas, 17 abr. 1992. Educação e Cultura, Artes & Fatos p.10.; EXPOSIÇÃO de formandos. **Diário Popular**, Pelotas, 19 abr. 1992. Artes & Fatos, p.8; REABERTURA do Malg. **A Opinião Pública**, Pelotas, 23 abr. 1992. Geral, p.4.

jornais, percebe-se que entre a mudança e a reabertura foram poucos dias, deduzindo-se que não foram realizadas grandes modificações no imóvel.

Voltando-se para a Tabela 9, na sequência de Bernadete Louvatel, o MALG passa a ser vinculado ao ILA<sup>185</sup>, tendo assumido a chefia a professora Carmen Diniz em caráter *protempore*<sup>186</sup>. Não foram encontradas muitas informações desse período, mas é a partir do vínculo com o ILA que o MALG oficializa o seu primeiro regimento. As “Normas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo” (ANEXO E), a julgar pelas datas e o contexto relatado no ponto anterior, devem ter sido elaboradas apenas no âmbito do ILA. No momento da aprovação, já havia iniciado a gestão do professor Wilson Miranda (ver Tabela 9). O documento define a natureza do MALG como sendo um “órgão diretamente vinculado ao Instituto de Letras e Artes da UFPel, devendo congregar atividades de ensino, pesquisa e extensão da Universidade”<sup>187</sup>. Nos dois primeiros artigos o Museu é definido como um museu universitário com compromisso com ensino, pesquisa e extensão, mas também com ações de caráter artístico e cultural.

A partir de então, até o final da década de 1990, foi o período com mais exposições realizadas pelo MALG. As gestões dos professores Wilson Miranda e Nicola Caringi, que se concentraram principalmente na sede da Félix da Cunha, podem ser marcadas pela grande quantidade de exposições realizadas. Nos anos de 1995 a 1997, por exemplo, chegaram a ser realizadas entre 24 e 25 exposições. Em entrevista à um periódico local<sup>188</sup>, em 1993, Wilson Miranda fala um pouco sobre a relação do Museu com a Universidade e o público da cidade. Relata que a passagem do MALG para o ILA demandava novos procedimentos, tanto administrativos como técnicos, artísticos e pedagógicos. A participação nos processos de formação dos profissionais dos cursos do instituto passou a ser uma

---

<sup>185</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Resolução nº004/92. Desvincula o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, passando a vinculá-lo ao Instituto de Letras e Artes. Pelotas, 03 e 04 set. 1992.

<sup>186</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. Portaria nº 786, de 02 de outubro de 1992. Designa pró-tempore a Professora Carmen Regina Bauer Diniz para exercer o cargo de Chefe do Museu de Artes Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 02 out. 1992.

<sup>187</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. COCEPE. Normas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 03 e 04 ago. 1994, art. 1º.

<sup>188</sup> RIBEIRO, Roberto L. Arte de Portas Abertas. **Atenas do Sul**. Pelotas, jun. 1993. Entrevista p.13-14.

pauta do Museu. O compromisso pedagógico é reiterado por Miranda, que o entende atrelado às funções de um museu universitário.

Além das dificuldades de falta de pessoal e instalações inadequadas, Miranda entende que a relação com o público era um grande desafio. Questionado acerca da participação da população em atividades culturais das universidades, responde que: “não me considero apto a responder pelas universidades brasileiras. Porém, é claro que ainda não conseguiram se aproximar do povo e do trabalhador em si”<sup>189</sup>. Nesse sentido, tinha como uma das maiores expectativas que as camadas mais populares pudessem frequentar o museu sem o preconceito de classe. Para tal, entendia que as obras precisavam chegar às pessoas, tendo o MALG de “portas abertas”, não sendo mais aceitável que, estando dentro de uma universidade pública, a arte fosse destinada apenas à elite.

Queremos abrir nossas portas de uma forma mais intensa e efetiva à população, realizar exposições de caráter mais didático para auxiliar na formação cultural das pessoas, pois temos que atingir o público que não costuma visitar museus. Público esse, fixado em ideias erradas: uma, é que museu é lugar parado no tempo, no entanto, espaços culturais como esses são instituições dinâmicas, que refletem todos os tipos de alterações que a sociedade passa. Ele é vivo e atual. A outra: injustamente acusado de ser um lugar elitizado; mas como um lugar pode ter esse rótulo se, no caso do MALG, a entrada é franca?<sup>190</sup>

Essa tônica e entendimento do papel do Museu se reflete nas duas gestões de Miranda, sendo o chefe que ficou mais tempo à frente do MALG. Além das exposições, foi um período de realização de vários eventos, como será visto mais adiante, de incremento das coleções contemporâneas. Entre suas duas gestões, Nicola Caringi diminuiu o ritmo das exposições, objetivando “dinamizar o museu como casa cultural”<sup>191</sup>, e apostando em diversas parceiras, cursos, oficinas e seminários e na tentativa da necessária mudança de sede. O folder do MALG de 1997 revela a gama de atividades e serviços que o MALG destinava à comunidade: “Visitas Orientadas”, “Roteiro Cultural”, projeto que atendia escolas, “Sessão de vídeos”, uma parceria com Projeto Arte na Escola ILA, “Encontro com artistas” nas exposições, “Pesquisas no Museu” através do setor de documentação e arquivo com

<sup>189</sup> RIBEIRO, Roberto L. Arte de Portas Abertas. Atenas do Sul. Pelotas, jun. 1993. Entrevista p.13-14.

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> GODOY, Carlos. MALG: Diretor eleito espera a posse e planeja metas. **Diário da Manhã**. Pelotas, 12 out. 1997. Cultura, p.12.

acesso a material informativo de artistas e arte, “Ligado no Mundo” disponibilização de acesso de TV por assinatura (NET), “Loja/SAMALG”, “Exposição permanente” de Leopoldo Gotuzzo e as exposições temporárias.

Infelizmente não há estudos de público da época e os registros não são constantes. Por isso é difícil inferir os resultados do impacto na comunidade. A partir do trabalho de Ana Almeida (2001), foi possível ter acesso à análise que a autora fez do MALG. Na época ela entrevistou a programadora cultural Maria Cristina Padilha Leitzke, que revelou a busca por uma aproximação maior do Museu com a comunidade universitária. No relato, ela cita cursos envolvendo história da arte oferecidos no espaço do MALG, bem como a realização de disciplinas do curso de Artes Visuais. Um destaque apontado foi o projeto Ludoteca, um jogo educativo tendo como base as obras do acervo. Começam a circular pelo Museu bolsistas do Programa Especial de Treinamento (PET), de artes visuais e arquitetura, além da participação voluntária de alunos. Embora Almeida coloque que o MALG apontava para um “caminho promissor”, o acervo do Museu poderia ser um entrave:

A dúvida é se a limitação do acervo não poderia também limitar as atividades em conjunto com o ILA. Para a programadora cultural do MALG, Maria Cristina Leitzke, muitos alunos e professores do ILA desprezam o acervo do museu pelo fato das obras serem basicamente figurativas, enquanto o Curso de Artes Visuais valoriza a formação do artista voltado para a arte conceitual. Esses alunos e professores freqüentam o MALG quando são realizadas exposições temporárias de artistas contemporâneos, mas evitam o acervo. Em contrapartida, a população da cidade admira o acervo do MALG e reclama das exposições de arte contemporânea porque não entende a arte conceitual (2001, p.142)

Percebe-se assim que, apesar dos esforços e estratégias, o MALG tinha dificuldades de inserção dentro da própria comunidade universitária além do grande público. Almeida (2001) entende que, assim como outros museus universitários de arte estudados por ela, o tipo de acervo do Museu era um de seus maiores problemas, ao prejudicar ou mesmo inviabilizar propostas de desenvolvimento de pesquisa e ensino, voltando-se para a comunidade através de atividades de extensão, focando nas escolas de ensino fundamental e médio, mas se afastando do meio universitário.

Essa questão é importante, não só por se relacionar diretamente ao acervo, como também por ter sido uma constante na trajetória do MALG. É notável, por exemplo, um certo desinteresse por parte do ILA quando se observa a pouca

rotatividade nos membros dos conselhos e comissões, na periodicidade das reuniões e mesmo na realização de projetos de pesquisa e ensino relacionados ao museu e suas atividades.

A partir das Atas da Comissão de Assessoria<sup>192</sup>, é possível perceber alguns aspectos do funcionamento do Museu e da sua relação com a Universidade e o ILA. A periodicidade das reuniões foi inconstante ao longo dos anos, por exemplo. Isso reflete em parte, que especialmente a partir de 1996, houve uma certa dificuldade em reunir a comissão, de forma que são comuns, as convocações e listas de presença indicando que as reuniões não tiveram *quórum*. Nas próprias reuniões são feitas alusões a encaminhamentos e decisões que precisam ser aprovadas *ad referendum* devido não ter sido possível a reunião da Comissão em tempo. Essa dificuldade em reunir a Comissão pode ser atribuída à relação do MALG com o ILA. Dado que a Comissão era formada majoritariamente por professores do Instituto, a dependência para as tomadas de decisão também o eram. Como nem todos os professores eram ligados a departamentos que se relacionavam com o Museu, como Letras ou Música, isso pode ter influenciado para as reuniões não serem uma prioridade.

Ao menos em duas atas aparecem preocupações em relação à relação do Museu com o ILA. Em 1995, membros da Comissão questionam o fato de o MALG não ter direito a voto nas reuniões do conselho departamental da Unidade<sup>193</sup>. Em outra, o chefe Nicola Caringi, pede apoio da Comissão para que o MALG tivesse mais autonomia em relação às verbas que o Instituto distribuía<sup>194</sup>. Esses casos revelam que o Museu não tinha muita força e articulação junto à sua Unidade gestora. Isso pode ser sentido, inclusive nos poucos candidatos ao cargo de chefia. Note-se que, entre 1995 e 2013 (primeiro e último ano que tiveram eleição pela Comissão), foram apenas três chefes diferentes. Entende-se que esses são sintomas que se referem à discussão de Emanuela Ribeiro (2013), de que, como os museus universitários não costumam gerar capital científico, eles não são valorizados no ambiente universitário. Embora haja aproximações e experiências

---

<sup>192</sup> Instituída pelas Normas do Museu de 1994, a referida Comissão é abordada com maiores detalhes no último capítulo.

<sup>193</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. Ata da reunião de 31 de agosto de 1995. Nº 04/95.

<sup>194</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. Ata da reunião de 23 de dezembro de 1997. Nº 03/97.

importantes ao longo dos anos, é notável a dificuldade de se incluir de fato o MALG no cotidiano das atividades acadêmicas ainda hoje.

Enfim, ainda que as atividades do MALG tenham se intensificado na década de 1990, no início dos anos 2000 foi realizada mais uma mudança de sede. De acordo com reportagem de Ana Cláudia Dias no *Diário Popular* de 26 de março de 2003<sup>195</sup>, a mudança ocorreu devido o prédio da Félix da Cunha não suportar mais estrutura do MALG, tanto para armazenamento do acervo como para as atividades. As falas do Prof. Miranda, chefe do Museu, demonstram que o novo local era uma melhora em relação ao anterior, mas que ainda não atendia a todas as demandas (Figura 38).



Figura 38 - Fachada da terceira sede do MALG (2002-2018), na Rua General Osório, 725  
Fonte: Arquivo MALG. Foto sem indicação de autoria.

O novo prédio, construído em 1876, havia sido totalmente restaurado<sup>196</sup> e o Museu seria o primeiro a ocupar o local. Ocorreu uma considerável ampliação do espaço, que passou de 324m<sup>2</sup> para 698m<sup>2</sup>. O local, contudo, seguia sendo alugado. Conforme a reportagem:

---

<sup>195</sup> DIAS, Ana Claudia. Malg ganha nova sede em prédio construído no século 19. **Diário Popular**, Cultura. Pelotas, 26 mar. 2003.

<sup>196</sup> Ainda conforme a reportagem de Ana Claudia Dias, o prédio foi restaurado pela família proprietária Zilberknop. O projeto de restauração foi de Fernando Caetano, tendo iniciado em 1999 e levou dois anos e meio para ficar pronta. A reforma incluiu a restauração das peças originais e a adaptação para abrigar uma empresa.

Nesse momento em que a cidade volta a valorizar seu patrimônio arquitetônico, para o professor também era importante que o novo local, de alguma forma, incentivasse essa tendência. [...] A mudança foi terminada no dia 8 de novembro do ano passado, data em que o Malg completou 16 anos. O primeiro piso do sobrado, com três grandes salas e dois banheiros, abrigará a sala de exposições Marina Moraes Pires e a Galeria Dois, além de uma sala para a reserva técnica. No piso superior estão a secretaria do Museu, a sala do patrono – com objetos e trabalhos de Leopoldo Gotuzzo – e um miniauditório<sup>197</sup>.

Nessa mesma época, uma série de mudanças na educação e no setor museológico, via Governo Federal, vão impactar os museus universitários. Segundo Francisca Michelin (2020b), em 2007, como uma das ações do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), foi instituído o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni)<sup>198</sup>. A UFPel foi uma das universidades contempladas para a implantação do Programa no período de 2008-2012.

Conforme Michelin (2020b), o Reuni impactou muitos aspectos das universidades federais. Contudo, salienta que pela “enormidade do tema”, sua análise não é simples. Ela opta por destacar os reflexos favoráveis, que foram os mais evidentes, no âmbito da extensão da Universidade. Esses também se aplicam ao MALG, como o aumento do corpo docente e técnico, que não só aumentou o registro de novos projetos na UFPel, como possibilitou um aumento da equipe do Museu. Aliado ao aumento do número de vagas e ofertas de cursos, movimentou o trânsito de alunos em projetos e atividades do Museu. Além disso, a atenção à infraestrutura física oportunizou a aquisição de equipamentos.

No MALG, essa fase corresponde a gestão da Professora Raquel Santos Schwonke (2006-2013). Embora a documentação desse período ainda esteja em organização no arquivo do MALG, percebe-se que foi uma época na qual vários equipamentos e bens permanentes foram adquiridos, tendo com recursos do Reuni como em projetos de pesquisa e extensão desenvolvidos no Museu. Também havia mais pessoas trabalhando na equipe. Além dos servidores docentes e técnicos administrativos da UFPel, o MALG contava com funcionários das fundações da

---

<sup>197</sup> DIAS, Ana Claudia. Malg ganha nova sede em prédio construído no século 19. **Diário Popular, Cultura**. Pelotas, 26 mar. 2003.

<sup>198</sup> Decreto federal nº 6096, de 24 de abril de 2007.

Universidade<sup>199</sup>, funcionários terceirizados para vigilância, atendimento de portaria e limpeza e os bolsistas dos projetos em execução.

A outra influência importante nesse período veio do setor museológico. Segundo Átila Tolentino (2007), ainda em 2003, após amplo debate com a comunidade museológica, foram lançadas as bases da política do governo federal para o setor. Assim, a partir da Política Nacional de Museus (PNM), uma série de ações foram desenvolvidas, incluindo a criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM)<sup>200</sup>, uma antiga demanda do setor. Entre as atribuições do SBM estava a proposição de instrumentos legais para o melhor desenvolvimento dos museus. Entre as maiores demandas estavam “a falta de regulamentação, a disparidade de procedimentos e a ausência de critérios na gestão e nas práticas do setor museológico” (TOLENTINO, 2007, p.81). Assim, foi elaborado pelo comitê gestor do SBM um anteprojeto de lei em 2006, que após a devida tramitação e articulação do setor, foi promulgado como Estatuto dos Museus – Lei 11904 de 14 de janeiro de 2009. Em 2013, o Decreto 8124 de 17 de outubro de 2013 regulamentou o estatuto.

Também nesse contexto, em 2009 é criado o Instituto Brasileiro de Museus<sup>201</sup> (IBRAM), voltado para assegurar a implementação e políticas públicas no setor, incentivar a participação das instituições museológicas, bem como de programas e ações envolvendo a preservação do patrimônio museológico brasileiro, a divulgação desse patrimônio, a qualificação e valorização dos profissionais do setor, entre outras atribuições. Essas mudanças chegam no MALG, podendo ser percebidas mais diretamente a partir de 2013, quando a Comissão de Assessoria entende que necessita atualizar as normas do Museu à nova legislação:

Após apresentação da nova Comissão de Assessoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, o Prof. Lauer fez leitura da Lei 11904/09 que trata das diretrizes básicas para o funcionamento dos museus. Alertou que, o regimento atual, aprovado 1994, encontra-se defasado e que necessita adequar-se às novas normas estabelecidas em 2009. Apresentou então à apreciação da Comissão de Assessoria, uma minuta contendo proposta de regimento para o MALG<sup>202</sup>.

---

<sup>199</sup> Como a Fundação de Apoio Universitário (FAU) e a Fundação Simon Bolívar.

<sup>200</sup> Instituído pelo Decreto nº 5264 de 5 de novembro de 2004.

<sup>201</sup> Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009.

<sup>202</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. Ata da reunião de 19 de fevereiro de 2013. Nº 001/2013

A partir desta, até a ata 007/2013 todas as reuniões envolveram a discussão do novo regimento. O único impasse registrado foi quando ao texto referente a constituição das comissões e setores<sup>203</sup> (ATA 002/2013). Tendo passado por todos os trâmites no MALG e no CA, o Regimento do MALG foi aprovado e entrou em vigor em 2014. A fase do MALG no prédio da General Osório se estendeu por um período de quinze anos. Percebeu-se uma diminuição na quantidade de exposições em relação aos anos anteriores, por outro lado, houve sim uma participação maior de projetos de pesquisa, ensino e extensão. É uma fase marcada, como se viu, por mudanças no meio universitário e museológico e isso foi sentido no Museu, revertendo em aquisições de equipamentos e recursos humanos. Ainda assim, uma das maiores demandas era a de uma sede em prédio da Universidade para o Museu. Foi a principal pauta tratada nas reuniões do Conselho do Museu a partir de 2017, quando o desejo começou a se tornar realidade. As atas revelam parte do processo, desde a disponibilização do prédio até a liberação das salas pelas unidades que ocupavam o local.

Esse processo envolveu articulação da direção com o CA e a Reitoria, culminando com a conquista, pela primeira vez na história do Museu, de uma sede própria, em um prédio da UFPel (Figura 39).



Figura 39 - Fachada da quarta e atual sede do MALG (2018-atual), na Praça 7 de Julho, 180  
Fonte: Arquivo MALG. Imagem produzida pelo Suldesign/CA/UFPel.

<sup>203</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. Ata da reunião de 19 de março de 2013. Nº 002/2013

Localizado em frente ao Mercado Central e ao Paço Municipal da cidade, o prédio do Liceu Riograndense tem uma localização privilegiada no centro histórico de Pelotas. Além disso, como foi visto no ponto anterior, é um local significativo para a história da própria UFPel, tendo sido a sede da primeira reitoria (ver Figura 26). Apesar de ter passado por alguns anos de descaso ou subutilização, particularmente após seu restauro em 2006, o local passou a ser um ponto nobre da Universidade, abrigando os Conselhos da Universidade (CONSUN e COCEPE). Também funcionou por um tempo ali uma parte do Gabinete da Reitoria (LIZOTT; ALVES, 2020). Assim, a liberação desse espaço para o MALG não foi tarefa fácil. Por esses motivos, entende-se que a conquista desse prédio para o MALG representa um momento de reconhecimento e força do Museu no contexto da UFPel.

É importante lembrar que, a relação do MALG com esse prédio, especificamente remete à Escola de Belas Artes, que chegou a receber a doação do local para ser sua sede em 1955, por parte da Prefeitura de Pelotas, então dona do prédio. Após impasse com o Governo Federal, que se recusou a entregar o prédio, e a doação de Carmen Trápaga Simões, a EBA acabou desistindo da disputa (MAGALHÃES, 2014). Após a criação da UFPel, viu-se que parte das coleções tiveram como destino justamente o Liceu e nos anos 1980 o Projeto Pinacoteca visava a ocupação de duas de suas salas.

Novamente nos anos 2000, durante as gestões de Nicola Caringi e de Wilson Miranda, o Liceu volta a ser uma possibilidade para o MALG. Conforme as reportagens do jornal Diário da Manhã<sup>204</sup>, de Neila Baldi<sup>205</sup> para o jornal Zero Hora e de Ana Cláudia Dias para o Diário Popular<sup>206</sup>, o Liceu havia sido destinado para o MALG ocupar assim que fosse restaurado. A diferença de datas das reportagens já indica que o processo de negociação não foi fácil e se estendeu por um bom tempo. Elas indicam que a Reitoria tinha uma predisposição para a destinação do casarão ao Museu, anunciada em exposição realizada com o acervo do MARGS, em 1999. A reportagem de Neila Baldi confirma que o Museu teria recebido o prédio, devendo

---

<sup>204</sup> NOVA sede para o MALG. Diário da Manhã, Pelotas, 01 nov. 1999. Variedades, p.8.

<sup>205</sup> BALDI, Neila. Malg ganha novo endereço. Zero Hora, Porto Alegre, 29 fev. 2000. Segundo Caderno – Cultura.

<sup>206</sup> DIAS, Ana C. Lançado anteprojeto que prevê nova sede ao Malg. Diário Popular, Pelotas, 08 nov. 2001. Cultura – Arte. p.13

esperar apenas a restauração. Por fim, Ana Claudia Dias informa do lançamento do anteprojeto de ocupação, elaborado pela Pró-Reitoria de Planejamento da UFPel.

Contudo, quando finalmente foi restaurado, em 2006, já havia outra gestão na Reitoria da UFPel, e o prédio teve outra destinação. Não foram encontrados registros acerca dos motivos para o projeto não ter sido levado adiante. Possivelmente a quantidade de recursos necessários teve seu impacto, visto que o Liceu e seu anexo teriam de ser restaurados e adaptados para o MALG. As reportagens citam a necessidade de captação de verbas para tal, o que aparentemente não aconteceu. De qualquer forma, naquele momento o Museu apresentou uma perda de força diante das disputas internas na Universidade.

Mesmo nas unidades alugadas, a demanda por um prédio da Universidade era uma demanda antiga do Museu, e a demora de trinta anos para que ela fosse suprimida reflete o “lugar” do MALG nas relações de força e poder do meio universitário. Relações com seus altos e baixos, continuidades e rupturas, mas com poucos episódios de reconhecimento e protagonismo.

Não só no caso do MALG, os museus da UFPel podem ser enquadrados nessa situação de uma maneira geral. A relação da UFPel com os seus museus e acervos parece ser uma construção de décadas, que foi tomando forma conforme foram sendo desenvolvidos cursos, pesquisas e atividades ligadas ao patrimônio cultural. Conforme Francisca Michelon (2020b), em relação ao patrimônio cultural, a UFPel já vinha atuando desde os anos 1980, ao participar, através de seus professores, da elaboração do II Plano Diretor da cidade. Esse foi marcado pela “forte resistência e reação do mercado imobiliário e do setor de construção na cidade” (MICHELON, 2020b, p.46).

O papel de defesa do patrimônio foi assumido pela UFPel na produção acadêmica, no surgimento de cursos em nível de pós-graduação, núcleos de pesquisa e extensão, projetos de ensino, pesquisa e extensão que atuaram com os bens patrimoniais. Ainda conforme Michelon (2020b), o início de uma trajetória de reconhecimento do compromisso da UFPel com uma causa do patrimônio, se deu dentro de um programa vinculado à PREC. Durante os anos 2000, vários bens edificados foram adquiridos pela UFPel.

Na dimensão específica da Extensão, o grande investimento é a passagem do Núcleo de Patrimônio Cultural, instituído na Pró-Reitoria de

Planejamento e Desenvolvimento, em 2013, para a PREC, em 2014, como um setor dentro da Coordenadoria de Comunidade e Cidadania. Em 2017, com o novo organograma da Administração Central da UFPel, é instituída a Coordenação de Patrimônio Cultural e Comunidade e nela, criou-se a Rede de Museus da UFPel, resultado de uma proposta advinda da comunidade interna de servidores que atuam nos museus, nos espaços museológicos e em projetos da área (MICHELON, 2020b, p.46-47).

A Rede de Museus da UFPel, ligada à PREC, tem por missão unir os museus, processos museológicos, acervos e coleções da Universidade, visando uma política para a área e desenvolvendo ações de gestão, de valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade<sup>207</sup>. A mudança de sede do MALG pode ser entendida nesse contexto, no qual a Universidade tem “enxergado” os seus Museus e acervos de uma forma diferente do passado. O MCNCR, que seguia no mesmo dilema do MALG, de um histórico de ocupação de prédios inadequados para o funcionamento, também foi realocado em 2018. Embora em prédio ainda alugado, a nova localização permite um diálogo com outros museus da UFPel: o MALG e o Museu do Doce.

Entende-se que são conquistas construídas ao longo de décadas, ao longo dos quais as reivindicações da área foram sendo amadurecidas e ganhando corpo conforme as atividades de ensino, a pesquisa e a extensão da Universidade incorporaram o potencial dos museus e das coleções. Embora ainda sejam imensos os desafios para os Museus, acervos, coleções e processos museológicos na UFPel, pode-se falar em uma organização do setor no âmbito da Universidade.

### **3.3 História da Arte em Pelotas: as coleções de alunos, professores e artistas**

Este último bloco envolve as coleções formadas pelas instituições – EBA e MALG, sendo mais relacionadas ao âmbito da arte. As coleções Escola de Belas Artes, Século XX, Século XXI e Antônio Caringi, são analisadas, principalmente, a

---

<sup>207</sup> Atualmente a Rede é composta pelos Museus: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Museu do Doce, Museu das Telecomunicações, MUARAN – Museu Arqueológico e Antropológico; os Museus virtuais: Museu Afro-Brasil-Sul, Museu das Coisas Banais, Museu Diários do Isolamento, Museu Virtual do Judô. Projetos museológicos: projeto de extensão “Museu da Colônia Francesa”, projeto de extensão “Museu Grupelli”, projeto de extensão “Museu Histórico de Morro Redondo”, projeto de extensão “Museu Etnográfico da Colônia Maciel”. Acervos e coleções: Herbário Pel, Discoteca L.C. Vinholes, Fototeca Memória da UFPel, Centro de memória e pesquisa HISALES – História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares, LEPAARQ – Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, Acervo do Choro de Pelotas, Núcleo de Documentação Histórica Profa. Beatriz Loner; o Memorial do Anglo e o Planetário da UFPel. Informações obtidas no site da Rede de Museus da UFPel. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/a-rede/>, acesso em 18 ago. 2022.

partir da ideia de Carmen Diniz<sup>208</sup> (1996; 2005; 2014), de que o padrão artístico da cidade foi se definindo através de um processo dialético que envolvia as práticas artísticas na manutenção de estilo tradicional acadêmico<sup>209</sup> e nas tentativas de sua renovação. Segundo ela, a permanência de um estilo acadêmico e de dificuldades de formação de um sistema das artes teria levado a um campo artístico, com um perfil oposto dos grandes centros.

O trabalho de Carmen Diniz é importante no sentido de abordar as relações de poder que envolvem o campo artístico. Segundo ela, a trajetória das artes plásticas local tem suas bases no contexto econômico, político e social da Pelotas do final do século XIX<sup>210</sup>. Reflete diretamente as relações de poder e dominação, uma vez que a maneira de ser do grupo dominante socialmente, economicamente e politicamente, foi impondo os seus padrões a toda a sociedade, o que os distinguia socialmente, processando uma dominação simbólica. A orientação conservadora, com inspiração no passado e fuga da realidade, teria adentrado o século XX, consagrando a estética acadêmica na reação aos valores do novo, moderno, eficiente, efêmero, relacionados com a modernidade e a burguesia industrialista. Essa permanência dos ideais acadêmicos é observada por Diniz nos discursos de intelectuais, nas exposições e na produção artística de Pelotas durante boa parte do século XX<sup>211</sup>.

Ainda de acordo com Carmen Diniz (1996; 2005), os processos de inovação só tiveram lugar em Pelotas a partir de influências que se manifestaram nos anos 1970. São fatores que, mesmo tendo se manifestado ainda na década anterior e

---

<sup>208</sup> Além do trabalho da professora Carmen Regina Bauer Diniz ser importante para a pesquisa, a escolha em dar destaque ao seu trabalho também se relaciona ao MALG. Formada nas primeiras turmas do ILA, foi professora do mesmo instituto posteriormente, sendo a primeira chefe do MALG quando o museu passou da PRE para o ILA. Ficou pouco tempo na gestão justamente para realização do seu trabalho de mestrado, que traz a ideia na qual essa pesquisa se apoia.

<sup>209</sup> Dado que o papel desempenhado pela arte acadêmica na cidade, mantida até cerca dos anos 1970, pela influência exercida pela classe dominante local, ligada às oligarquias rurais (mas não só), Diniz utiliza o conceito e academicismo como sinônimo de tradição em Pelotas, de manutenção de certos hábitos de uma cultura passada.

<sup>210</sup> Lembrando do que foi tratado no início do capítulo acerca desse período em Pelotas, com grande circulação de riquezas, o que teria atraído estrangeiros, proporcionado uma melhoria de recursos urbanos e aumentado as práticas de sociabilidade e culturais da cidade, especialmente aquelas relacionadas aos costumes europeus.

<sup>211</sup> A autora constata isso a partir das exposições identificadas em jornais locais, e que habitualmente traziam temas como paisagens, naturezas mortas e retratos seguindo a linha do academicismo. Dois lugares que costumemente realizavam mostras eram a Bibliotheca Pública Pelotense e o Grande Hotel, que recebiam um público significativo, com compra de obras (DINIZ, 1996).

tendo se efetivado de forma lenta, não configuraram uma ruptura completa com o passado:

Vê-se que uma nova visão da arte e do mercado artístico na cidade foi marcado por várias vertentes: indústria cultural, potencializada em todo seu poder econômico para promover a massificação da cultura; a experiência artística de Porto Alegre, com um mercado de arte que se formava e que passou a influenciar Pelotas na década de 70; atuação de inúmeras pessoas na cidade, responsáveis por várias iniciativas (salões, cursos, exposições coletivas, abertura de espaços destinados a exposições), com o objetivo de despertar a sociedade para a arte moderna (DINIZ, 2005, p.101).

Esse contexto teria contribuído para que o público tivesse acesso às manifestações artísticas modernas, provocando, ainda que sutilmente, alterações no núcleo da arte acadêmica de Pelotas (DINIZ, 2005). Ainda assim, Diniz entende que a cidade não renunciou totalmente à tradição, levando a uma “modernidade conservadora”, manifestada nas atitudes dos componentes do sistema da arte da cidade. Entre eles, o MALG, que “apresenta um perfil dicotômico” (1996, p.103), apoiado nas vertentes da tradição e renovação, na medida que foi criado para abrigar a obra de um artista de grande expressão acadêmica como foi Leopoldo Gotuzzo, mas que também se voltava para a contemporaneidade, com as exposições temporárias e as práticas artísticas alternativas e democráticas. Baseando-se em Bourdieu, considera que o MALG, enquanto instância de conservação e consagração, “exerce a função de salvaguardar a ortodoxia cultural da cidade, defendendo a esfera da cultura legítima, marcada pela tradição” (DINIZ, 1996, p.103).

Diniz nota na atuação do MALG a tentativa de equilibrar tradição e modernidade, como uma forma de ampliar sua legitimidade e evitar “a colisão de grupos com interesses diversos nas artes plásticas” (1996, p.103). Essa se faz presente, não só quando as coleções incorporadas da EBA são expostas com sentido de celebrar seus colecionadores, como nas referências recorrentes aos artistas consagrados pela tradição. Por exemplo, além do compromisso do Museu com Leopoldo Gotuzzo, a galeria que mais recebe exposições contemporâneas leva o nome de Marina de Moraes Pires.

### 3.3.1 Coleção Escola de Belas Artes

Ao longo desse trabalho, já se falou muito da Escola de Belas Artes de Pelotas. Alguns aspectos serão evocados e retomados, mas neste momento, a intenção é focar no papel da Escola para a constituição de um sistema das artes na cidade e como isso transparece nas coleções formadas pela instituição. Atualmente, a coleção EBA abrange obras de ex-alunos da Escola, muitas delas premiadas nas exposições anuais realizadas entre 1953 e 1972. Contudo, essa classificação não abrange as obras que a própria Escola adquiriu, através de compras e doações. Tampouco estabelece a ligação entre as coleções particulares doadas à Escola, abordadas anteriormente.

Por isso, é melhor falar de coleções da EBA, cada qual com suas particularidades, tendo em comum a ligação com a Escola. O principal documento relacionado ao patrimônio artístico da EBA é o que contém a relação dos bens da Escola. Elaborado no contexto de extinção da EBA, consta que o artista Adail Bento Costa se voluntariou para a tarefa de fazer o levantamento e reavaliar os bens artísticos da Escola<sup>212</sup>. A tabela 10 relaciona quantitativamente e de acordo com a procedência, o conjunto de obras que compõem esse levantamento. Também foram incluídas algumas obras que faziam parte do patrimônio da EBA e que por algum motivo ignorado, não constam no levantamento<sup>213</sup>.

Tabela 10: Coleções da EBA, tipos de aquisição e procedências

<b>Coleção ou conjunto</b>	<b>Quantidade de Obras</b>	<b>Aquisição / procedência</b>
<b>Leopoldo Gotuzzo</b>	23	Doações do artista
<b>Faustino Trápaga</b>	08	Doação viúva Berthilde Trápaga
<b>João Gomes de Mello Filho</b>	33	Doação da irmã Maria Joaquina Mello
<b>Outros quadros à óleo e esculturas</b>	04	Compra de Aldo Locatelli
	09	Doações Augusto Pastorello, Heráclito Brusque, José Carlos Canez e Fernando Duval, Luiz Notari, Marina de Moraes Pires, Nesmaro
	11	Tipo de aquisição e procedência não identificadas
	07	Doações sem procedência
<b>Trabalhos de alunos</b>	120	Premiações, produzidos na Escola e doações
<b>Total</b>	215	

Fonte: Elaborada pela autora

<sup>212</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. Ata da reunião realizada no dia 08 de fevereiro de 1973. Nº75.

<sup>213</sup> Sabe-se que sua procedência é a Escola por aparecerem em documentos institucionais, como relações de acervo anteriores, ou por estar indicado no Livro Tombo do MALG.

As três primeiras coleções já foram abordadas, portanto, essa etapa irá se concentrar nos outros dois conjuntos da Tabela 10. Os “outros quadros à óleo e esculturas” dizem respeito a uma série de obras de procedências diversas. Atualmente, por não se enquadrarem no critério da coleção EBA, elas foram alocadas na Coleção Século XX. Entende-se, contudo, que é mais adequado abordar esse conjunto de obras em relação à Escola.

A forma de aquisição de parte dessas obras, contudo, é incerta. De acordo com a tabela 10, percebe-se que 16 obras foram adquiridas por doação. Contudo, apenas uma obra contava com carta de doação, outra teve a doação divulgada em jornal e uma terceira consta em uma listagem de obras expostas como doada à Escola. Ou seja, somente três delas têm confirmação da procedência na documentação da Escola. Quanto às outras, é o livro Tombo do MALG<sup>214</sup> que as identifica como doações para a EBA, algumas com indicação da procedência e outras não. O livro também indica que quatro pinturas de Aldo Locatelli, estudos para a Catedral de Pelotas, foram adquiridas por compra. Quanto às outras onze (11) obras, não há qualquer referência à forma de aquisição ou procedência. Nos documentos da EBA, que estão sob guarda do MALG, foram identificadas poucas menções ao patrimônio artístico da Escola<sup>215</sup>.

Essa imprecisão ou mesmo falta de registros revela que aparentemente não havia uma preocupação com o registro, controle ou mesmo manutenção dessas obras. Como colocado no início do capítulo, as obras adquiridas eram distribuídas pelo espaço da escola, e eram até utilizadas como referência para os alunos. Mas, à exceção das obras de Leopoldo Gotuzzo, que chegou a compor o Museu Gotuzzo, ou da coleção de João Gomes de Mello Filho, que ganhou uma sala, as outras aquisições aparentemente não possuíam uma organização, documentação ou classificação específica. Não foram identificadas menções às obras na documentação oficial da EBA, como nas Atas da diretoria, por exemplo. Daí a dificuldade de identificar a procedência dessas obras.

---

<sup>214</sup> O Livro Tombo do MALG abrange apenas parte do acervo. Datado de janeiro de 1989, relaciona 167 obras.

<sup>215</sup> Em alguns documentos referentes ao balanço financeiro aparecem menções como “12 objetos de arte” na coluna das despesas (Balancete dez. 1968 EBA.D.0093), ou “Obras de arte”, entre o ativo permanente do Balanço de 31 dez. 1972 (EBA. D. 0129). Cabe ressaltar que, no conjunto de documentos analisados, não há documentos relativos ao balanço financeiro de todos os anos de existência da Escola.

Ainda assim, é possível que se tivesse a intenção de que a EBA formasse o seu próprio museu. Logo no primeiro ano de funcionamento, após a doação da “Espanhola” de Leopoldo Gotuzzo<sup>216</sup>, duas doações foram noticiadas em jornal. O recorte, que faz parte do arquivo de Marina de Moraes Pires, não preserva o nome do periódico, nem a data, que é escrita à lápis, mas cita explicitamente um Museu na Escola:

Para a biblioteca e musêu que a Escola e Belas-Artes de Pelotas está organizando, já fizeram doações as seguintes pessoas: Escultor Augusto Pastorelo, um busto do patrão da escola, Leopoldo Gotuzzo; dr. Heráclito Brusque, um busto, em bronze, do almirante Saldanha da Gama, de autoria do escultor Leão Veloso; d. Iêda Duarte Miranda, uma duzia de modêlos; d. Gilka Pires de Queiroz, um par de colunas<sup>217</sup>

Dessas doações, somente os dois bustos chegaram até o MALG. Mas o interessante é que, aparentemente havia a intenção de se organizar um museu, o que pode inclusive ter incentivado novas doações. No diário de Marina de Moraes Pires, há um registro de 02 de maio de 1957 no qual a diretora relata que esteve “Na Escola de Belas Artes com visita de Heráclito que fará uma representação em Porto Alegre levando circulares pedindo livros e objetos para Biblioteca e Museu da Escola” (FRANCO, 2008, p.145). O Heráclito ao qual ela se refere provavelmente é o mesmo da citação anterior, Heráclito Brusque, que era membro da diretoria da Escola. Interessante que, nesse período relatado, já havia ocorrido a doação de Berthilde Trápaga e Leopoldo Gotuzzo, e a Escola continuava procurando doações para a sua biblioteca e museu, fora de Pelotas inclusive. De fato, essa atitude pode ter impulsionado algumas das aquisições da EBA. Infelizmente não foram encontrados documentos que possam confirmar essa associação.

Alguns dias depois, Marina registra em seu diário: “Falei com Heloisa para fundarmos um Museu Artístico para a Escola” (FRANCO, 2008, p.146). Essa ideia chega a ser discutida com outros membros da direção, mas não aparecem mais registros. O diário ainda traz um aspecto muito interessante a respeito da relação da Escola com as coleções e doações, que denota a relação entre colecionadores, museus e a perpetuação da memória. No dia 10 de maio de 1957, Marina registra:

---

<sup>216</sup> Ver Figura 4, pg.78.

<sup>217</sup> BIBLIOTECA e Museu. 19 fev. 1950. Notas de Arte. Arquivo Marina de Moraes Pires MMP.D.082.

Na Escola visita de Déa Maciel que comentou que se houvesse no Museu uma sala com o nome do pai, provavelmente, toda família colaboraria com algum objeto de Arte para o futuro Museu (FRANCO, 2008, p.146).

No Estatuto da Escola nada consta acerca de Museu, coleção ou acervo. Assim, não fazia parte da estrutura organizacional da instituição. Por isso, entende-se que não havia um “Museu” institucionalizado, mas sim o entendimento de que possuir aquele conjunto de bens e deixá-los à mostra (mesmo que somente para os alunos ou convidados), já configurava um museu. A ausência dos processos de documentação, pesquisa, conservação e mesmo comunicação das obras adquiridas pela EBA não anula a possibilidade de que, naquele contexto, os usuários da Escola entendessem aqueles conjuntos de obras como um museu, e assim se referirem a ele. Além disso, identificou-se ao menos uma ocasião na qual a Escola emprestou obras de seu acervo para uma exposição na cidade, ocorrida em 1961 com “óleos de pintores e amadores pelotenses”, em comemoração à Semana de Arte. Na mesma ata que essa ocasião é comentada, é citado o convite para a Escola participar das comemorações do Sesquicentenário de Pelotas com exposições<sup>218</sup>. Lembrando ainda da participação do acervo da Escola na exposição retrospectiva de Leopoldo Gotuzzo realizada pela UFPel em 1972.

Já os “trabalhos de alunos” concentram o que atualmente forma a Coleção EBA do MALG. São cento e vinte obras (120), entre pinturas e esculturas, produzidas pelos alunos no contexto da Escola. A maioria foi incorporada da EBA à UFPel, mas algumas foram doadas por ex-alunos depois da criação do MALG. Uma parte considerável das obras da coleção está relacionada às premiações das exposições anuais da Escola.

Segundo Anaizi Espírito Santo (2014), e Clarice Magalhães (2012), essas exposições reuniam os trabalhos desenvolvidos pelos alunos durante o ano letivo, em uma prática que remonta à Academia Imperial de Belas Artes, com suas “Exposições Gerais” e os “Concursos Anuais de Prêmios de Viagem”. Em Pelotas, essas exposições “extrapolavam os muros da Escola de Belas Artes, havendo também o reconhecimento da importância das Artes no contexto da Cidade” (ESPÍRITO SANTO, 2014, p.97). Como reflexo dessa importância, Espírito Santo

---

<sup>218</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. Ata da reunião realizada no dia 28 de dezembro de 1961. Nº28.

coloca o Prêmio Estímulo às Artes. Instituído pelo poder público em 1952, ele premiava os melhores trabalhos dos formandos com a “Medalha de Estímulo às Artes – Prefeitura de Pelotas”<sup>219</sup>.

Ainda de acordo com Anaizi Espírito Santo (2014), embora nos arquivos da EBA as atas das premiações começam em 1954, foi descoberto a partir de depoimentos de ex-alunos, que em 1953 houve premiação. A pesquisadora também identificou alguns prêmios especiais, destinados aos alunos que se destacavam em outras disciplinas. Isso é confirmado por Clarice Magalhães (2012), segundo a qual, até 1961 eram avaliados apenas os trabalhos na categoria de pintura, passando então a serem premiados também os trabalhos em escultura. Assim, a premiação ocorreu entre 1953 e 1972. As mostras eram realizadas em diferentes locais da cidade, como Grande Hotel (1949), Bibliotheca Pública Pelotense (1950, 1951 e 1954) e no Clube Caixeiral (1952 e 1953). Entre 1955 e 1965 foram realizadas na sede da Escola na Rua Andrade Neves, 657 e entre 1966 e 1971 na nova sede, na rua Marechal Floriano, 179. A última exposição, em 1972, também teria sido realizada no Grande Hotel (ESPÍRITO SANTO, 2014).

As obras premiadas eram incorporadas ao acervo da Escola, mas como colocam Espírito Santo (2014) e Magalhães (2012), baseando-se em depoimentos de ex-alunos, algumas obras não ficaram na Escola. Isso porque, em algumas ocasiões, elas eram presenteadas a autoridades, ou ainda eram adquiridas por visitantes, como no caso da pintura de Luciana Reis premiada em 1956. O quadro, que pode ser visto na Figura 40, retrata a irmã de Luciana, e foi comprado pelo seu cunhado:

Minha irmã era muito bonita, posou, e, o retrato saiu muito bom, mas não ficou na Escola. Esse retrato está com a minha irmã porque meu cunhado se encantou com ele e a Escola estava sempre precisando de subsídios, então ele ofereceu lá uma importância qualquer e levou o quadro. Ainda a tia Marina me disse, olha, o teu quadro não vai ficar na Escola, e eu digo, paciência<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> O prêmio foi instituído pela Lei Municipal nº 352, e previa as seguintes premiações: 1º Lugar – Medalha de ouro e mil cruzeiros; 2º Lugar: Medalha de prata e quinhentos cruzeiros; 3º Lugar: Medalha de Bronze e trezentos cruzeiros.

<sup>220</sup> Depoimento de Luciana Renck Reis em 2009 (ESPÍRITO SANTO; MAGALHÃES, 2014, p.167).

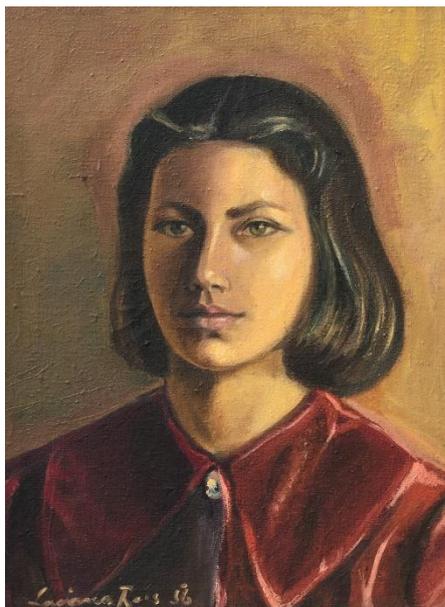


Figura 40 – Obra premiada de Luciana Renck Reis  
 “Retrato de Maria Helena”, de Luciana Renck Reis, Pelotas, 1956, óleo sobre tela, 40x30cm.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção EBA. Reprodução da obra por Daniel Moura.

O júri era composto por uma comissão com cinco membros, sendo dois deles indicados pela Câmara de Vereadores e os outros nomeados pelo Prefeito. Pela listagem dos membros do júri arrolados por Espírito Santo (2014), percebe-se que, embora os professores ficassem de fora, sempre havia algum nome ligado à Escola, como membros da diretoria, por exemplo<sup>221</sup>. Clarice Magalhães (2012) coloca ainda que a “comissão julgadora era formada por pessoas de destaque nas áreas humanística, política e cultural da cidade, indicadas pelo prefeito, e representavam o gosto conservador da cidade” (2012, p.281). Segundo ela, as mudanças nesse conservadorismo podem ser percebidas nas obras premiadas, tendo sido premiado em 1966 a primeira obra não alinhada com a estética acadêmica. Na mesma linha, Anaizi Espírito Santo também identifica essa transformação nas obras dos alunos:

Através das obras premiadas, no decorrer dos anos, pode-se observar o desenvolvimento da linguagem e expressão, do fazer artístico presente nas manifestações de cada época, rompendo com a orientação do fazer puramente acadêmico (2014, p.106)

<sup>221</sup> É o caso de Henrique Carlos de Moraes, irmão de Marina de Moraes Pires, nos juris de 1954-1958 e 1960-1968; Heráclito Brusque, entre 1954-1962; Jaime Wetzel, em 1960; Adail Bento Costa em 1959, 1961, 1963-1966, 1968; a ex-aluna e artista Benette Casaretto Motta, entre 1961-1966, 1968; e a ex-aluna e artista Inah Costa, entre 1969-1971.

Nesse sentido, a figura 41 elenca as pinturas premiadas na primeira e última exposição, ilustrando a colocação de Magalhães e Espírito Santo:

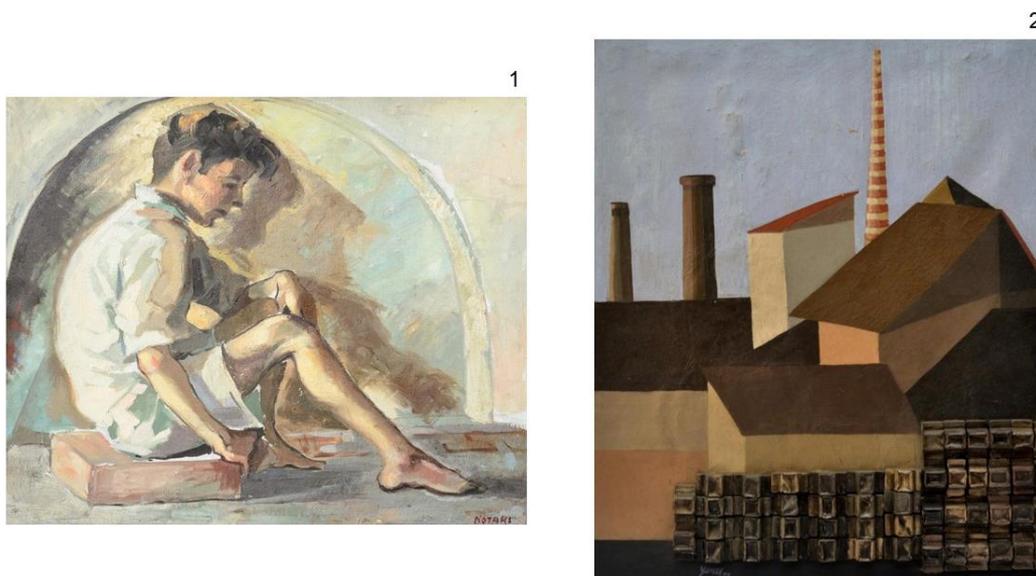


Figura 41 - Obras premiadas com primeiro lugar em 1953 e 1972.

1 – “Menino” de Luiz Notari, Pelotas, 1953, óleo sobre tela, 54x65cm. 2 – “Paisagem com textura” de Gilberto Yunes, Pelotas, 1972, Técnica Mista, óleo e gesso sobre tela, 60x50cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção EBA. Montagem da autora, reprodução das obras Daniel Moura.

As mudanças nas linguagens de expressão e o afastamento do academicismo ao longo da existência da EBA também estão relacionados com o conjunto de trinta e uma (31) obras que fizeram parte do acervo da Escola, especialmente nas obras dos professores. São nove (9) obras de quatro autores: Aldo Locatelli<sup>222</sup>, Marina de Moraes Pires, Bruno Visentin e Nestor Marques Rodrigues (Nesmaro). A princípio, todas seriam doações, à exceção dos estudos de Locatelli. Segundo Clarice Magalhães (2012), o corpo docente e de funcionários da EBA havia sido selecionado por Marina de Moraes Pires, e tinha, portanto, uma visão de mundo e da arte sintonizada com a da diretora. A autora ainda coloca que Aldo Locatelli, por exemplo, foi muito importante no período inicial da Escola. Como um representante do mundo e a cultura europeia, ele aumentou a importância e o interesse pelo curso:

<sup>222</sup> Aldo Locatelli (Bérgamo, Itália, 1915 – Porto Alegre, RS, 1962) (ROSA; PRESSER, 1997). Desde 1948 o pintor italiano estava em Pelotas a convite da Diocese de Pelotas, para pintar os murais da Catedral São Francisco de Paula. Convidado por Marina de Moraes Pires, aceita ser professor de pintura na Escola de Belas Artes que estava sendo criada, e assim acaba se estabelecendo definitivamente no Brasil, junto de sua esposa e filhos. Ele não ficou muito tempo na Escola, tendo se mudado para Porto Alegre poucos anos depois, onde foi professor do Instituto de Artes da UFRGS (MAGALHÃES, 2008).

Quem fosse aluno do curso, era aluno do Locatelli. Quem expunha, eram os alunos do Locatelli. Quem visitava as exposições, via os trabalhos dos alunos de Locatelli, e até os dele próprio, que expunha também alguns trabalhos seus. interesse e agregava valor ao curso (MAGALHÃES, 2008, p.91).

Assim, percebe-se que, para além de professor, Aldo Locatelli tinha um papel relacionado com o *status* da Escola. A compra de suas obras faria assim todo sentido para a EBA, uma vez que ele se encaixava tanto numa imagem que beneficiava a instituição. Isso mesmo em um contexto de dificuldade de obtenção de recursos<sup>223</sup>. Além disso, Locatelli, com seu trabalho em estilo acadêmico, também foi determinante para a consolidação desse estilo na formação da Escola (MAGALHÃES, 2012). A figura 42 demonstra o método de ensino de Aldo Locatelli:



Figura 42 - Aula de pintura de Aldo Locatelli, na EBA em 1951

Aldo Locatelli, no lado direito do observador, de perfil, observando o trabalho das alunas, em aula no dia 18 jun. 1951. A aluna em primeiro plano, com o pincel no quadro, é Inah Costa.

Fonte: Arquivo Marina de Moraes Pires, acervo MALG.

A imagem denota algumas características das obras dos alunos do período no qual Locatelli foi professor. Primeiro que a maioria das turmas era formada por mulheres. Dos treze formandos da primeira turma da EBA, em 1953, onze eram

<sup>223</sup> Como coloca Clarice Magalhães (2012), as atas da diretoria revelam uma preocupação constante com a obtenção de verbas e recursos para a manutenção da Escola, que dependia de auxílios e subvenções.

mulheres. Nos anos seguintes a presença massiva feminina será uma constante. Até 1972, foram 310 alunos formados, sendo 267 mulheres (86%)<sup>224</sup>.

Outro ponto é o método de ensino de Locatelli, com a pintura a partir da observação de um modelo, dando importância ao desenho, transparecendo nas obras dos alunos. Há uma predominância de obras de figuras humanas, incluindo nus e naturezas mortas, sendo algumas delas muito semelhantes com autorias diferentes, como as obras demonstradas na Figura 43. Esse método de ensino, ligado ao academicismo, com o professor fazendo correções diretamente nas obras dos alunos, conforme Clarice Magalhães (2012), já estava ultrapassado em diversas instituições de ensino de arte. Segundo ela, esse método seguiu sendo utilizado por Nesmaro, professor que substituiu Aldo Locatelli na disciplina de pintura a partir de 1956<sup>225</sup>.



Figura 43 - Conjunto de obras de alunas de Aldo Locatelli (1949-1953)

1 – “Nu deitado”, de Hilda Mattos, 1951, óleo sobre tela, 60x75cm; 2 – “Nu com véus”, de Benette Casaretto Motta, 1951, óleo sobre tela, 59x79cm; 3 – “Nu deitado com planejamento”, de Conceição Aleixo, 1951, óleo sobre tela, 60x69cm; 4 – “Natureza Morta”, de Conceição Aleixo, 1951, óleo sobre tela, 80x60cm; 5 – “Natureza Morta”, de Franca Bianca, 1951, óleo sobre tela, 70x60cm; 6 – “Natureza Morta”, de autoria não identificada, 1951, óleo sobre tela, 63x46cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção EBA. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

<sup>224</sup> Levantamento realizado nas Atas de Formatura da Escola de Belas Artes de Pelotas.

<sup>225</sup> Nos livros de registro de funcionários, consta a contratação de Feruccio Zenaro, em 1955. Não foram encontradas referências a esse professor, nem quanto tempo ele ficou na Escola.

Nesmaro chegou a ser considerado nos anos 1970 “expressão máxima na arte pelotense” (SILVA; LORETO, 1996, p.81). Segundo Silva e Loretto (1996), ele não se enquadrava em nenhum estilo ou escola, sendo bastante eclético, tanto nos tipos representados (como feiticeiras, santos, homens do povo, palhaços etc.), como nos estilos (indo do romântico para o impressionismo e surrealismo). Nas obras doadas pelo artista e professor à Escola é possível perceber esses elementos apontados pelas pesquisadoras. Também são percebidos nas obras dos alunos do período. A figura 44 elenca as obras que ganharam o 1º Lugar do Prêmio Estímulo às Artes, entre 1957 e 1965, quando Nesmaro era o único professor de pintura.

Nota-se que a troca de professor, ainda que tenha provocado algumas mudanças, não chegou a provocar rupturas no âmbito da Escola. É possível ver que as obras dos alunos mantêm aquele padrão acadêmico das primeiras turmas. Há, contudo, uma mudança nos gêneros das obras. Ainda aparecem figuras humanas e naturezas mortas, mas os nus desaparecem e há uma prevalência das paisagens. A repetição de cenários, como aparece na figura 43, diminui consideravelmente.



Figura 44 - Obras de alunos premiadas no período que Nesmaro foi professor

1 – “Paisagem ao Crepúsculo”, de Olga Maria Reis, 1961, óleo sobre tela, 50x75,5cm; “Barco em repouso”, de Eloiza Fianca de Gonella, 1962, óleo sobre tela, 38x46cm; 3 – “Crioulo”, de Regina Paiva, 1964, óleo sobre tela, 54,5x45,5cm; 4 – “Procissão”, de José Érico Alípio Cava, 1963, óleo sobre tela, 46x33cm; 5 – “Castelo”, de Ana Magda Veloso da Silva, 1959, óleo sobre tela, 50x70cm; 6 – “Sem título”, de Marlene Alves P. Reisser, 1962, óleo sobre tela, 46x55cm; 7 – “Cabeça”, de José Carlos Canez, 1960, óleo sobre tela, 54x45cm; 8 – “Retrato de Maria Helena”, de Luciana Renck Reis, 1956, óleo sobre tela, 40x30cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção EBA. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

É desse período de Nesmaro uma crítica à EBA, publicada na Revista local “Ponto de Vista”<sup>226</sup>. Sob o título “Arte em Pelotas é quase nome feio!”, a reportagem aparece relacionada à “Problemas da cidade”, mesmo a revista tendo uma seção de Literatura e Artes, além disso, não é assinada. A reportagem em si não é sobre a Escola, trata da arte no âmbito de outras instituições, como o Conservatório de Música ou a Sociedade de Cultura Artística. Contudo, o descontentamento com a EBA é nítido:

A Escola de Belas Artes é um caso à parte. Deveria ser o nosso manancial artístico: a fonte de desenvolvimento e incremento das artes plásticas na Princesa do Sul. Mas não é. Pelo contrário, funciona como um obstáculo à criação artística, pois ainda não conseguiu se livrar de meia dúzia de funcionários ineptos. Nem Notari (que, infelizmente para nós e felizmente para êle, foi embora), nem Bruno Visentin conseguiram nada com os seus talentos enfrentando a velharia. E também há o problema dos alunos, que existem em bom número, mas em péssima qualidade. Tanto que, para realizarmos essa reportagem, uma funcionária da EBA confessou existirem no máximo vinte e poucos estudantes “com algum talento”, entre os cento e tanto que estavam matriculados em 1957. A maioria dos alunos da nossa pobre Escola são senhoras ricas, de poucos afazeres e muita vaidade, e moças que abandonaram os estudos ginasiais, mas que acham feio não estar “estudando” ... Resultado de tudo isso: exposições, no fim do ano, que retratam a pobreza dos valores da EBA e provam que ela ainda não conseguiu se livrar das suas naturezas mortíssimas, dos seus chatíssimos tachos e dos seus tristíssimos panos caídos a um canto da tela. E tudo porque não há seleção na escolha dos professores e dos alunos, fazendo da Escola de Belas Artes local uma mentira tão grande como a daquela senhora, recém formada, que exibiu seus borrões, uma .... torta e algumas figuras geométricas em côres berrantes, dizendo: “Pintura Moderna. Mentira. Onde foi que ela apreendeu isso?”<sup>227</sup>

A crítica, obviamente, não foi bem recebida na EBA. A revista publicada em dezembro, só foi discutida no retorno das aulas do ano seguinte. Em reunião da Diretoria da Escola, em março de 1958, consta a leitura e apreciação de uma carta do Diretório Municipal de Pelotas do Partido Democrata Cristão (PDC), que teria enviado um ofício à direção da revista Ponto de Vista “discordando do artigo pela mesma publicado, contendo expressões injustas para com a nossa Escola de Belas Artes”<sup>228</sup>. Na mesma reunião, consta a solicitação do Centro Acadêmico “Pedro Américo”, para a realização de uma “mesa redonda, com a participação de

<sup>226</sup> Fundada por Aldyr Schlee em 1957 (VIANA, 2013), a revista contava com as ilustrações de Bruno Visentin, Waldir Ferreira (possivelmente foi aluno da EBA, tendo uma obra na coleção da Escola, mas não consta entre os formandos), além de Déborah Blanck e o próprio Schlee.

<sup>227</sup> ARTE em Pelotas é quase nome feio! **Ponto de Vista**. Pelotas, Ano I, n. 2 dez. 1957, p.16-17.

<sup>228</sup> ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. Ata da reunião realizada no dia 18 de março de 1958. Nº13.

professores, alunos, elementos da imprensa e do rádio, para tratar do assunto referente ao artigo”. Embora a diretora Marina Pires tenha concordado com a realização da mesa-redonda, impõe a condição de “não entrar em polêmicas”, além de enviar agradecimento ao PDC pela atenção. Alguns dias antes dessa reunião da diretoria, a própria diretora escreve em seu diário: “Entreguei para Dr. Alcindo<sup>229</sup>, a revista que fala mal da Escola, para ser mostrada na Câmara de Vereadores” (FRANCO, 2008, p.164).

Muito dessa crítica transparece as disputas entre o conservador, antigo, as “velharias” e o moderno. Considerando-se essa disputa não só no campo da arte, como também no dos valores e significados. Por exemplo, a reportagem começa se referindo a Pelotas como a “metrópole da zona sul” (ARTE, 1957, p.16), exaltando a capacidade industrial e comercial da cidade, e alegando que as artes não estavam acompanhando esse dito desenvolvimento, pois ainda estavam atreladas à “preconceitos do século passado em pleno século XX” (ARTE, 1957, p.17). Era necessário, segundo a revista, acabar com as “comissões de pseudo – estetas e vereadores julgando as obras de arte” e com “as diretorias de instituições artístico-culturais que estão minadas de gente atrasada e vaidosa” (ARTE, 1957, p.17). Também é interessante, que o contraponto no campo das artes é realizado através de duas figuras que possuem ligação com a Escola: o ex-professor de escultura Bruno Vicentin e o ex-aluno Luís Notari<sup>230</sup>. Além de citados no texto, como figuras que não resistiram “enfrentando a velharia”, a reportagem conta com imagens de obras de ambos.

Sobre esse aspecto, há que se lembrar que de fato, tanto a diretoria como o corpo docente e de funcionários da EBA eram escolhidos pela diretora Marina, como coloca Clarice Magalhães: “D. Marina colocou na Escola de Belas Artes, como professores e funcionários, pessoas do seu círculo de amigos e conhecidos e também parentes, em diferentes graus” (2012, p.249)<sup>231</sup>. O mesmo em relação aos

---

<sup>229</sup> Provavelmente o Dr. Alcindo a que Marina se refere seja Alcindo Simões, advogado, consultor jurídico da Escola e que fazia parte da diretoria como 1º Secretário, desde a primeira composição (MAGALHÃES, 2012).

<sup>230</sup> Cabe comentar que, Luís Notari foi convidado pela direção da EBA para ministrar aulas de pintura, entre os períodos de Locatelli e Nesmaro, mas o artista não teria aceitado alegando outros compromissos (MAGALHÃES, 2012).

<sup>231</sup> Magalhães (2012) lista os seguintes casos: Rosina Pires Corrêa Franco, filha de Marina, bibliotecária e posteriormente como professora assistente de Modelagem; Luciana Renck Reis,

júris das exposições da Escola, com Henrique Carlos de Moraes, irmão de Marina, membro do júri entre 1954 e 1968 e presente em várias composições da direção da Escola.

Além disso, Clarice Magalhães aponta que o currículo da Escola não abrangia a arte moderna, com um “ensino claramente acadêmico, utilizando métodos do ensino tradicional de pintura” (2012, p.269). Assim, o conteúdo das disciplinas caracterizava o direcionamento da Escola para o academicismo:

O que faz diferença, verdadeiramente, no caso em estudo, é o conteúdo das disciplinas, principalmente da História da Arte e da Pintura e Escultura, e quem as ministrava. A História da Arte, assim como a Pintura e a Escultura, podem, por exemplo, enfatizar a arte moderna, mostrando e ensinando de modo teórico e prático o que está se fazendo no mundo no momento, ou podem ensinar a respeito da arte desde os seus primórdios e parar em um período da História da Arte que já é relativamente distante, o Impressionismo. Na EBA, era a segunda delas a maneira utilizada. Faz diferença também aquilo que não é explicitamente ensinado, mas se ensina tacitamente, como comportamentos, estilos de vida e escala de valores (MAGALHÃES, 2012, p.270)

Enfim, percebe-se que de fato a forma como a EBA estruturava seu ensino e corpo docente voltava-se para uma ideia romantizada do passado, e fortalecia valores conservadores ligados ao grupo que a administrava e a usufruía, através da predominância do academicismo. O que a reportagem traz é que essa opção não era uma unanimidade na cidade, e que havia outras forças operando para além do contexto da Escola. Essas forças podem ter ajudado a impulsionar rupturas no âmbito da EBA e conseqüentemente influenciar o cenário que iria se manifestar algumas décadas mais adiante, com os Salões e a abertura de diversas galerias em Pelotas nos anos 1970 e 1980.

Contudo, isso não diminui a relevância da Escola no meio artístico local. Como colocado, mesmo a reportagem que a crítica, acolhe e referência dois artistas ligados à EBA. E como não poderia ser um processo simples, a primeira galeria de arte da cidade, voltada para linguagens e poéticas mais contemporâneas nasce justamente na Escola: a Galeria Crítica Nova. Segundo Carmen Diniz (1996), o espaço foi criado pelo Diretório Acadêmico Pedro Américo, e teria surgido da necessidade de inovação na prática das artes plásticas e inconformidade com o ensino soberanamente

---

esposa de Luís Reis, sobrinho de Marina, solicitada ao Estado para lecionar Desenho Artístico; A esposa do filho “Clarinho”, Léa, contratada para a secretaria da Escola; Gilce Marlene Wetzel da Cunha, filha do Presidente da Escola Jaime Wetzel, foi professora assistente de Geometria Descritiva.

acadêmico da Escola. A Galeria visava movimentar o meio cultural local e promover a crítica, trazendo artistas de outras cidades, além de artistas pelotenses. Contou com exposições coletivas de alunos e também de ex-alunos como trabalhos da fase modernista de Inah Costa e óleos e aquarelas de José Carlos Canez. Também realizou uma mostra com alunos da Escola de Artes Santa Cecília, de Cachoeira do Sul (MAGALHÃES, 2012).

Na mesma época da Crítica Nova, a disciplina de pintura passa a ser ministrada, além de Nesmaro, por José Érico Cava<sup>232</sup>. A entrevista de Wilson Miranda e Lenir de Miranda para Clarice Magalhães e Anaizi Cruz do Espírito Santo (2014) ajuda a entender esse período da Escola. Ambos comentam que os alunos descobriram as manifestações modernistas através de revistas internacionais e nacionais, que o Diretório Acadêmico recebia. Além disso, Wilson Miranda lembra que alguns professores abordavam o modernismo, como Francisco Gastal, Antonina paixão, Luciana Reis, José Érico Cava, Canez e Heloísa Assumpção Nascimento, sendo que o professor Nesmaro permitia valer-se de conceitos e formas modernistas.

A figura 45 reúne algumas das obras desse período (1966-1972), nas quais é possível perceber a mudança nas obras premiadas e produzidas em relação aos períodos anteriores. Pelas imagens é possível perceber que os elementos anteriores ainda estão presentes, uma vez que o ensino acadêmico continuava, mas vão sendo incorporados novos, como as obras abstratas ou que remetem à geometria. Também é a partir de 1966 que começam a aparecer trabalhos dos alunos usando a madeira reprocessada<sup>233</sup> como base, no lugar da tradicional tela de tecido.

---

<sup>232</sup> Ex-aluno da Escola, Cava havia frequentado as aulas de Aldo Locatelli, e se formou em 1955. Cursou ainda Licenciatura em Desenho na UCPel e foi professor de Desenho e Geometria no Colégio Pelotense, e na EBA lecionou Desenho de Anatomia Artística, Paisagem Urbana, Teoria e Composição das cores e Pintura (SILVA; LORETTO, 1996)

<sup>233</sup> Madeira reprocessada é o termo utilizado na documentação do MALG para se referir a materiais que são comumente identificados pela marca, como Eucatex ou Duratex.

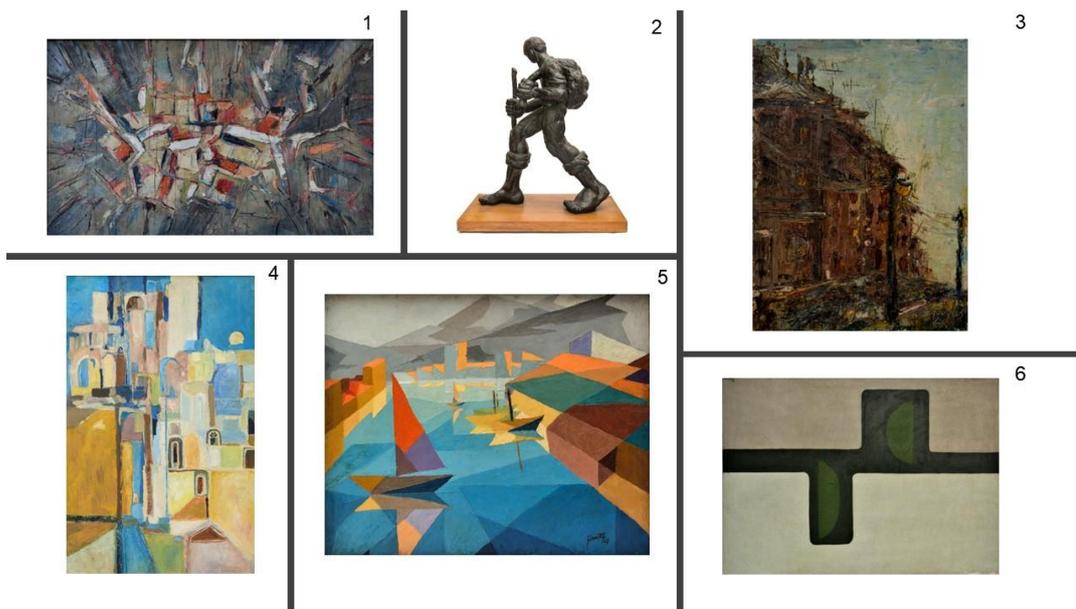


Figura 45 - Obras de alunos da EBA no período de 1966-1972

1 – “Abstração”, de Wilson Miranda, 1966, óleo sobre tela, 40x60cm; 2 – “O Andarilho”, de José Antônio Tavares, 1968, escultura em gesso patinado, 90x80x44cm; 3 – “Casario”, de Edson Douglas Rodrigues, 1966, óleo sobre tela, 39x29cm; 4 – “Vôo Azul”, de Lenir de Miranda, 1967, óleo sobre tela, 86x55cm; 5 – “Paisagem marítima”, de Anaizi Cruz Espírito Santo, 1968, óleo sobre madeira reprocessada, 41x50cm; 6 – “Abstração”, de Giza D’Ávila, 1971, óleo sobre madeira reprocessada, 64x61x2cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção EBA. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

Assim, havia todo um conjunto de elementos que impulsionaram essas rupturas. A Galeria, conforme Lenir de Miranda, foi um “momento de ruptura do conceito de arte com o academismo, que era o que dominava o gosto oficial da sociedade pelotense”<sup>234</sup>. Foi assim importante, por promover na Escola e fora dela a reflexão sobre as artes plásticas na cidade. Por outro lado, lembram que houve resistência da direção da Escola à criação da Galeria Crítica Nova.

(...) era coisa completamente avessa ao pensamento da Direção, de tudo até então. Isto chocava. Estas duas turmas, posso dizer, quando estiveram estudando lá, fizeram muitas modificações na maneira de pensar a arte e causavam certos desconfortos. (...) Inclusive, foi muito difícil para o Wilson Miranda convencer a Diretora D. Marina, para que ela cedesse o espaço para fazer essa galeria, porque ela não concordava. Porque ela sabia, todos sabiam o tipo de arte que ia ser mostrado<sup>235</sup>.

<sup>234</sup> Trecho de depoimento de Lenir de Miranda para Clarice Magalhães e Anaizi Cruz Espírito Santo, em 2009, disponível em ESPÍRITO SANTO; MAGALHÃES 2014, p.137.

<sup>235</sup> Idem, p. 140-141.

Mesmo que sem o apoio da Direção da Escola, a Galeria foi inaugurada em 05 de junho de 1966, a pioneira do gênero, tendo sido amplamente divulgada nos jornais locais (DINIZ, 1996). A primeira exposição reuniu vinte e três (23) obras de alunos da Escola<sup>236</sup>, em sala cedida pela direção. Consta, em documentação da Galeria, que oito (8) obras expostas foram vendidas, com valores entre CR\$ 5.000<sup>237</sup> e CR\$ 30.000. A segunda exposição, alguns dias depois, em 18 de junho, reuniu obras de alunos e professores, com apenas algumas à venda. Com preços entre CR\$5.000 e CR\$60.000<sup>238</sup>, consta apenas uma obra vendida. É interessante notar que a primeira exposição tem uma variação um pouco maior em relação às técnicas e materiais empregados, como a têmpera ou uma máscara. Na exposição com os professores, a maioria das obras são pinturas à óleo. Infelizmente não foram encontradas imagens das exposições ou das obras expostas, mas as listas denotam, pelas técnicas e os títulos das obras, que aquelas relacionadas aos professores são as que mais se apegam às características “tradicionais”.

Outro ponto interessante dessa segunda mostra é a participação da diretora Marina de Moraes Pires, com duas pinturas à óleo: “São Sebastião” e “Frutas”, portanto, uma de temática religiosa e a outra de natureza morta. Como colocado nos relatos de Lenir e Wilson Miranda, a direção não apoiava a galeria, então esse parece ser um episódio no qual a diretora acaba como que se rendendo ao aparente sucesso da ideia, mas sem deixar de marcar a sua posição.

Ainda nessa mesma exposição há uma anotação na listagem que indica que as mostras da Crítica Nova incrementaram o acervo artístico da Escola. A obra de José Carlos Canez, “Igreja” foi doada ao final da exposição<sup>239</sup>. Outra doação ocorreu a partir da exposição de Fernando Duval<sup>240</sup> na Crítica Nova em 16/05/1967 (Figura

---

<sup>236</sup> Conforme Carmen Diniz (1996), estavam presentes nessa mostra: Wilson Miranda (presidente do Diretório Acadêmico e um dos articuladores da galeria), Lenir de Miranda (na época era Lenir Garcia), Ana Luisa Renck Reis (filha de Luciana Renck Reis), Aurys Abrantes, Luiz Carlos Mello a Costa (membro do Diretório Acadêmico), Edson Rodrigues, José Luiz Monteiro, Laerth Pedrosa Jr., Seli Nachtigall, Emiliano de Freitas Vargas.

<sup>237</sup> Valores atualizados para janeiro 2020, com base no Índice Geral de Preços (IGP-DI), através do site da Fundação de Economia e Estatística do Rio Grande do Sul: <https://arquivofee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>: CR\$ 5.000 – R\$88,90; CR\$ 30.000 – R\$533,42; CR\$60.000 – R\$ 1066,84.

<sup>238</sup> R\$ 88,90, valor calculado com base no Índice Geral de Preços (IGO-DI), no site da Fundação de Economia e Estatística do Rio Grande do Sul

<sup>239</sup> Na documentação atual do MALG (nº785/2013), a obra consta com o título “Cathedral”, conforme as listas de patrimônio que foram incorporados pela UFPel. Trata-se de uma pintura, óleo sobre tela, sem data, com 80x90cm.

<sup>240</sup> Fernando Duval (Pelotas, RS, 1937), pintor e desenhista (ROSA; PRESSER, 1997).

46). A julgar pela imprensa<sup>241</sup> e pelo relato de Lenir de Miranda, a mostra de Duval fez muito sucesso e foi muito importante para a Galeria e o avanço das práticas artísticas modernas em Pelotas.



Figura 46 - Convite de exposição Galeria Crítica Nova e obra doada por Fernando Duval  
 1 – Convite da exposição de Fernando Duval na Galeria Crítica Nova, com abertura em 18 de maio de 1967. Fonte: Arquivo de Artistas MALG. 2 – Obra doada por Fernando Duval após exposição: “Abstração a cores”, de autoria de Fernando Duval, sem data, acrílica sobre madeira reprocessada, 69,5x47cm.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Montagem da autora, reprodução da obra por Daniel Moura.

De acordo com nota de jornal, “Foi o maior acontecimento artístico de Pelotas nos últimos tempos, não só de gente, como de opiniões crítico-elogiosas, como de aquisições”<sup>242</sup>. Outro recorte de jornal<sup>243</sup> corrobora o sucesso, relatando algumas das reações do público aos nove quadros expostos: “É uma subversão total em matéria de pintura. Depois de Duval a arte exige um novo conceito”, ou “Vi planetas, vi nebulosas, senti o universo. É emocionante”. O depoimento de Lenir de Miranda transparece o impacto que a exposição provocou na época:

(...) já havia a Galeria Crítica Nova e foi feita a primeira exposição de Fernando Duval, que veio, do Rio de Janeiro, fazer uma exposição na Galeria. Então, foi um alvoroço, foi uma comoção geral. Eram quadros em

<sup>241</sup> Constam, no acervo de Marina de Moraes Pires, três recortes de jornal referentes à exposição. Contudo, em nenhum deles aparece o jornal que publicou.

<sup>242</sup> A MOSTRA do Cosmos. ?, Pelotas, 18 mai. 1967 (recorte de jornal).

<sup>243</sup> A ARTE Cósmica. ?, Pelotas, 18 mai. 1967 (recorte de jornal).

preto e branco, com aqueles mundos dele, geometrizados e algo surrealista. E o pessoal ficou com tanta, tanta emoção ... o pessoal chorava na frente dos quadros, uns tinham enjoão, outros, tinham uma emoção muito forte, ficavam tontos, porque era um pouco de OP Art também. Aquelas formas dele, com aqueles mundos todos em preto e branco. Algo totalmente inusitado ali. Então eu pensei: ai meu Deus, o que será que vai me dar? Mas era uma coisa, realmente, de impacto naquele contexto. O pessoal dizia: eu fiquei enjoada, tonta, eu chorei. Foi uma coisa bizarra. Os alunos e os professores ficavam muito emocionados<sup>244</sup>.

Além dessas exposições comentadas, Carmen Diniz (1996) identificou a partir da imprensa local ao mais quatro exposições, totalizando assim sete mostras -, sendo três delas coletivas de alunos e professores, e as outras individuais de Inah Costa, José Carlos Canez, Lenir de Miranda e Fernando Duval. Não foram encontrados registros da Crítica Nova para além de junho de 1967. Assim, a Galeria teve uma existência curta, porém intensa e com frutos<sup>245</sup>.

Mas há que se comentar ainda, outra parte desse conjunto de obras adquiridas pela Escola, que não se relacionam diretamente nem com os professores, nem com os alunos. Trata-se de um conjunto de dezoito (18) obras, que aparecem na Tabela 10 entre os “Outros quadros à óleo e esculturas”, e não possuem informações quanto a fonte e/ou forma de aquisição. São obras nas quais nota-se um alinhamento com o estilo acadêmico. É possível perceber isso pelos autores das obras. Entre as primeiras doações estão dois bustos, de autoria de Leão Veloso<sup>246</sup> e Augusto Pastorello<sup>247</sup>, que aparecem na nota de jornal de 1950<sup>248</sup>. Além de três

<sup>244</sup> Trecho de depoimento de Lenir de Miranda para Clarice Magalhães e Anaizi Cruz Espírito Santo, em 2009, disponível em ESPÍRITO SANTO; MAGALHÃES 2014, p.141.

<sup>245</sup> Infelizmente a carência de documentação e de pesquisas sobre a Galeria Crítica Nova não permitem afirmar os motivos que levaram ao seu fim, mesmo com o sucesso que alcançou. A alegada falta de apoio da direção da Escola pode ter influenciado nesse sentido, mas ainda precisa ser investigada. Há que se considerar, contudo, que a Galeria foi criada e funcionou em um período extremamente conturbado nacionalmente, no qual as instituições de ensino superior, e especialmente o movimento estudantil foram diretamente impactadas pela ditadura militar. A Crítica Nova, não só tinha uma proposta inovadora diante do cenário local, de reação às formas tradicionais e conservadoras de arte, como também era fruto de uma mobilização estudantil, pelo Diretório Acadêmico da Escola. A julgar que 1968 é o ano do Ato Institucional nº5, que acirrou a perseguição e a censura do regime militar, é compreensível que a Galeria tenha encerrado suas atividades em 1967. Assim como a anterior, essa hipótese também precisa ser investigada. Por fim, os alunos envolvidos com a criação da Galeria se formaram entre 1966 e 1967, de forma que a falta de colegas para levar adiante a iniciativa pode ter sido outro fator.

<sup>246</sup> Hildegardo Leão Velloso (Palmares Paulista, SP, 1889 – Rio de Janeiro, RJ, 1966). Escultor. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

<sup>247</sup> Augusto Pastorello (França, ?- Pelotas, RS, ?). Escultor com diversos trabalhos de escultura e litogravura, com encomendas do Clube Caixerl de Pelotas, da Prefeitura de Piratini e da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, entre outros trabalhos na cidade (BETEMPS, 1999).

<sup>248</sup> Citado na nota 213: BIBLIOTECA e Museu. 19 fev. 1950. Notas de Arte. Arquivo Marina de Moraes Pires MMP.D.082.

obras que não foi possível identificar a autoria, há obras de Domingo Laporte<sup>249</sup>, Benjamin Parlagrecco<sup>250</sup>, Antoine Auguste Frémy<sup>251</sup>. Um conjunto de obras de artistas espanhóis: Manuel González Agreda<sup>252</sup>, J. Ferrer y Pallejá<sup>253</sup>, Luís Maristany de Trias<sup>254</sup> e José Benlliure. Destacam-se ainda os gaúchos Libindo Ferrás, Francisco Brilhante<sup>255</sup> e o pelotense Adail Bento Costa<sup>256</sup>.

Algumas dessas obras, em especial as de artistas espanhóis, aparecem no livro tomo do MALG associadas à coleção “Trápaga Simões”<sup>257</sup>. Trata-se de uma das dúvidas que ainda não foram dirimidas acerca das obras incorporadas da EBA. Uma hipótese a ser considerada é a de que quando Carmen Trápaga Simões faz a doação do prédio para a Escola, o faz também de obras de arte que possuía. Embora não tenham sido localizados documentos que confirmem essa hipótese<sup>258</sup>, ela aparece em ao menos dois relatos.

Um deles é o de Luciana Reis, no qual ela afirma que “A Dona Carmen Trápaga Simões doou quadros, e doou a casa dela para ser sede da Escola” (ESPÍRITO SANTO; MAGALHÃES, 2014, p.167). O outro relato foi obtido por Zênia

<sup>249</sup> Domingo Laporte (Montevideu, Uruguai, 1855 – Montevideu, Uruguai, 1928). Pintor e gravador, realizou seus estudos na Europa, principalmente Florença, com Giovanni Fattori. De volta ao Uruguai, foi professor na Escola de Artes e Ofícios e posteriormente diretor do Museu Nacional de Bellas Artes. Fonte: ARTE Activo - Catálogo digital de artistas Visuales de Uruguay.

<sup>250</sup> Benjamin Parlagrecco (Caltanissetta, Itália, 1856 – Rio de Janeiro, RJ, 1902), também conhecido por B. Parlagreco, Beniamino Parlagreco e Parlagreco. Pintor e desenhista, estudou na Academia de Belas Artes de Nápoles, chegando ao Rio de Janeiro em 1895. Expôs no SNBA em 1897, 1898, 1899, 1900 e 1901, além da exposição póstuma em 1902. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

<sup>251</sup> Antoine Alexandre Auguste Frémy (Toulon, França, 1816 – ? 1895). Desenhista e pintor. Participou das Exposições Geral de Belas Artes da AIBA em 1859 e 1860. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

<sup>252</sup> Manuel Francisco González Agreda (Andalucía, Espanha, 1849 – Andalucía, Espanha, 1846). Fonte: Red Digital de Colecciones de Museos de España.

<sup>253</sup> J. Ferrer y Pallejá (Barcelona, Espanha, 1886 - ?, 1934). Também conhecido como J. Ferrer y Palloja. Fonte: The Frick Collection.

<sup>254</sup> Luís Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1885 – Porto Alegre, RS, 1964). Pintor e desenhista, estudou em Barcelona, passou por vários países da América do Sul e se estabeleceu no Rio Grande do Sul, sendo professor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (ROSA; PRESSER, 1997).

<sup>255</sup> Francisco Brilhante (Porto Alegre, RS, 1901 – Porto Alegre, RS, 1987). Pintor, foi discípulo de Libindo Ferrás, Francis Pelichek, Eugênio Latour e Augusto Luis de Freitas. Estudou na Escola de Belas Artes de Porto Alegre e se aperfeiçoou na do Rio de Janeiro. Possuía ateliê junto da Igreja do Rosário em Porto Alegre, onde dava cursos (ROSA; PRESSER, 1997).

<sup>256</sup> Adail Bento Costa (Pelotas, RS, 1908 – Pelotas, RS, 1980). Pintor e restaurador, formou-se no Instituto de Letras e Artes de Porto Alegre e professor no Instituto de Belas Artes de Pelotas entre 1933-1939 (ROSA; PRESSER, 1997).

<sup>257</sup> A Coleção Trápaga Simões também aparece nas Normas do MALG de 1994, como foi visto no capítulo anterior.

<sup>258</sup> Não há menção a obras de arte no processo de doação da casa ou nas atas da diretoria e conselho de administração, por exemplo. Tampouco no que se teve acesso à notícias veiculadas na imprensa.

de Leon (1998) com descendentes da família Trápaga. Eles relatam como era o interior da residência e afirmam que Carmen teria doado o prédio com tapeçarias e obras de arte, esculturas e pinturas, que ela teria trazido de sua residência anterior: “O acervo havido lá era valiosíssimo, tanto no térreo como no andar de cima. Ficou na casa todo um legado que remonta ao tempo em que viveu ali a família de origem espanhola” (1998, p.19).

Embora essas referências não confirmem a doação de um conjunto de obras que poderia ser realmente a Coleção Trápaga Simões, elas reforçam um conjunto de indícios. É provável, por exemplo, que Carmen e seu marido Francisco Simões fossem colecionadores de arte. Como foi na parte que trata da coleção Faustino Trápaga, Francisco era entusiasta e apoiador não só da EBA, como de outras instituições culturais da cidade, além de fazerem parte do grupo social que colecionava arte na cidade. A ligação com a Espanha diz respeito à ascendência de Carmen, assim como o irmão Faustino. Enfim, essa questão fica sem solução até que se tenham documentos que confirmem ou refutem a hipótese.

Enfim, a Coleção EBA é mais complexa do que parece e deveria incluir todas as obras que foram adquiridas pela Escola, com exceção das coleções particulares. Percebe-se que, em comum entre os conjuntos de obras aqui apresentados, está a presença das disputas e mesmo da construção do sistema das artes na cidade. Tanto que esse contexto está diretamente relacionado com o período que se seguiu à extinção da Escola.

Muito embora a EBA tenha adotado o academicismo e assim atuado, ela também foi protagonista de tentativas de renovação desse estilo, tendo como maior exemplo a Galeria Crítica Nova. Seus alunos e professores vão atuar no campo da arte pelotense, com maior ou menor destaque, seja seguindo a carreira artística ou, no âmbito da UFPel, fazendo essa ponte até o MALG. Boa parte desses destaques são relacionados justamente com os movimentos de ruptura e transformação das artes.

### **3.3.2 Coleções Século XX e XXI (ou Coleção Contemporâneos)**

As coleções século XX e XXI nascem com o MALG. São formadas pelas aquisições do Museu, refletindo assim os processos de seleção (ou a ausência

deles) e mesmo da trajetória do MALG. Apesar de serem atualmente duas coleções, elas seguem o mesmo critério e já foram uma só, a Coleção Contemporâneos.

Esta aparece nas Normas do MALG de 1994 (ANEXO E), mas acabou sendo transformada em Coleção Século XX em 2013 “em virtude de reunir obras, em sua maioria, não afinadas com a produção contemporânea, embora produzidas neste Século”<sup>259</sup>. De fato, a nova divisão, que separou as obras de acordo com a data de aquisição pelo Museu e não mais conforme o enquadramento estético, resolveu o problema das obras adquiridas que ainda se relacionavam com o academicismo, estando, portanto, sem uma coleção no contexto do Museu.

Ainda que com problemas, a Coleção Contemporâneos respondia a uma característica do recém-criado MALG. Se por um lado o Museu incorporou as obras da Universidade e da EBA, de outro começou a construir um acervo alinhado com a produção contemporânea local, através de suas exposições e da interação com as Galerias da cidade e o Curso de Artes Visuais. Foi formando assim um acervo de arte contemporânea. As aquisições - praticamente todas as doações – refletem o papel do MALG no sistema das artes, enquanto legitimador ou divulgador, incorporando muitas propostas de artistas e tendo nas exposições uma das principais formas de aquisição.

Como foi visto, o MALG abriu em 1986 com a Galeria do Patrono e no mês seguinte a Galeria Marina de Moraes Pires, com exposição de Inah Costa, marcando a presença da EBA no novo Museu. Contudo, a escolha de Inah aponta para outro aspecto interessante. Apesar da formação acadêmica na EBA, Inah se destacou como uma “pioneira do modernismo em Pelotas, tanto no fazer artístico, quanto no ensino, pois foi ela fundadora da 1ª Escolinha de Arte Infantil em moldes pedagógicos modernos” (REIS, 1986, Folder). Foi uma exposição com apenas onze obras, mas uma delas foi doada ao Museu (Figura 47), inaugurando uma prática que vai se repetir por toda a história do MALG. Era o princípio da atual coleção Século XX.

---

<sup>259</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. Ata da reunião de 19 de fevereiro de 2013. Nº 001/2013



Figura 47 – Primeira obra da Coleção Século XX

Obra “Translação mais rotação e dilatação [da série] Azul”, de autoria de Inah Costa, 1986, óleo sobre tela, 52x62cm. Doação da artista ao MALG.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Reprodução da obra por Daniel Moura.

Até a aprovação do primeiro conjunto de Normas do Museu, em 1994, não havia uma forma oficial interna de seleção de obras que seriam incorporadas ao acervo, nem das exposições que seriam realizadas. Ainda assim, no período de 1986 a 1992<sup>260</sup>, o MALG adquiriu, somente na Coleção Século XX, pelo menos cinquenta e uma (51) obras. Para se ter uma ideia de como os artistas têm um papel importante na construção dessa coleção, a tabela 11 reúne os tipos de doação e outras aquisições que foram identificadas na documentação do MALG, bem como o quantitativo de cada uma em relação a determinados períodos do Museu<sup>261</sup>.

<sup>260</sup> Não constam aquisições em 1993.

<sup>261</sup> Cabe ressaltar que a tabela se refere apenas às coleções Século XX e XXI, não incluindo as aquisições referentes às outras coleções, que já foram abordadas nos capítulos anteriores. Entre as coleções anteriores ao Museu, a Coleção Leopoldo Gotuzzo, por exemplo, foi a que mais incorporou obras, objetos pessoais e documentos escritos, especialmente na fase inicial do MALG.

Tabela 11: Tipos e quantidade de aquisições Coleções Século XX e XXI

		Doação de artista	Doação por exposição	Doação por artista de outro artista	Doação da comunidade	Outras formas de aquisição	Exposições
Período PRE/PRE	1ª Sede 1986-04/1992	15	30	1	9	0	75
	2ª Sede 04/1992 - 2002	11	25	4	0	6	168
Período ILA/AD/CA	3ª Sede 2003-2017	8	24	6	33	0	151
	4ª Sede 2018	1	0	0	1	0	10
Total		<b>35</b>	<b>79</b>	<b>11</b>	<b>43</b>	<b>6</b>	<b>404</b>

Fonte: Elaborada pela autora, com base na documentação museológica e administrativa do MALG

A tabela permite algumas considerações que vão indicando o perfil das novas coleções e, no caso do novo Museu. O objetivo é identificar o fluxo das aquisições do Museu em relação aos períodos<sup>262</sup>. A maioria das doações está relacionada aos artistas, especialmente os locais. Pela tabela 11 é possível perceber que cento e vinte (120) das doações, ou seja 71%, ou foram doadas pela comunidade artística, seja através de exposições, espontaneamente ou ainda, quando o artista oferece a obra de outro artista. Nesse sentido, entende-se que a comunidade artística se envolve com o Museu desde quando ele é criado, sendo sua principal mobilizadora. Isso é possível de perceber ainda, quando se estabelecem relações entre o MALG e outros agentes do sistema das artes locais, como os críticos e as galerias.

Quando o MALG foi criado, Pelotas atingiu “o período de maior efervescência no mercado da arte” (SILVA; LORETO, 1996, p.151). Conforme Silva e Loreto (1996), nos anos 1980 existiam muitas galerias e promoções culturais, com

<sup>262</sup> Há, contudo que se considerar um problema com a datação das aquisições. A documentação referente às doações e outras aquisições não é padronizada, de forma que algumas obras não passaram pela Comissão de seleção, ou não possuem carta de doação. Optou-se assim por adotar como ano da aquisição: no caso de obras doadas a partir de exposição, o ano da respectiva mostra; para as outras o ano da aprovação pela Comissão de Seleção e Curadoria, na ausência desta, o ano da carta ou termo de doação, e na ausência desta também, o ano da ficha de ingresso ou de qualquer outra fonte (como a imprensa).

exposições individuais e mostras conjuntas, além de Salões de arte e ateliês de grupos. Um breve levantamento em convites do Arquivo do MALG, bem como nos trabalhos de Diniz (1996) e Silva; Loreto (1996), foram identificados só nos anos 1980, 14 Galerias e espaços de exposição<sup>263</sup>. Tendo alguns deles funcionando ainda na década seguinte, percebe-se que nos anos 1990 o número diminui, sendo boa parte deles ligados à Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas (FUNDAPEL), órgão ligado ao governo municipal<sup>264</sup>.

Além das galerias, os anos 1980 e início dos 1990 também ficaram marcados no campo artístico local pela realização dos Salões de Arte. De acordo com Ayde Oliveira (2011), os Salões de Arte de Pelotas realizados entre (1977-1981) tiveram repercussão nacional e foram criados e executados pelo programador cultural Nelson Abbot de Freitas<sup>265</sup>, através da 5ª Delegacia de Educação do Governo do Estado. Foram importantes pois fomentaram o desenvolvimento da arte, artistas, crítica e espaços de exposição e cursos em Pelotas, tendo se caracterizado “por uma forte tendência modernista, apesar das posições conservadoras apresentadas nos eventos” (OLIVEIRA, 2011, p.48). Como sintetiza por Ursula Silva:

Nos anos 80 foi o período de maior efervescência no mercado de arte pelotense. Nesta época existiam muitas galerias, além de promoções culturais de entidades municipais e particulares. Uma das características marcantes nesta época são as exposições individuais, as mostras conjuntas, os Salões e o aparecimento de diversos ateliês em grupo. Essa produção voltada para o conhecimento, assim como para a pesquisa em novos materiais e técnicas pictóricas manifestam uma intensa preocupação dos artistas pelas questões estéticas e conceituais. Além disso, há uma

<sup>263</sup> São eles: Galeria Van Gogh (1978-1990), Galeria Reflexo (1982-1991), Galeria de Arte Fininvest (1982-1985), Galeria de Arte Unibanco (1982-1985), Galeria Masson (1984-1990), Galeria de Arte Obino (1985-1986), Galeria Sibisa (1986), Strutura Centro de Arte (1987-1988), Galeria Larré da Silva (1987-1989), Ming's Espaçoarte (1988-1989), Galeria de Arte e Atelier Pampah (1989-1992). Havia ainda os espaços ligados à Prefeitura Municipal de Pelotas, via FUNDAPEL: Vestíbulo da Prefeitura (1979-1990), Galeria Municipal de Arte (1984-1990). Havia ainda a Sala de Exposições Antônio Caringi, no ILA (1989).

<sup>264</sup> Os espaços ligados à FUNDAPEL nos anos 1990 são: Espaço dos Novos, e Sala de Exposições Frederico Trebbi, que ficavam na Prefeitura Municipal, e a Sala de Exposições Guilherme Litran, localizada na Praça Cel. Pedro Osório, nº6 (Casa 06). Espaços de administração privada identificados no período: Espaço Oficina (1990), Galeria Firenze (1991), Galeria Tillmann (1994). Por fim, o Atelier Livre (1992), que ficava na Escola Técnica Federal de Pelotas.

<sup>265</sup> Nelson Abott de Freitas (Pedro Osório, RS, 1941 – São Paulo 1990). Era professor de Língua Portuguesa, Literatura, Teatro e Cinema em escolas de Pelotas. Passou a coordenar os eventos culturais da 5ª Delegacia de Educação - DE (atual 5ª Coordenadoria Regional de Educação - CRE), a partir de 1975, quando desenvolveu vários projetos voltados para a arte, a educação e a cultura, com destaque para os Salões de Arte. Nos anos 1980, destacou-se na crítica de arte local, tendo pertencido à Associação Brasileira de Críticos de Arte e à Academia Porto-Alegrense de Letras e Artes. Além disso, foi colunista do *Diário Popular*, e publicou artigos e crônicas no *Correio do Povo* (SILVA, 2004; OLIVEIRA, 2011).

maior interação com o público, com forte divulgação dessas manifestações artísticas, firmando o elo entre artista e consumidor de arte. O artista envolve-se mais pessoalmente com a divulgação de seu trabalho, dando destaque à figura do galerista, *marchand*, que, em alguns momentos, assume a postura de crítico de arte (SILVA, 2004, p.16).

Esse contexto se reflete nos primeiros anos de atuação do MALG e, conseqüentemente, na formação da Coleção Século XX. Isso pode ser constatado ao cruzar os dados das exposições do MALG entre 1986-1992, os artistas premiados nos Salões e as exposições nas Galerias locais<sup>266</sup>. Observa-se também a proximidade em exposições realizadas no MALG: em 1987, com o acervo da 5ª DE a “Mostra das obras premiadas no Salão de Pelotas”; em 1988 a exposição “Personagens” e a Semana de Arte, individual de Clara Pechansky<sup>267</sup>, com cursos, realizada em parceria com a Galeria Strutura, que expôs parte das obras.

Ainda nesse contexto, em julho de 1987, foi inaugurado o “Espaço Experimental”, com a exposição de Rogério Prestes<sup>268</sup> (Figura 48). O registro da exposição, com o artista ao lado de Nelson Abott de Freitas e da chefe do MALG, reforça a interação do Museu com outros agentes do sistema da arte local. Rogério Prestes, na época tinha apenas 21 anos, mas já havia dirigido a Galeria de Arte Unibanco entre 1983 e 1985, participado de vários Salões de Artes, tendo ganhado o prêmio Antônio Caringi no III Salão dos Novos em 1985. Alguns anos depois, entre 1989 e 1991 foi diretor do Departamento de Cultura da FUNDAPEL (SILVA; LORETO, 1996). Era parte portanto de uma nova gama de artistas que vinham se destacando em Pelotas, nesse caso, já sem ligação direta com a antiga EBA. Nelson

---

<sup>266</sup> Cabe ressaltar que esse cruzamento de informações foi realizado tendo como referência o Arquivo de Exposições do MALG, bem como os convites de exposições para galerias locais e material dos salões, que constam no arquivo do Museu. Além desses, tem-se como fonte os trabalhos de Diniz (1996), Silva e Loreto (1996) e de Oliveira (2011). Ainda assim, ficaram lacunas, de forma que não foi possível identificar todos os artistas e exposições das galerias, tampouco todos os participantes dos Salões. Foram encontradas ligações consideráveis com o MALG e seu acervo. Alguns exemplos de artistas que expuseram no MALG e nas galerias no período: Alice Bruegmann, Alice Soares, Arlinda Nunes, Clara Pechansky, Coelho, Cynthia Luz, Delfina Reis, Flávio Cavalheiro, Harly Couto, Hilda Mattos, Inah Costa, João Luiz Roth, Loide Wagner, Maria da Graça Antunes, Maristela Salvatori, Mello da Costa, Minduim, Nesmaro, Paulo Damé, Pedro Crochemore, Rogério Prestes, Sandra Kuhn, Tatiana de Oliveira Pinto, Vasco Prado, Vera Chaves Barcellos, Xico Stockinger, Zeca Nogueira e Zorávia Bettiol. A maioria deles possui obras na coleção século XX.

<sup>267</sup> Clara Pechansky (Pelotas, RS, 1935)

<sup>268</sup> Rogério Prestes de Prestes (Pelotas, RS, 1966).

Abott de Freitas, por sua vez, publicava críticas positivas a alguns dos artistas que expuseram no MALG no período<sup>269</sup>.



Figura 48 - Mostra individual de Rogério Prestes  
Registro da exposição no “Espaço experimental” do MALG, em 10 de julho de 1987. Da esquerda para a direita do observador: o artista Rogério Prestes, o agente cultural e crítico Nelson Abott de Freitas e a chefe do MALG Luciana Renck Reis.  
Fonte: Arquivo MALG. Foto sem autoria.

Outros exemplos podem ser encontrados nas obras doadas, como as da Figura 49. Ambas as obras são de artistas reconhecidos em Pelotas, e foram doadas ao MALG sem que eles tenham realizado exposições no Museu. Percebe-se ainda pela imagem, outra característica dos trabalhos incorporados nesse período e que se relacionam com os salões e as galerias: são obras contemporâneas. Pode-se entender que o MALG era um recurso para esses artistas, que, mesmo não expondo seus trabalhos no local, tinham a oportunidade de incorporar seus trabalhos a uma instituição que os perpetuasse e legitimasse no campo artístico. À parte de todas as instituições voltadas para a arte que existiam no período, apenas uma delas era um museu, e é a única em funcionamento até hoje.

<sup>269</sup> São eles: Clara Pechansky (Diário Popular 27 nov. 1988); Paulo Damé (Diário Popular, 27 mai. 1990); Loide Wagner (Catálogo de exposição MALG – março 1990); Escultores no MALG – sobre exposição “Atelier Vila Nova” (Diário Popular, 27 mai. 1990, p.7); “No Malg, a exposição de Tânia Resmini” (Diário Popular 09 set. 1990, p.7) (SILVA, 2004).

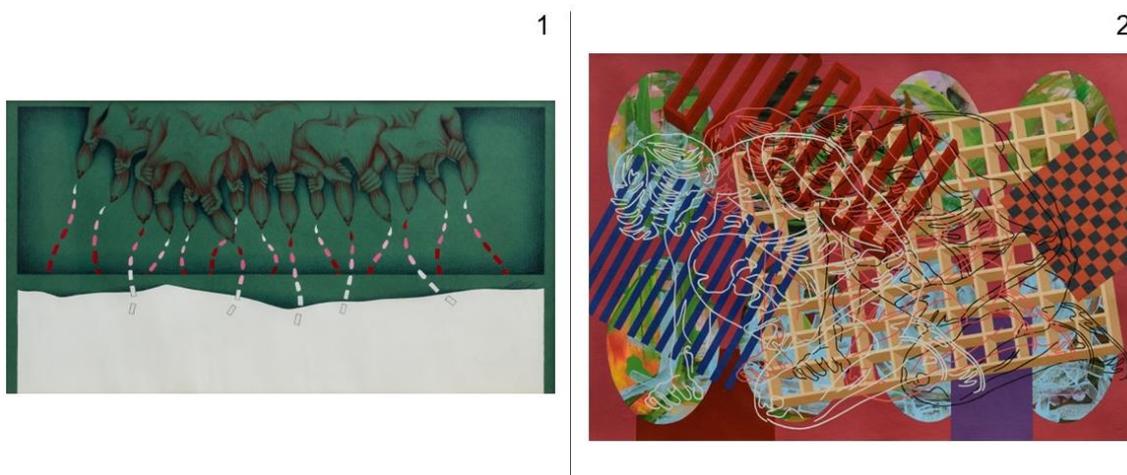


Figura 49 - Duas das obras premiadas em Salões e expostas em galerias locais doadas ao MALG  
 1 – Obra de Zeca Nogueira, “Liebe Fraü Miltch”, sem data, técnica mista (acrílica e lápis de cor sobre madeira reprocessada), 38x69cm. Menção Honrosa no II Salão do Artista de Pelotas, em 1985. Doação do Artista em 1989. 2 – Obra de Mário Röhnelt, Sem título, acrílica sobre papel, 50x70cm. Doação do Artista em 1990, após exposição na Galeria Van Gogh.  
 Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

A obra de Zeca Nogueira<sup>270</sup>, foi doada três anos após a premiação no II Salão do Artista de Pelotas e ainda fez parte da 7ª Mostra de Desenho em Curitiba. As premiações e participações em Salões e mostras valorizam a obra, assim como a incorporação dela ao acervo de um Museu. No caso de Mário Röhnelt<sup>271</sup>, apesar de a obra não ser premiada, conforme o termo de doação, ela é entregue ao MALG logo após sua exposição na Galeria Van Gogh. Demonstra como havia o interesse que a obra fosse incorporada à um acervo permanente, para além dos colecionadores que aproveitavam o mercado da arte local<sup>272</sup>.

Percebe-se assim como mesmo nesses casos, há uma relação de troca no ato de doar, e as relações com a memória se fazem presentes, em um jogo de reconhecimento recíproco: o artista valoriza a instituição ao doar uma obra premiada

<sup>270</sup> Zeca Nogueira (Pelotas, RS, 1956). José Carlos Brod Nogueira. Artista plástico, arquiteto e professor de desenho do Centro de Artes UFPel.

<sup>271</sup> Mário Röhnelt (Pelotas, RS, 1950 – Porto Alegre, RS, 2018). Desenhista e pintor, formou o grupo KVHR, juntamente com Milton Kurtz, JulioViega e Paulo Haeser. Realizou muitas exposições em museus e galerias e recebeu muitos prêmios em Salões (SILVA; LORETO, 1996), (ROSA; PRESSER, 1997).

<sup>272</sup> Cabe citar ainda outros casos de artistas semelhantes ao de Röhnelt: Aurys Prestes Abrantes, doa a obra “Natureza 88” após exposição na Galeria Van Gogh, em 1988, Berenice Unikowisky (Porto Alegre, RS, 1956), doa obra “Abstração”, após exposição na Galeria Strutura, em 1988 e Maria da Graça La Falce, doa “Sem Título [da série] Tiê Sangue”, após exposição coletiva “Tiê Sangue” na FUNDAPEL, em 1987.

e significativa, o Museu valoriza o artista ao incorporá-la em seu acervo e comunicá-la. Não raro, as doações eram publicadas em jornal, reforçando esse aspecto do reconhecimento:

A doação de Zeca Nogueira, que vem se impondo no cenário das artes plásticas pela seriedade do trabalho e pesquisa e pelo estilo e características próprias, vem acrescentar numérica e qualitativamente a Coleção Contemporânea do Malg, que a atual chefia vem se empenhando em formar, dentro da filosofia de “recuperar a memória artística da nossa terra em especial e registrar o fazer artístico de nossa época para os vindouros”, segundo afirma a professora Luciana Araújo Renck Reis<sup>273</sup>

A nota traz elementos importantes para entender o início do Museu e da coleção. Primeiro, que a intenção era de se construir uma coleção com obras contemporâneas, diferente do restante do acervo incorporado. Segundo, a fala de Luciana Reis, então chefe, reproduzida dá o teor da missão do MALG de compromisso com a memória, “recuperar” e “registrar” para os “vindouros”.

Em outras notas, a chefe do Museu manifesta ideias semelhantes, como o “Museu se sente honrado e agradecido pelo gesto de desprendimento desta artista”<sup>274</sup>; “o apoio recebido da parte dos artistas pelotenses através de gestos altruísticos”<sup>275</sup>; “Num gesto desprendido e de reconhecimento ao trabalho que o Malg”<sup>276</sup>;

Gestos como esse, além do desprendimento demonstram o respeito e a valorização que o Museu da UFPel vem adquirindo em nossa cidade, como órgão responsável pela preservação e recuperação da memória artística dessa terra<sup>277</sup>;

É mais uma obra contemporânea que vem enriquecer o acervo do Malg, confirmando o seu propósito de recuperar a memória artística de nossa terra e também registrar a arte produzida no momento presente<sup>278</sup>;

Com satisfação vejo enriquecido o acervo do Museu com obras contemporâneas, através das quais vai sendo registrado o fazer artístico presente. Essas obras são testemunhos expressivos que no futuro contarão visualmente a história da arte da pintura atual em Pelotas<sup>279</sup>;

Ou seja, o Museu assume o papel de escrita, construção de uma história, ou melhor, uma narrativa da história da arte local. A chefia do Museu, até onde se pode

<sup>273</sup> MAIS uma doação para o Malg. **Diário Popular**, Pelotas, 21 jan. 1989 p.14. Educação e Cultura.

<sup>274</sup> MISSA pelos dois anos do Malg, na Matriz do Porto. **Diário Popular**, Pelotas, 06 nov. 1988

<sup>275</sup> MALG recebe obra de Harly. **Diário Popular**, Pelotas, 17 jul. 1988.

<sup>276</sup> HILDA Mattos doa obra para o acervo do MALG. **Diário Popular**, Pelotas, 03 abr. 1987.

<sup>277</sup> MAIS uma obra para o Museu da UFPel. **Diário Popular**, Pelotas, 24 dez. 1988.

<sup>278</sup> MUSEU GANHA OUTRA OBRA. Agora é de Graça Marques. **Diário Popular**, Pelotas, 7 jan. 1989.

<sup>279</sup> MALG recebe obra de Aurys. **Diário Popular**, Pelotas, 28 dez. 1988.

levantar, era a responsável pela seleção, tanto dos artistas expositores como do acervo. Luciana Renck Reis, autora de todas as frases citadas pelos jornais, já tinha sua inserção no meio artístico local, dada toda sua trajetória desde a EBA. Mas suas substitutas não tinham tal trânsito. Elas não aparecem tanto quanto Luciana nos jornais da época, por exemplo. De qualquer forma, as gestões de Ligia Blank e de Bernadete Louvatel, parecem ter mantido o ritmo de exposições, aquisições e a proximidade do Museu com o meio artístico local. Tanto que, no período que o MALG esteve ligado à PRE, foram realizadas oitenta e oito (88) exposições em sete anos, uma média de 12 exposições por ano.

Além disso, era comum nas mostras dos artistas a venda das obras, uma prática que aproximava ainda mais o Museu das Galerias. Já as exposições do acervo do MALG eram mais raras e a documentação relacionada não é clara quanto aos períodos de duração, por exemplo. Aparentemente, havia exposições de longa duração com o acervo, com mais destaque para o patrono Leopoldo Gotuzzo, como mostrado na figura 36.

O período seguinte é definido pela mudança de endereço e vínculo do Museu, que passa da PREC para o ILA. É um momento de consideráveis mudanças, diferente do início do Museu, especialmente no que se refere ao mercado de arte na cidade. A maioria das galerias são extintas e o último salão é realizado em 1990. Ao mesmo tempo, percebe-se que as exposições passam a ter uma presença maior de professores e alunos ligados ao ILA. O tipo de aquisição tendo como procedência a comunidade artística local se mantém como o principal.

É o período também no qual passam a vigorar as Normas do MALG. Assim, as aquisições e a seleção das exposições passam a ser avaliadas e discutidas na Comissão de Seleção e Curadoria. Essa começou suas atividades antes mesmo da oficialização das Normas. Por outro lado, a quantidade de aquisições diminui em relação ao período anterior. Olhando a tabela 11, percebe-se que a quantidade de aquisições sempre foi menor em relação aos anos iniciais do MALG. Isso claro, tem relação com a novidade de se ter um museu de arte, tanto que as doações de artistas foram a maioria. Mas a diminuição tem relação também com a introdução da seleção das propostas tanto de exposição como de aquisição.

Um fator que contribuiu para a quantidade e a elaboração de critérios para as exposições foram os processos de seleção pública abertos pelo MALG. Essas

consistiam na abertura de inscrições, por período determinado, de artistas que quisessem expor no Museu.

Essa dinâmica atraiu artistas para além de Pelotas, tendo exposições com artistas de outros estados e ao menos uma internacional. Foram identificadas, ao menos 119 inscrições entre todas as edições da seleção, tendo sido escolhidas 64 propostas e dezesseis (16) obras foram adquiridas pelo Museu – quatro delas para a coleção século XX e doze no século XXI. Um exemplo é a obra da Figura 50:



Figura 50 – Exemplo de obra adquirida através de exposição por seleção no MALG

1 – Convite da exposição de Mairy Sarmanho, realizada entre 13 e 30 de setembro de 1995, uma das vencedoras da seleção daquele ano. O convite traz recorte da obra doada pela artista ao MALG. 2 – Obra doada pela artista Mairy Sarmanho, “Meus bons amigos”, 1993, acrílica e guache sobre tela, 108x60cm.

Fonte: Acervo MALG, Arquivo de Exposições e Coleção Século XX. Montagem da autora, reprodução da obra por Daniel Moura.

Na documentação observada não foi possível verificar os motivos que teriam levado à descontinuidade das exposições por seleção. Percebe-se que momentos críticos, como a mudança de sede entre 2002 e 2003 tiveram impacto sobre a quantidade de exposições. Outros fatores podem ter prejudicado, como greves e a dificuldade, já apontada, de reunião da Comissão de Seleção e Curadoria. Ainda assim, especialmente no período que o MALG ocupou a segunda sede, muitas exposições foram realizadas, sendo a maioria delas com artistas convidados ou solicitantes, não participantes das seleções. É o caso de artistas já consagrados no

Rio Grande do Sul, como Alice Brueggmann<sup>280</sup>, Danúbio Gonçalves<sup>281</sup>, Vasco Prado<sup>282</sup>, Xico Stockinger<sup>283</sup>, Vagner Dotto<sup>284</sup>, entre outros. Há que se considerar ainda a realização de exposições coletivas de grupos de artistas, como o Atelier Vila Nova<sup>285</sup>, o Museu do Trabalho, que renderam doações.



**Figura 51** – Obras de artistas gaúchos doadas a partir de exposições no MALG.

1 – Xico Stockinger, “Mulher em pé”, sem data, bronze, exemplar 13/50, 41,5x11x8cm; 2 – Alice Brueggmann, “Frutas”, 1991, óleo sobre tela, 70x70cm; 3 – Vasco Prado, “Centauro”, 1983, cerâmica, 54,5x22x34cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

<sup>280</sup> Alice Esther Brueggemann (Porto Alegre, RS, 1917 – Porto Alegre, RS, 2001). Participou de duas coletivas no MALG: “Alice Brueggemann e Eduardo Cruz” em 1991 e “Enartes – encontro das artes”, em 1996. Possui 4 obras no acervo do MALG.

<sup>281</sup> Danúbio Villamil Gonçalves (Bagé, RS, 1925 – Porto Alegre, RS, 2019). Esteve em oito exposições no MALG, sendo três individuais: “Danúbio Gonçalves - mostra retrospectiva desenho-gravura-pintura”, em 1995, “Danúbio Gonçalves” (itinerante MARGS), em 2000 e “Aos Grandes Mestres: Danúbio Gonçalves”, em 2009. Possui apenas uma obra no acervo.

<sup>282</sup> Vasco Prado (Uruguaiana, RS, 1914 – São Leopoldo, RS, 1998). Esteve com três exposições no MALG: “Vasco Prado – esculturas e relevos” em 1989, de forma póstuma, na coletiva “RS/ Arte Erótica”, e a individual “Vasco Prado”, ambas em 1999. Possui oito obras no acervo do MALG (3 esculturas e 5 gravuras).

<sup>283</sup> Francisco Stockinger (Traun, Áustria, 1919 – Porto Alegre, RS, 2009). Participou de duas exposições coletivas no MALG: “Atelier Vila Nova”, em 1990 e “RS/ Arte Erótica”, em 1999. Possui apenas uma obra no acervo do MALG.

<sup>284</sup> Vagner Dotto (Caçapava do Sul, RS, 1945 – Santa Maria, RS, 1994). Possui uma exposição coletiva no MALG “RS/ Arte Erótica”, em 1999 (póstuma) e uma individual “Vagner Dotto” em 1993. Possui duas obras no acervo do MALG.

<sup>285</sup> O Atelier Vila Nova, se deu pela abertura do ateliê de Xico Stockinger, à um grupo de escultores jovens, entre eles Paulo Damé e Waldomiro Motta, dando-lhes suporte técnico e intelectual. O nome se deu pela localização do ateliê em Porto Alegre, que ficava na Vila Nova (ROSA; PRESSER, 1997). Da exposição realizada no MALG em 1990 foram doadas duas obras: Xico Stockinger e Waldomiro Motta.

Nota-se ainda nas coleções e nas exposições, a marca de alguns movimentos ou aspectos do meio artístico pelotense. Algumas artistas, além de terem exposto várias vezes no MALG, nas três primeiras sedes, também fizeram doações espontâneas. Particularmente Harly Couto<sup>286</sup>, Lenir de Miranda<sup>287</sup> e Graça Marques<sup>288</sup> se destacam pela quantidade de exposições nas quais participaram, como pela ligação entre elas, que estiveram juntas em mais de uma ocasião. Em 1996, realizaram a mostra “Três artistas em sintonia”, resultado da vivência delas em cursos do ILA: Lenir enquanto professora, Harly como aluna no Atelier de Pintura (curso de extensão) e Graça Marques na graduação em pintura<sup>289</sup>: De acordo com artigo de Ursula Silva, no Diário Popular, a sintonia das artistas se dava pela

forma de pesquisar seu material e de se expressar através da arte matérica, trabalho este que iniciaram já na década de 80, através de cursos ministrados por Lenir (...) O tema da materialidade teve espaço conquistado no RS a partir dos anos 80, quando houve uma reação ao excesso de racionalismo que orientou a arte na década de 70. Os anos 80 são marcados pelo retorno à matéria, ao gesto, ao sensualismo, uma espécie de renascer da pintura<sup>290</sup>.

Percebe-se essas características nas obras doadas por essas artistas ao MALG. As obras da Figura 52 foram doadas pelas artistas e correspondem a pintura matérica que Ursula Silva se refere no artigo. Denotam ainda que a coleção foi sendo formada tendo, não só o meio artístico local como influência, como também o papel do ILA nesse meio. Ambas tiveram formação no Instituto (graduação e curso de

<sup>286</sup> Harly Barcellos Couto (Pelotas, RS, 1938). Exposições no MALG – Individuais: “Exposição de Harly Barcellos Couto” em 1987, “Harly Couto” em 1989 e “Vestígios: Harly Couto” em 2015. Coletivas: “Expressão 91 - 10 artistas pelotenses” em 1991, “Pelotas: dez anos de gravura” em 1995, “Três artistas em sintonia”, em 1996, “Dezembro - o último sol do milênio - Harly Couto e Graça Marques”, em 1999, “Painel Pax in Terra” em 2002 e “Gotuzzo Revisitado” em 2016.

<sup>287</sup> Lenir Garcia de Miranda (Pedro Osório, RS, 1945). Exposições no MALG – Individuais: “Lenir de Miranda - autobiografia de todos nós - exposição de livros-de-artista”, em 1994 e “Lenir de Miranda - Passaporte de Ulisses e uma Sobra de Guerra” em 2004; Coletivas: “Imprima - coletiva de xeroxgrafia” em 1989, “MAC-RS Arte em três polos”, em 1992, “Arte sobre papel - pequenos formatos”, em 1993, “Três artistas em sintonia”, em 1996, “Espaço fax: o índio e a terra” em 1997, “Painel Pax in Terra” em 2002 e “Gotuzzo Revisitado” em 2016.

<sup>288</sup> Maria da Graça Osório Gonçalves Marques (Porto Alegre, RS, 1955). Exposições no MALG – individual: “Actio Temporis, de Graça Marques” em 2005; coletivas: “Três artistas em sintonia”, em 1996, “Dezembro - o último sol do milênio - Harly Couto e Graça Marques”, em 1999; IV Prêmio de Artes Visuais Instituto João Simões Lopes Neto, em 2013 e “Gotuzzo Revisitado” em 2016.

<sup>289</sup> Conforme texto do convite da exposição: **Três Artistas em Sintonia**: Graça Marques, Harly Couto, Lenir de Miranda. Pelotas: UFPel/ILA/MALG, 1996. Folheto de exposição.

<sup>290</sup> SILVA, Ursula R. Três Artistas em sintonia, no Malg. **Diário Popular**, Pelotas, 28 mar. 1996. Opinião, p.4.

extensão) e Harly chegou a fundar, em 1987 o Arteliê, um local de trabalho e pesquisa artística (SILVA; LORETTO, 1996).



Figura 52 – Pinturas matéricas de Graça Marques e Harly Couto

1 – Obra de Graça Marques “Abstração”, 1987, pintura matérica: tinta acrílica, tecido e madeira sobre madeira reprocessada, 69x98,5cm. Doação da artista em 1988. 2 – Obra de Harly Couto, Sem título, 1986, pintura matérica: acrílica sobre madeira reprocessada, 80x60cm. Obra premiada com 2º Lugar no IV Salão Bageense de Artes Plásticas. Doação da artista em 1988.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

Outros nomes comuns nas exposições são os de Arlinda Nunes<sup>291</sup>, Helena Pinto Ferreira<sup>292</sup> e Auryris Abrantes<sup>293</sup>. Elas correspondem a outro movimento importante nas artes locais. Segundo Carmen Diniz (1996), foram alunas não só da EBA como do “Curso de Desenho, Pintura e Estruturação”, de Inah Costa nos anos 1970. O curso teria feito muito sucesso localmente pois “destacava aspectos da história da arte moderna, desconsiderando a arte acadêmica” (1996, p.63). Além

<sup>291</sup> Arlinda de Carvalho Magalhães Nunes (Pelotas, RS, 1928). Exposições no MALG – individuais: “Arlinda - Estética de fragmentação” em 1992, “Arlinda Nunes - Exposição comemorativa aos 20 anos da primeira individual da artista” em 1995 e “Arlinda Nunes: trajetória de uma artista e sua contribuição nas Artes Plásticas de Pelotas” em 2017; Coletivas: “Coletiva de artistas ex-alunos da Escola de Belas Artes de Pelotas” em 1989, “Expressão 91 - 10 artistas pelotenses” em 1991, “5 em 70: homenagem a Inah D'Ávila Costa” em 1994, “Painel Pax in Terra” em 2002 e “Gotuzzo Revisitado” em 2016.

<sup>292</sup> Helena Saalfeld Pinto Ferreira (Pelotas, RS). Exposições no MALG – Individual: “Helena Pinto Ferreira - Trilhas urbanas”, em 2007; Coletivas: “Da Terra” em 1989, “Helena Pinto Ferreira e José Carlos Martins - cerâmicas e pinturas” em 1990, “Da terra – cerâmicas” em 1991, “5 em 70: homenagem a Inah D'Ávila Costa” em 1994, “Painel Pax in Terra” em 2002 e “Gotuzzo Revisitado” em 2016.

<sup>293</sup> Auryris Prestes Abrantes (Pelotas, RS). Exposições no MALG – “Coletiva de artistas ex-alunos da Escola de Belas Artes de Pelotas” em 1989, “5 em 70: homenagem a Inah D'Ávila Costa” em 1994, “Espaço fax: o índio e a terra” em 1997 e “Painel Pax in Terra” em 2002.

disso, Diniz coloca que o curso foi muito importante pelo estímulo dado aos alunos que passaram a se integrar no sistema das artes de Pelotas.

A atuação dos alunos reveste-se de uma notória importância, pois não vinha tão somente contribuir para a expansão do grupo de artistas expositores que já trabalhavam há bastante tempo em Pelotas, como Benette Motta e Paulo Oliveira. O que eles visavam, sobretudo, era a divulgação de uma nova linguagem que tentava renovar e introduzir poéticas visuais atualizadas, tornando familiares seus códigos à comunidade pelotense (DINIZ, 1996, p.64).

Esse contexto proporcionado pelo curso de Inah teria levado à organização do Movimento Artístico Pelotense (MAP), em 1976, encabeçado por Aurys Abrantes, Arlinda Nunes, Rachel Rocha, Delfina Reis e Yara Manier. Embora tenha atuado por pouco tempo, o MAP teve destacada atuação, divulgando a arte local e participando de exposições fora de Pelotas (DINIZ, 1996). Em 1994, foi realizada a exposição “5 em 70: homenagem a Inah D’ávila Costa”, da qual Arlinda, Helena, Aurys e outras artistas participaram, reforçando esse movimento. As obras dessas artistas reforçam a importância tanto do curso de Inah Costa, como da atuação do MAP.

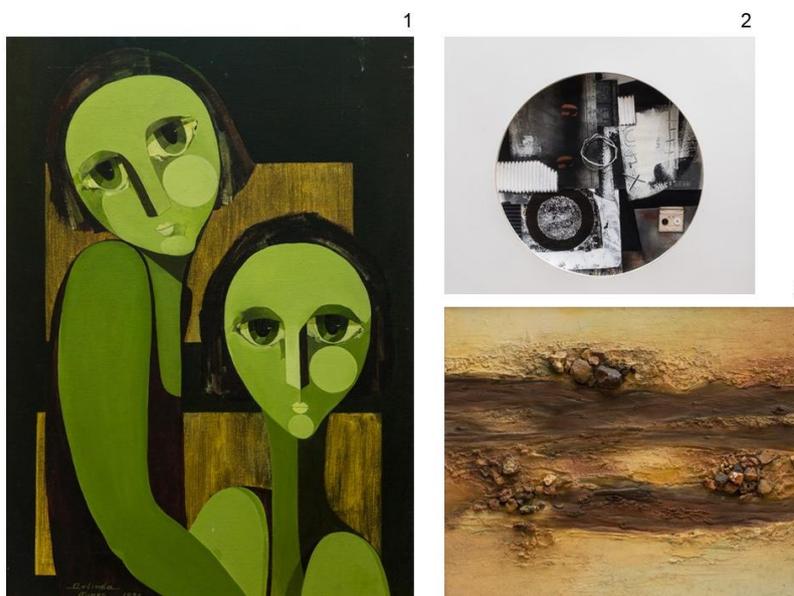


Figura 53 – Obras de Arlinda Nunes, Helena Pinto Ferreira e Aurys Abrantes  
 1 – Obra de Arlinda Nunes “Vínculo”, 1988, acrílica sobre tela e sobre madeira reprocessada, 70x51cm. Doação da artista em 1988. 2 – Obra de Helena Pinto Ferreira “Bueiros”, 2007, Assemblagem, com tinta acrílica, papel e botão sobre papel, 72,7x72,7x4,8cm. Doação da artista em 2007. 3 – Obra de Aurys Abrantes, “Natureza 88”, 1988, Assemblagem com gesso, pedra e óleo sobre madeira, 49x59,5cm. Doação da artista em 1988.

Fonte: Acervo MALG, Coleções Século XX e Século XXI. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

Marcam ainda as coleções, a presença constante dos professores do ILA, especialmente a partir de 1994, quando o Museu passa da PRE para o Instituto. Pelas atas da Comissão de Seleção e Curadoria percebe-se que são solicitados espaços do Museu para exposições de pesquisas ou mesmo para alunos da graduação e pós-graduação. A coleção transparece a atuação dos professores<sup>294</sup>, pelas obras que foram doadas, mas também pela participação na Comissão de seleção e Curadoria.

Um exemplo de intensa participação é o professor e artista plástico José Luiz de Pellegrin<sup>295</sup>. Além de fazer parte das Comissões de Assessoria, de seleção e Curadoria e de ter sido subchefe do MALG, Pellegrin também colaborou e fez a curadoria de várias exposições com acervo do Museu. Apesar disso, até 2019 só havia uma obra de sua autoria no acervo<sup>296</sup>. Por outro lado, realizou a doação de trabalhos de outros artistas, contribuindo para a formação da coleção de obras contemporâneas. O conjunto de cinco obras reúne trabalhos de artistas consagrados no Rio grande do Sul, como Mello da Costa e Leonardo Canto, uma obra premiada,

---

<sup>294</sup> Entre professores que fizeram exposições no MALG e participaram das Comissões do Museu foram identificados: **Lenir de Miranda**, atualmente aposentada, foi membro da Comissão de Seleção e Curadoria em 1993; **José Carlos Brod Nogueira**, também com nove exposições, cinco coletivas (1991, 1994, 2010, 2011 e 2016) e quatro individuais (1993, 2000, 2004 e 2012), foi membro da mesma comissão entre 1996-1998 e entre 2000-2002; **Paulo Damé**, com sete exposições, cinco delas coletivas (1989, 1990, duas em 1991, 2011) e duas individuais 1989 e 1997. Esteve na Comissão de Assessoria em 1994, 1998, 2001 e 2004, e na de Seleção e Curadoria entre 1994-1998, 2000-2001 e 2003; **José Luiz de Pellegrin**, atualmente aposentado, expôs sete vezes, sendo duas individuais (1992 e 1996) e outras cinco coletivas (1991, 1992, 1997, 2010 e 2011). Foi membro da Comissão de Assessoria em 2006, entre 2008-2009 e em 2012, e da Comissão de Seleção e Curadoria entre 1993-1995, em 2000, 2008 e 2010. Também foi Subchefe do MALG em 2013; **Helena Kanaan**: duas exposições em 1994, uma em 1995, 1996 e 1999 e uma individual em 1998, foi membro da Comissão de Seleção e Curadoria entre 1993-1994, 2000-2003 e 2005-2007; **Lauer Alves Nunes dos Santos**: três exposições coletivas em 1992, uma em 1997 e uma em 2010, além de uma individual em 1994. Membro da Comissão de Assessoria entre 1997-1998 e em 2001. Membro da Comissão de Seleção e Curadoria entre 1995-1998, 2003, 2005-2007. Subchefe do MALG entre 2014 e 2018 e atual Diretor do Museu; **Daniel Acosta**: 1991, 2010 e 2015 (coletivas) e 1993 e 1998 individuais. Membro da comissão de seleção e Curadoria em 1993, 2000-2001 e 2006; **Raquel Schwonke**, quatro exposições entre 1992, duas em 1995 e uma em 1997, todas coletivas, membro da Comissão de Seleção e Curadoria em 2007-2008 e 2010. Chefe do MALG entre 2006-2013; **Francisca Michelin**, três exposições: 1994 e 1996 coletivas e uma individual em 1994-1996. Membro da Comissão de Assessoria entre 2001-2004 e 2006 e da Comissão de Seleção e Curadoria entre 1993-1998, 2003, 2005-2008 e 2010; **Angela Pohlmann**, em duas exposições coletivas em 1997 e 2010. Membro da Comissão de Seleção e Curadoria entre 1996-1998, 2000-2001 e 2008; **Clarice Magalhães**, individual em 2004 e coletiva em 2010. Membro da Comissão de Seleção e Curadoria em 2008 e 2010; Levantamento realizado nos convites das exposições, entre 1986 e 2018.

<sup>295</sup> José Luiz de Pellegrin (Morro da Fumaça, SC, 1953).

<sup>296</sup> Trata-se da nº 782/2013: Sem título, 1982, acrílica sobre tela, 40x50cm. Doada pelo artista em 1987.

e obras com técnicas ainda incomuns no acervo, como a de Graça Marques e a fotografia de Luiz Carlos Netto.

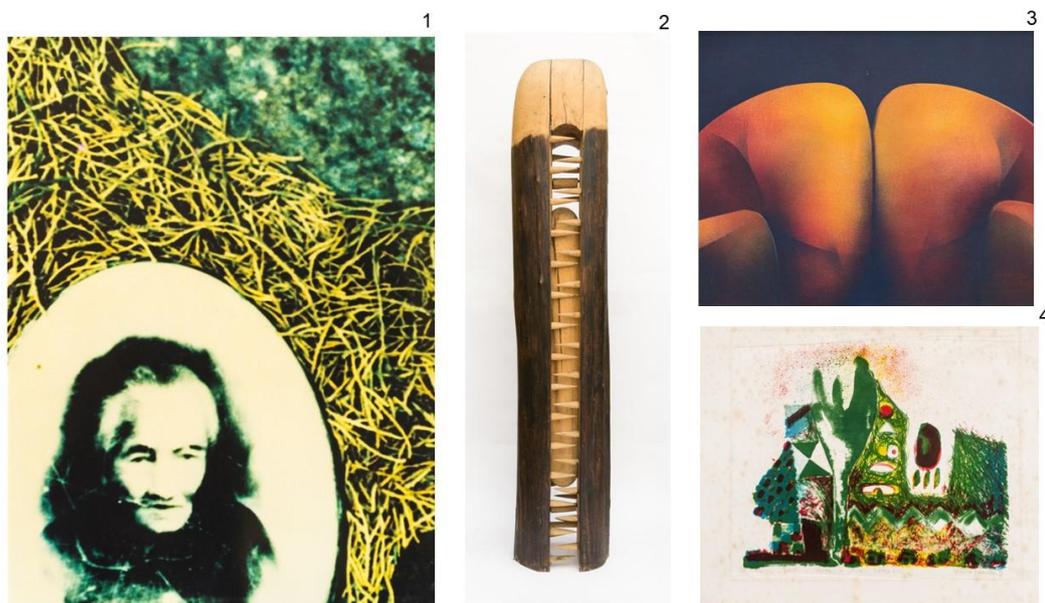


Figura 54 – Algumas das obras de professores artistas

1 – Obra de Francisca Michelon, “B-17 [da série] Aqualis, sem data, fotografia, 38,5x29,5cm. Doação da artista em 1995. 2 – Obra de Paulo Damé, Sem título, 1993, madeira, 175x33x23cm. Doação do artista em 2007. 3 – Obra de Pellegrin, Sem título, 1982, acrílica sobre tela, 40x50cm. Doação do artista em 1987. 4 – Obra de Helena Kanaan, “Então a flor retornou”, 1993, Litografia 2/6, 43x47cm. Doação da artista em 1995.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Século XX e Século XXI. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

Por fim, restam ainda as aquisições por meio da comunidade ou mesmo de outros tipos, como apontado na Tabela 11. Menos expressivas no contexto das coleções, as doações espontâneas de não artistas, foram raras, sendo mais comuns em outras coleções como a Leopoldo Gotuzzo e Escola de Belas Artes. Mais expressivas em quantidade foram as doações de Instituições, como o Arte na Escola, (que fez a doação de duas obras de Cildo Meirelles<sup>297</sup> em 2004), e da Companhia Bozano, que doou um conjunto de vinte e sete gravuras de artistas brasileiros e estrangeiros, relacionados ao projeto Ecoart<sup>298</sup>. Ainda assim, parte do problema, e que levou à troca do nome “coleção contemporâneos” para Século XX e XXI, foi a

<sup>297</sup> Cildo Campos Meirelles (Rio de Janeiro, RJ, 1948), Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

<sup>298</sup> Informações sobre o material e o projeto podem ser encontradas no site do Arte na Escola: <https://artenaescola.org.br/ecoart/>.

necessidade de abranger algumas dessas doações que vinham da comunidade. Obras de Frederico Trebbi e Canez, adquiridas em 2008, por exemplo, não poderiam ser enquadradas em uma coleção somente de arte contemporânea.

Entre os outros tipos de aquisição, tem-se uma compra realizada pela SaMALG, de obra do artista Mello da Costa, logo após a sua morte. Também alguns trabalhos provenientes de oficinas ou ações do Museu, que foram incorporados ao acervo, como o caso de obras de Alice Brueggmann e Hilda Mattos, realizadas durante a exposição “Enartes”, em 1996.

Assim, as Coleções Século XX e Século XXI, acabaram sendo uma forma de abranger todas as obras que não se encaixavam em outras coleções, utilizando o critério da data de entrada. Contudo, observando os tipos de aquisição, especialmente a relação com os artistas e as exposições, é nítido que uma coleção contemporânea se impõe. A história da arte pelotense mais recente está presente nessas coleções, que foram formadas, essencialmente, por artistas enquanto expositores ou membros da Comissão de Seleção e Curadoria. Essa característica é importante inclusive para a discussão do quanto o MALG contribuiu para a legitimação ou esquecimento de alguns artistas.

### **3.3.3 Coleção Antônio Caringi**

A coleção Antônio Caringi foi criada no MALG em 2019, pela Comissão de Acervo e ratificada pelo Conselho do Museu. Na ocasião reuniu um conjunto de estudos em gesso, obras e material de trabalho do artista que constavam no acervo do Museu já há muitos anos.

A maior parte da nova coleção é formada pela doação feita em 1998 pelo Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) ao MALG, mas constam ainda obras doadas pela comunidade em geral e compradas pela UFPel. Dessa forma, a Coleção Antônio Caringi difere do critério da procedência, aplicado às outras coleções do MALG. Por um lado, a criação da coleção reflete um primeiro movimento de revisão dessa divisão das coleções do Museu, pois as obras e Antônio Caringi estavam alocadas na Coleção Século XX. De outro, a opção de o Museu de criar uma coleção em homenagem ao escultor reforça o papel de legitimação e de afirmação de artistas e valores no sistema da arte.

Antônio Caringi (1905-1981), ao lado de Leopoldo Gotuzzo e Aldo Locatelli, está entre os nomes de maior influência artística de Pelotas (DINIZ, 1996). De acordo com Carmen Diniz (1996), eles teriam colaborado para a consolidação do estilo voltado para a representação figurativa e clássica, ou seja, o academicismo. No caso de Caringi, essa formação baseada na antiguidade clássica e no renascimento florentino foi adquirida nos catorze anos que esteve estudando na Europa<sup>299</sup>. Enquanto professor, eram essas as referências que ensinava aos seus alunos. Segundo nota de jornal, “O professor Caringi desenvolveu, com muita felicidade e propriedade, a vida da escultura, partindo da Grécia e vindo até nossos dias citando grandes artistas que marcaram época com suas habilidades”<sup>300</sup>. Entre esses artistas percebe-se as referências de Caringi: Phídias, Michelangelo, Leonardo Da Vinci e Rodin.



Figura 55 – Aula inaugural por Antônio Caringi, na EBA em 1962  
Fonte: Acervo MALG, Arquivo Marina de Moraes Pires

<sup>299</sup> Conforme Neiva Bohns (2005), a partir de 1918, Caringi começa a estudar arte e engenharia, passando temporadas em Porto Alegre e Pelotas. Em 1925 participa do Salão de Outono em Porto Alegre, e em 1928 vai para Munique como adido consular. Na Alemanha parte de seus estudos desenvolvidos com artistas que deram fundamentação estética ao Partido Nazista. Passa tempo ainda por Florença e Roma, e especializa-se em plástica monumental. Antes de voltar ao Brasil, visita a Itália, Dinamarca, Suécia, França, países balcânicos, Grécia e Turquia. Segundo Paulo Gomes (1998) Caringi pode ser relacionado à escultura alemã dos anos 30, uma vez que estudou e produziu inúmeras obras na Alemanha. Através de seus professores, adquiriu influências da escultura francesa de Rodin, do neoclassicismo alemão, do expressionismo e da arte-decô. Foi aluno de Plástica Monumental de Arno Breker, escultor alemão influenciado por escultores franceses que se tornou o escultor oficial do 3º Reich.

<sup>300</sup> ESCOLA de Belas Artes – Aula inaugural. Diário (?), Pelotas, 04 abr. 1962.

Conforme Paulo Gomes (2008), sua obra pode ser associada à construção da identidade visual do gaúcho nativo do Rio Grande do Sul, e sua atuação se deu em um contexto artístico complexo, tanto no Rio Grande do Sul como no mundo, “sendo considerado o maior escultor atuante no Estado, no período compreendido entre as décadas de 30 e 50” (GOMES, 1998, p.81).

Caringi retorna ao Brasil<sup>301</sup> em meio ao que Paulo Gomes (2009) se refere como segundo momento do regionalismo artístico no RS<sup>302</sup>, no contexto nacional do modernismo, com movimentos de vanguarda nos anos 1920 e arte social dos anos 1930. Esse modernismo dava ênfase na construção de uma identidade nacional universalizante, sendo os regionalismos refutados. Paulo Gomes coloca que o projeto de construção de uma identidade visual, através das artes plásticas, para o gaúcho no Rio Grande do Sul, se deu entre o final do século XIX até os anos 1970. Iniciada na literatura regional, esse processo de construção identitária passou pelos discursos econômico, social e político, além das imagens. Essa invenção culmina no final da ditadura de Getúlio Vargas, com o movimento tradicionalista<sup>303</sup>

No caso local, é uma representação ideológica, ao contrário do olhar antropológico dos artistas argentinos e uruguaios do período que vai do século XIX ao início do XX. A construção da imagem do gaúcho envolve toda uma máquina da qual participam o discurso dos monumentos públicos, a retórica oficial, o patronato, a narração literária (através da poesia, do romance, dos contos) até a emergência da música dita nativista (GOMES, 2008, p.441).

Nesse contexto, Antônio Caringi é um dos artistas que mais se destaca, tendo na aproximação com o tradicionalismo uma das características mais marcantes de

---

<sup>301</sup> Conforme Neiva Bohns (2005), em 1935 vence a concorrência para a execução do monumento à Bento Gonçalves, nas comemorações do centenário da Guerra dos Farrapos, tendo retornado à Pelotas em 1940, quando se casa com Noemi Osório Caringi e fica definitivamente na cidade.

<sup>302</sup> O primeiro momento, segundo Paulo Gomes, teria se dado no final do século XIX, unindo acontecimentos históricos como as Guerras dos Farrapos e do Paraguai a literários, como a fundação do Partenon Literário. Nessa época, o pintor Pedro Weingärtner se destaca produzindo motivos regionais (GOMES, 2008).

<sup>303</sup> Ainda conforme Paulo Gomes (2008), em 1947 é fundado no Colégio Estadual Júlio de Castilhos, o Departamento de Tradições Gaúchas, e em 1948 o “35 Centro de Tradições Gaúchas”, o primeiro CTG: “O movimento propunha reviver o gaúcho, recuperar o seu léxico, suas vestimentas, bem como todos os hábitos campeiros que pudessem ser adaptados a um galpão na cidade. Os articuladores do movimento justificam sua existência como reação à invasão cultural norte-americana (materializada através da música e do cinema) e também uma reação contra os imigrantes (que assumiam posições de destaque na vida econômica e política) por medo da competição e da possível perda da tradição local” (2008, p.443).

sua obra, contribuindo para a construção de uma imagem do gaúcho que se alinhava com valores conservadores:

Antônio Caringi (1905-1981) será o artista de maior repercussão na constituição do imaginário local. Com grande domínio técnico na escultura e muito talento, ele irá materializar as figuras da cultura local: as míticas (folclóricas e literárias), as idealizadas (imigrantes e os gaúchos) e as históricas (nos diversos retratos de civis e militares). Sua obra culminará na celeberrima figura d'O Laçador, que foi modelada para o pavilhão gaúcho das comemorações do quarto centenário de São Paulo. Em 1958, ela será fundida em bronze e colocada na entrada de Porto Alegre, tornando-se, a partir de então, o símbolo máximo da identidade local (GOMES, 2008, p.446).

Nesse sentido, suas obras retratam figuras nas quais “no homem é exaltada a musculatura, a virilidade e a camaradagem; na mulher, o ideal da beleza e a celebração da futura maternidade” (GOMES, 1998, p.86). Fez assim grandes esculturas públicas de ditos heróis da pátria e personagens míticos e lendários.

É dessa linha de criação que surgem os míticos gaúchos (de origem portuguesa ou espanhola, como o Laçador, o Farrapo, o Posteiro, o Capataz; de origem índia, como o Índio Charrua; negra, como o Negrinho do Pastoreio, e ainda, as etnias européias, como os alemães no Colono e os italianos do monumento de Caxias do Sul); os heróis pátrios como Silveira Martins, Getúlio Vargas, Almirante Saldanha da Gama, Carlos Gomes, Coronel Pedro Osório, etc.) e até mesmo a emblemática homenagem às mães que está em Pelotas, uma imagem de mulher atenta ao seu papel de provedora de cuidado aos filhos, ao lar e ao marido, uma verdadeira mãe-pátria (GOMES, 1998, p.86)

Essa descrição geral da produção e atuação de Caringi, está refletida nas peças da coleção do MALG. As primeiras obras do artista chegaram no âmbito do Projeto Pinacoteca, em 1983. Conforme correspondência de Luciana Reis para o Pró-Reitor Administrativo Adolfo Aranalde, foi o próprio Reitor da época, José Emílio de Araújo, que solicitou a seleção de obras do artista para compra:

Por determinação do Magnífico Reitor da UFPel, Prof. José Emílio G. de Araújo, esta coordenação e a professora Antonina Zulema Paixão incumbiram-se de selecionar três obras em bronze do insigne escultor pelotense Antônio Caringi. A idéia do Senhor Reitor encontrou a mais grata receptividade considerando-se o valor artístico das esculturas, o renome de Caringi e a importância que tal aquisição representa para o futuro Museu da UFPel ora em processo de organização<sup>304</sup>.

---

<sup>304</sup> REIS, Luciana [Correspondência], para Adolfo A. Aranalde, Pró-reitor administrativo UFPel. Pelotas, 24 mai. 1983.

Observa-se que o reitor não só solicita a compra das obras como determina quem faria essa escolha. Além de Luciana, enquanto coordenadora do projeto pinacoteca, a professora Antonina Paixão<sup>305</sup>, enquanto pesquisadora do artista, também foi solicitada. Não se tem informações quanto à fonte da venda, ou mesmo quais obras estavam disponíveis, dado que os únicos documentos comprobatórios são a referida correspondência e o seu anexo com a justificativa da escolha. De qualquer forma, foram escolhidas as constam na figura 56, totalizando Cr\$ 810.000,00<sup>306</sup>.



Figura 56 – Obras de Antônio Caringi compradas pela UFPel em 1983

1: “Gaúcho com Lança”, 1959, Bronze, 63x21x28cm. 2: “Silveira Martins”, sem data, Bronze, 36x18x14cm. 3: “Negrinho do pastoreio”, sem data, Bronze, 43x18x39cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Antônio Caringi. Montagem da autora. Reprodução das obras por Daniel Moura.

A professora Antonina apresenta sua justificativa da escolha baseando-se em suas pesquisas e depoimentos do próprio artista:

<sup>305</sup> Conforme Silva e Loreto, Antonina pode ser considerada “uma figura de destaque no cenário das artes plásticas pelotenses” (1996, p.77). Formada pelo IBA-POA, participou do júri de vários Salões de Arte em Pelotas, além de ser professora da EBA e posteriormente do ILA. Publicou, em 1988 pesquisa sobre a vida de Antônio Caringi e sua obra, baseando-se, além de fontes bibliográficas, em depoimentos do próprio artista. O livro “A Escultura de Antônio Caringi: conhecimento, técnica e arte” foi lançado no MALG, em 1988, junto da exposição “Mostra Retrospectiva de Antônio Caringi”, de 31/05/1988-04/07/1988.

<sup>306</sup> Valor atualizado para janeiro 2020, com base no Índice Geral de Preços (IGP-DI), através do site da Fundação de Economia e Estatística do Rio Grande do Sul: <https://arquivofee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>: R\$ 35.046,91.

1 – Negrinho do Pastoreio: Pertence À fase ligada ao idealismo clássico pela beleza da forma representada. As linhas elegantes, a textura lisa transmitem mensagem mística. O lendário personagem se apresenta no instante em que se implora auxílio à Mãe Celeste. A plasticidade, a técnica aprimorada e o conteúdo espiritual da obra determinam sua qualidade superior.

2 – Gaúcho com lança: Segundo depoimento do artista (08/11/78) o gaúcho pertence às tropas de Garibaldi com semelhança ao gaúcho uruguaio e ao índio charrúa. Concebida dentro do realismo estético, caracteriza-se pela espontaneidade da técnica e, a forma representada transmite ideia de vida e movimento.

3 – Silveira Martins: Considerada por Caringi como obra original mostra a verdadeira concepção do artista sobre um líder político gaúcho. Realizada na mesma técnica da obra anterior a escultura caracteriza bem o aspecto regionalista da arte do escultor pelotense<sup>307</sup>.

Tanto a figura 56 como a justificativa demonstram que houve uma preferência pelas obras que fazem referência à personagens reais, idealizados, míticos ou lendários do Rio Grande do Sul, reforçando a associação de Caringi com a construção de uma identidade visual local<sup>308</sup>.

As outras aquisições da coleção se deram depois do Museu já criado. Logo nos primeiros anos de funcionamento do MALG, ocorreu a doação, por parte da viúva do artista, de um cavalete para escultura. Conforme o termo de doação, a peça foi tratada no Atelier de Conservação e Restauro do MALG, que ainda estava em funcionamento em 1988. No início do ano seguinte, o cavalete foi exposto servindo de base para a escultura do Negrinho do Pastoreio. Ocorreu ainda a doação de um medalhão em gesso, via SAMALG, por Hugo Fabião. A documentação não traz maiores informações sobre a aquisição.

Ainda em 1989 Lorena Pereira Fornari faz a doação de um busto executado por Caringi, de seu falecido esposo, o jornalista e escritor Ernani Fornari (1899-1964). Segundo Dall' Alba (2009), Fornari fez parte da “geração modernista”, tendo

<sup>307</sup> REIS, Luciana R. [Correspondência]. Destinatário: Pró-reitor Administrativo UFPel, Adolfo A. Aranalde. Pelotas, 24 mai. 1983.

<sup>308</sup> O Negrinho do pastoreio se refere à lenda de mesmo nome, considerada por alguns autores como a mais conhecida, popular e importante do RS, tendo sido compilada e reescrita por diversos autores, entre eles, o pelotense João Simões Lopes Neto, que tem a versão mais conhecida uma das lendas mais conhecidas (TRAPP, 2011). O gaúcho, por sua vez, da forma representada por Caringi, remetendo à Guerra dos Farrapos (referência à Giuseppe Garibaldi), ao gaúcho uruguaio e ao indígena charrua, entra no campo de uma representação mítica. Por último, Gaspar Silveira Martins (1835-1901) foi um político do período do Império, tendo sido Deputado Provincial e Geral, Ministro da Fazenda e Senador. Foi empossado Presidente da Província do Rio Grande do Sul em 1889, sendo desterrado para a Europa pelo novo Governo Republicano. No seu retorno, atuou na criação do Partido Federalista e na Revolução Federalista (1893-1835) (ROSSATO, 2020).

sido uma figura intelectual importante em Porto Alegre na década de 1920, atuando como colaborador da Editora Globo. Participou ideológica e culturalmente do movimento modernista no Rio Grande do Sul. Conforme Paula Ramos (2005), a modernidade artística no Rio Grande do Sul passa pela visualidade que se desenvolveu a partir do ambiente gráfico e editorial, sendo a Editora Globo um de seus expoentes. Nota-se que foi retratado por Caringi em 1924, ainda antes do escultor fazer seus estudos na Europa. A doação foi relatada em jornal na época e deixa nítida a relação doador-museu em uma busca mútua pela memória e legitimação:

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, da UFPel, acaba de ter o seu acervo enriquecido por doação do busto do jornalista e escritor Ernani Fornari, que foi esculpido por Antônio Caringi quando o artista tinha 19 anos. A família ofereceu a obra ao Malg por julgar que essa instituição artístico-cultural seria o local mais adequado para conservar vivas as lembranças do vulto ilustre e do escultor, oferecendo a professores, estudantes, artistas e ao público em geral, a oportunidade de apreciação de mais um trabalho de valor realizado em Pelotas, na década de 20<sup>309</sup>

Tanto que, dois anos depois Lorena Fornari doa mais duas obras, um retrato de do falecido marido em desenho, de autoria de João Fahrion<sup>310</sup> e um retrato do filho, o Claudio Fornari, em desenho de Adail Bento Costa. Esses dois últimos não pertencem à coleção Caringi, mas fazem parte de um contexto relacionado. Além da relação com a memória, Ernani Fornari aparece como uma personagem ligada ao modernismo, em um movimento diverso do de Caringi, que se notabiliza pela escultura em parâmetros clássicos e acadêmicos.

A produção de Caringi tem maior expressão nos estudos que foram doados pelo Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) em 1998. Pela documentação relativa à doação, esta teria sido feita ao MMPB por Fernanda Osório Caringi e família em 1994, sendo composta por: “Objetos, Documentos e Peças escultóricas em gesso, totalizando trinta e uma (31) peças doadas pela família Osório Caringi que pertenceram ao escultor Antônio Caringi”<sup>311</sup>.

<sup>309</sup> MUSEU ganha outra obra. Diário Popular, Pelotas, 31 ago. 1989. Educação e cultura, p.20.

<sup>310</sup> Datado de 1927. Na época, Fahrion era professor do Instituto de Belas Artes de Pelotas, com uma atuação acadêmico/classicista (DINIZ, 2014). Em 1930 se fixa em Porto Alegre, articulando-se com o grupo de artistas que se envolveram com a Editora Globo. A partir de então volta-se para tendências mais modernas.

<sup>311</sup> Conforme Carta de doação do MMPB encaminhada ao MALG.

Em 1998, o MALG recebe do MMPB um ofício solicitando a avaliação da possível doação:

Conforme entendimento verbal com sua Senhoria, estamos encaminhando em anexo lista do acervo de estudos em gesso de Antônio Caringi, doados ao Museu da Baronesa por Fernanda Caringi, para posterior estudo e avaliação da comissão de acervo do MALG.

Após a avaliação, caso haja interesse por parte do MALG no repasse deste acervo, o repasse será feito de imediato e com a concordância de Fernanda Osório Caringi<sup>312</sup>.

No mês de julho do mesmo ano, é realizada a reunião da Comissão de Seleção e Curadoria do MALG, na qual foi avaliada a proposta da doação feita pelo MMPB. Alguns dias depois da reunião da Comissão, em novo ofício é confirmada a doação:

Conforme ofício de nº 13/98 enviado a vossa senhoria, e após termos sabedores do interesse do MALG em receber o acervo de estudos em gesso do escultor Antônio Caringi, estamos nesta data, fazendo o repasse oficial do mesmo com a concordância da doadora Fernanda Osório Caringi<sup>313</sup>

Novamente a administração do MMPB confirma o aceite da doadora na transferência, bem como envia em anexo a relação das obras. A conferência desses itens com a carta de doação, contudo, revelou alguns problemas. Alguns dos itens não foram localizados, e constam com anotações a lápis na carta de doação “não” ou “Fernanda”. Como não foram encontrados registros desses itens especificamente no MALG (em exposições, fotografias, relações e listagens antigas), acredita-se que eles não chegaram a ser doados, mesmo constando no documento de doação. No total foram doados do MMPB para o MALG dezenove (19) estudos em gesso, três (03) instrumentos de trabalho e seis (06) materiais bibliográficos (livros e catálogos). Os estudos em gesso fazem referência a monumentos de sua autoria, além de bustos, relevos e partes anatômicas.

Atualmente a Coleção Antônio Caringi reúne trinta itens com procedência confirmada, sendo a maior parte doada pelo MMPB. São itens que refletem a atuação desse artista, e a sua ligação com a construção da identidade visual do gaúcho e de personalidades do RS. De certa forma, pelo que a produção de Caringi representa e mesmo pela sua atuação como professor, ele pode ser entendido como uma referência constante à tradição e a resistência às linguagens renovadoras.

---

<sup>312</sup> Museu Municipal Parque da Baronesa. Ofício nº13/98, de 27 mai. 1998.

<sup>313</sup> Museu Municipal Parque da Baronesa. Ofício nº14/98, de 23 jul. 1998.

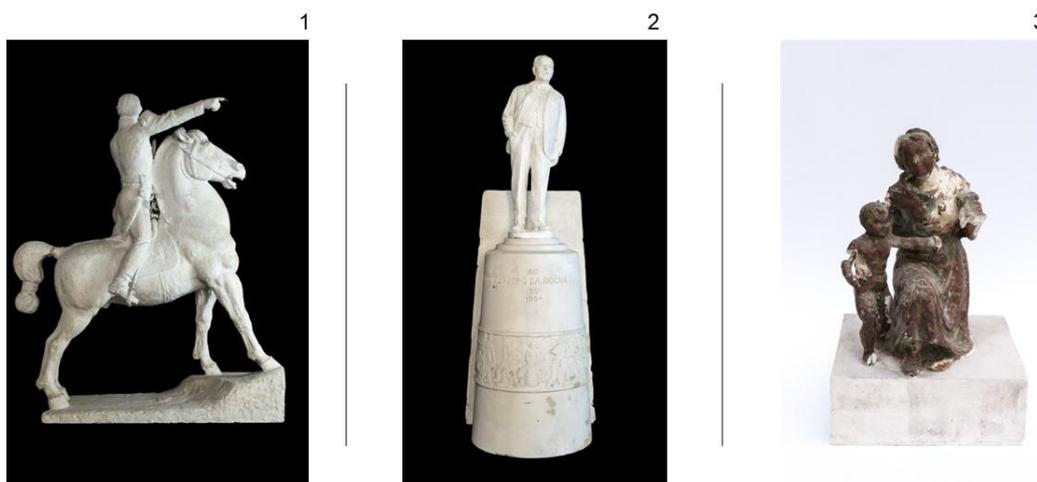


Figura 57 – Exemplos de estudos e maquetes de monumentos de Antônio Caringi

1 – Estudo para monumento à Bento Gonçalves (Porto Alegre), sem data, gesso, 60x53x22cm; 2 – Maquete monumento ao Coronel Pedro Osório (Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas), sem data, gesso, 34x12x8cm. 3 – Estudo para o monumento às mães, (Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas), sem data, gesso, 25x16x16cm.

Fonte: Acervo MALG, Coleção Antônio Caringi. Montagem da autora, reprodução das obras por Daniel Moura.

Como coloca Carmen Diniz (1996), tanto Caringi como Gotuzzo tiveram uma atuação que parecia ser suficiente para a maioria dos pelotenses, dando prestígio para a cidade e ajudando a reforçar o mito de Pelotas como cidade cultural. A autora reforça que isso em nada desmerece o valor das suas obras, mas é importante perceber que elas também minimizavam o processo de renovação, de forma que a comunidade não conseguiu garantir seu destaque no contexto artístico nacional.

Nesse sentido, a criação da coleção no MALG em pleno 2019, por um lado dá um merecido destaque para o artista, que teve um papel relevante na arte local – e mais além. Caringi está presente no cotidiano pela sua arte pública, com monumentos que são referências fáceis na cidade. É parte do papel do Museu chamar atenção para sua produção e incentivar sua divulgação, mas principalmente a pesquisa e discussão de sua obra. As exposições de Caringi e Leopoldo Gotuzzo tem buscado, nos últimos anos chamar atenção para aspectos diversos das obras desses dois artistas e relacioná-los com contextos variados e pesquisas em andamento, ao invés da glorificação através de retrospectivas, por exemplo. Por outro lado, reforça a colocação de Carmen Diniz de que a cidade – e o MALG –

relutam em renunciar à tradição, mantendo aspectos da “modernidade conservadora”.

#### 4 Políticas, processos e sugestões para o MALG

*O museu está vivo, comprometido com a transformação (Wilson Miranda, 2004)<sup>314</sup>*

As palavras do Professor Wilson Miranda, que abrem este capítulo, carregam muito da trajetória do MALG. Presente em todas as fases da história do Museu, desde a EBA, seja como aluno, artista, professor ou diretor de unidade ou do Museu<sup>315</sup>, é possível pensar que o olhar museológico do professor Miranda guiou o MALG por um bom tempo. A frase da epígrafe faz parte de uma entrevista ao jornal Diário Popular, quando ele era chefe do MALG em 2004. Na ocasião, o repórter Roberto Ribeiro buscava informações sobre museus da cidade, em virtude do Dia Internacional dos Museus. As falas de Miranda tomam quase toda a matéria, e servem também para pensar toda a trajetória do MALG e das suas coleções. O repórter se refere a Miranda como “defensor incansável do papel dos museus como agentes de transformação” (RIBEIRO, 2004, p.14), ressaltando a necessidade de engajamento dos museus na realidade sociocultural que estão inseridos.

No texto, percebe-se que Wilson Miranda vê o potencial do acervo não só nas coleções mais antigas, as acadêmicas, como nas novas coleções do Museu, de uma arte sintonizada com o seu tempo. É nesse sentido que completa que o MALG está vivo e em compromisso com a transformação social. Além disso, dá uma ideia do acervo do Museu, que possui obras acadêmicas, relacionadas há um outro tempo, mas que estão profundamente ligadas à história da instituição e a imposição de forças e valores acerca da arte local. Ao mesmo tempo, possui as coleções mais contemporâneas, que, embora também estejam sujeitas às relações de poder do

---

<sup>314</sup> Frase de entrevista publicada em reportagem de Roberto Ribeiro para o jornal Diário Popular de Pelotas, em 2004. RIBEIRO, Roberto. Os Agentes de Transformação. Diário Popular, Pelotas, 18 mai. 2004. Cultura, p.13.

<sup>315</sup> Não só foi aluno da Escola, tendo se formado em pintura, como foi presidente do Diretório Acadêmico. Junto de outros alunos, fundou nas dependências da Escola a Galeria Crítica Nova (1966), pioneira em Pelotas, pela proposta de voltar-se para experiências artísticas que se afastassem do academicismo (MAGALHÃES, 2012). Ingressou na UFPel como professor do Instituto de Letras e Artes (ILA), em 1973 (ARAÚJO, 2012), sendo diretor do instituto quando o MALG foi criado (SCHWONKE, 2018). Foi Chefe do MALG por duas vezes, sendo o primeiro eleito após a transferência do Museu para o ILA, em 1993. Participou assim do estabelecimento das primeiras Comissões (Assessoria e Seleção e Curadoria), na gestão entre 1993-1997. Na sua gestão de 2001-2006, ocorreu uma das mudanças de sede do MALG. Foi chefe do Museu por 9 anos e meio no total, além de ter sido um dos criadores do Curso de Museologia da UFPel.

campo da arte, abrem espaço para a renovação, a crítica e as novas possibilidades ao se relacionarem com a sociedade plural da atualidade.

Toda essa síntese que transparece nas palavras do professor Miranda remete à proposta deste capítulo, direcionado para a construção de uma política de aquisição e descarte do acervo do MALG. Esta só será possível tendo por base o conhecimento não só do Museu como do seu acervo, sua extensão, limites, demandas e possibilidades (BITTENCOURT, 1990). Nesse sentido, essa última etapa tem como objetivo discutir alguns dos processos que mais se relacionam com a constituição do acervo e propor caminhos, pontos de discussão para o futuro do Museu.

As políticas institucionais podem ser entendidas dentro de um conjunto de documentos que elencam os parâmetros seguidos pelo museu. Estão relacionados ao Plano Museológico, um instrumento estratégico de gestão exigido no Estatuto dos Museus desde 2009<sup>316</sup>. Em outras palavras, o planejamento e a definição conjunta e ampla de critérios são um caminho para que os museus cumpram sua função social de forma democrática e transparente.

No caso da Política de Aquisição e Descarte, ela pode ser entendida como um instrumento da Política de Gestão de Acervo (ROSA, 2020), um documento público que esclarece como o museu faz as suas escolhas e se responsabiliza pela preservação do acervo, envolvendo a definição de parâmetros para a aquisição, a preservação, uso e descarte do acervo (PADILHA, 2014). Em outras palavras, a Política de Aquisição e Descarte é uma “ação que constrói critérios para determinar qual objeto deve ser incorporado ao acervo museológico e qual deve ser dado baixa na instituição” (PADILHA, 2014, p.27). Como coloca José Neves Bittencourt,

a Política de Aquisição não significa tão somente a retomada do recolhimento de objetos, mas todo um redimensionamento dos acervos museológicos, incluídos aí os já existentes. Se os museus não podem recolher tudo, e isto é uma unanimidade entre os profissionais do campo, por outro lado é preciso perguntar se devem manter tudo o que já foi recolhido ao longo do tempo (1990, p.8).

---

<sup>316</sup> O Plano Museológico pode ser entendido como uma ferramenta de planejamento estratégico que ordena e prioriza as ações a serem desenvolvidas pelo museu, de forma a que possa cumprir sua função social, além de balizar a trajetória do museu enquanto documento museológico. Está presente no Estatuto de Museus - Lei 11904, Seção III – do Plano Museológico, e no decreto 8124/2013, que deixa clara a obrigação de sua elaboração e implementação pelos museus brasileiros (INSTITUTO Brasileiro de Museus, 2016). No caso do MALG, o primeiro Plano Museológico foi elaborado entre 2018 e 2020, quando foi finalizado e aprovado nas instâncias necessárias. Sua vigência, de acordo com o estabelecido no regimento do Museu, termina em 2022, quando deve ser avaliado e atualizado.

Além de demandar toda uma discussão conceitual e ética, a aquisição e o descarte de acervos possui base legal, definida pelo Estatuto dos Museus, e pelas recomendações do código de ética do ICOM. Esse último se refere especificamente à aquisição de acervos, relacionado ao princípio de que

Os museus têm o dever de adquirir, preservar e valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico. Seus acervos constituem patrimônio público significativo, ocupam posição legal especial e são protegidos pelo direito internacional. A noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação, acessibilidade e pela responsabilidade em casos de sua alienação, quando permitida (ICOM, 2013, p.134).

De acordo com o código, cada museu deve “adotar e tornar público” um documento com a política de acervo, incluindo a aquisição. Também recomenda que se leve em conta as recomendações de profissionais e a opinião de todas as partes interessadas; a importância do objeto para o patrimônio cultural e seus contextos; a não aquisição de objetos sem título de propriedade válido; e que a aquisição fora da política estabelecida pelo museu seja feita apenas em circunstâncias especiais.

Ainda de acordo com o código, o descarte ou a alienação dos acervos demanda o pleno conhecimento de seu significado, se o estado de conservação é recuperável ou não, além da consideração da situação legal e do impacto da perda da confiança pública em tal ação. A responsabilidade recai sob a autoridade de tutela, juntamente com o gestor do museu e o curador do acervo. Assim, cada museu deve ter definidos os métodos autorizados a serem adotados para o descarte definitivo de um objeto, elaborando uma documentação detalhada e registrando todo o processo, os envolvidos e o destino do bem. No caso de recursos ou vantagens recebidas com a alienação ou descarte, devem ser utilizados unicamente em benefício do próprio acervo, sendo vedada a compra por membros da equipe do museu ou autoridade de tutela de objetos provenientes de alienação. Finaliza recomendando: “Como regra geral, todo descarte de acervo deve se dar, preferencialmente, em benefício de outro museu” (ICOM, 2013, p.137).

O Estatuto de Museus segue na mesma linha e trata especificamente da aquisição e descarte:

Art. 38. Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente.

Parágrafo único. Os museus vinculados ao poder público darão publicidade aos termos de descartes a serem efetuados pela instituição, por meio de publicação no respectivo Diário Oficial (BRASIL, 2009).

Fica estabelecida assim a importância e a necessidade tanto da política de Acervo como de Aquisição e Descarte. Chama-se atenção a impossibilidade de desvinculá-las da missão do museu e, principalmente, do compromisso e da responsabilidade com os acervos que só tem sentido em benefício da sociedade. Embora se destaque a relevância e o profissionalismo dos procedimentos que devem seguir critérios técnicos e transparentes, há que se considerar que eles existem em função do potencial que os bens culturais têm para a coletividade.

Ademais, o recebimento das doações de obras e coleções, ainda que sejam parte da função dos museus, acarretam dificuldades e desafios. Não só porque estão na ordem dos interesses (de doadores e de museus) como foi visto nos capítulos anteriores, como também pela demanda de recursos materiais e humanos que exigem. Exigência essa que, no momento do recebimento de uma nova aquisição, nem sempre é considerada, ou é ignorada para atender esses mesmos interesses.

Ocorre assim que no MALG, vários dos problemas elencados por Adriana Almeida (2001), apontados no capítulo 2, quanto à aquisição de coleções privadas se aplicam também aos outros tipos de aquisições. A Reserva Técnica é um exemplo nesse sentido. Viu-se que o MALG sempre teve suas sedes em locais que precisaram ser adaptados para armazenar suas coleções. Isso foi variando ao longo dos anos e nem sempre se teve sucesso. Somado a essa dificuldade de espaços inadequados e adaptados, um acervo que não parava de aumentar foi levando à uma situação de considerável limitação do espaço físico adequado para abrigar as coleções. Tanto que atualmente, a adequação e ampliação do espaço da Reserva Técnica é uma das principais demandas do Museu<sup>317</sup>.

Conforme Angela Ferraz, a falta de espaço nas reservas técnicas tem sido uma preocupação recorrente dos museus:

Segundo um inquérito internacional realizado pelo ICROM-UNESCO, entre junho e setembro de 2011, no qual participaram museus de 136 países, num

---

<sup>317</sup> Essa demanda consta no Plano Museológico do MALG, relacionada tanto ao Programa Arquitetônico como ao de Acervos.

total de 1490 respostas, 60% dos museus referiram que o espaço que tinham era insuficiente para as suas coleções e 25% indicaram que era difícil ou mesmo impossível circular no espaço devido à sobrelotação das reservas (2020, p.28).

A superlotação eleva os riscos, como danos provocados pelo manuseamento, ou mesmo dificuldade em detectar infestações, roubos, e a resposta a emergências, sem falar na diminuição da capacidade de uso das coleções para exposições, pesquisas etc. (FERRAZ, 2020). Percebe-se na reserva técnica do MALG obras que nunca foram expostas, ou ainda objetos que não se encaixam com a proposta do Museu. Embora esses bens estejam guardados e protegidos, seguem demandando recursos e cuidados de salvaguarda, sem serem comunicados.

Retomando Vera Tostes (2005) e o “apego devorador”, entende-se que a ideia de finitude e de busca pela perenidade tem relação direta com esse cenário. Conforme Ferraz, a prática colecionista tem papel significativo no papel que os museus assumiram na tentativa de “subtrair os efeitos reais e simbólicos do tempo a uma e qualquer memória material” (2020, p.29). Conforme a autora, o museu público acabou institucionalizando o comportamento do colecionador que mede o prestígio da sua coleção. Dessa forma, os acervos contribuem para a legitimação do poder e a transmissão da necessidade de colecionar.

E nessa medida os museus tornam-se verdadeiros arquivos de cultura material, lugares onde as memórias são “materializadas. Instala-se uma busca pela permanência, pela perenidade, assente numa falsa imortalidade dos objetos, numa espécie de luta simbólica contra a morte que os museus foram assumindo como missão (FERRAZ, 2020, p.29).

Como foi visto ao longo do capítulo 3, esse caráter de busca da perenidade, permanência e imortalidade estão presentes na constituição das coleções e nas aquisições do MALG ao longo dos anos. Mesmo naquelas que foram trabalhadas no âmbito dos campos da universidade e artístico, percebe-se essa preocupação, seja por parte de colecionadores, de doadores, artistas e mesmo da equipe do Museu, que seleciona o que vai ser lembrado. Afinal, embora se adquira no presente e com as demandas do presente, o acervo é adquirido visando o futuro.

A preocupação em recolher o que se considera em risco de perda coloca os gestores dos acervos em “tensão entre esse forte o dever de coletar e a angústia resultante da sobrelotação dos espaços com tudo aquilo que já foi sendo adquirido

ao longo do tempo” (FERRAZ, 2020, p. 30). Entende-se que o MALG se encaixa perfeitamente nesse cenário e que o acervo seguirá sendo ampliado, mesmo não tendo as condições adequadas de armazenamento. Essa situação reflete outra dificuldade apontada por Almeida (2001) que é a ausência de recursos humanos e financeiros adequados. A equipe do Museu variou bastante em quantidade ao longo dos anos. Desde a criação do Museu, que contava com o ateliê de Conservação e Restauro, sempre houve ao menos um servidor responsável pela reserva técnica e salvaguarda do acervo. Contudo, apenas a partir de 2013 o MALG passou a contar com servidores técnicos da área, um técnico em restauração e museóloga. Mesmo com profissionais da área, nos últimos cinco anos o Museu perdeu três dos seis servidores que compunham sua equipe, o que impacta diretamente o trabalho com o acervo.

Isso posto, este capítulo está dividido em duas partes. Primeiro são apresentados e discutidos os processos de aquisição e de tomada de decisão no MALG. Em seguida são apresentadas algumas sugestões e propostas referentes às coleções e a seleção de acervo. Reúne assim alguns dados, considerações, ponderações e sugestões que buscam um MALG vivo e comprometido com a transformação.

#### **4.1 Os processos de aquisição e as instâncias de tomada de decisão**

O estudo das coleções levou à busca pelos processos, critérios e formas de aquisição que foram adotados no MALG ao longo dos anos. Ao longo das três décadas de existência do Museu, esses procedimentos não sofreram grandes alterações. Ainda assim, é importante entender como algumas práticas foram se consolidando. Ou seja, para pensar uma política de acervo, ou mesmo parte dela, faz-se necessário entender como se desenvolveu e mesmo se o Museu já teve alguma política institucional nesse sentido.

Essa discussão passa pela estrutura organizacional do Museu. Mesmo em museus ligados à estrutura governamental que demanda o funcionamento de acordo como o sistema de gestão do órgão administrativo correspondente – no caso do MALG, a UFPel, “o museu deve manter os próprios sistemas e procedimentos operacionais que seguem ao mesmo tempo, as práticas museológicas aceitas” (EDSON, 2004, p.145). Conforme Edson (2004), frequentemente essa estrutura se

baseia em práticas anteriores e carece de uma documentação clara. A documentação dessa estrutura, seja em diagramas ou em um quadro organizacional, podem ajudar a visualizar linhas de autoridade e de troca de informações. Para identificar essas estruturas no MALG, foram buscados documentos oficiais como regimentos e normas.

No arquivo institucional do Museu foram identificados dois anteprojetos de regimento, ainda do período de criação/inauguração, nos anos 1980, um para a Pinacoteca e outro para o Museu. Ambos estão sem data, mas os elementos nos cabeçalhos e o contexto permite localizá-los no período de transformações da PRE. Os dois documentos possuem trechos iguais, e apresentam uma série de comentários e alterações manuscritas, que denotam a discussão e a revisão de ambos. Os objetivos desses primeiros regimentos se referem exclusivamente à instalação do acervo artístico da UFPel em local apropriado, por isso entende-se eles apenas no contexto do planejamento. Consta ainda um Regimento do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, do mesmo período, mas com menos artigos e igualmente repleto de observações manuscritas (Figura 58):

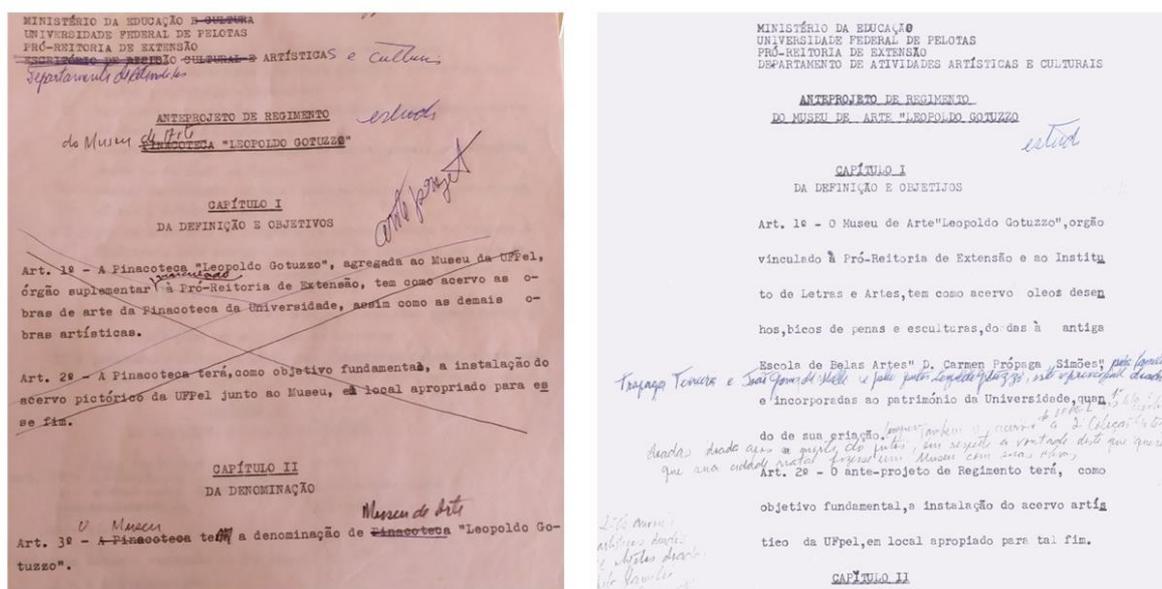


Figura 58 – Aspecto dos anteprojetos de Regimento do MALG, com alterações manuscritas. Fonte: Arquivo institucional MALG, montagem da autora.

Com a passagem do MALG da PREC para o ILA, em 1993, são instituídas as Normas do MALG, aprovadas no Conselho Coordenador de Ensino Pesquisa e da

Extensão (COCEPE) da UFPel em agosto de 1994 (ANEXO E)<sup>318</sup>. Esse regimento organizou a estrutura do MALG, definindo normativas para a escolha das chefias, instituindo uma Comissão de Assessoria, determinando os setores e suas atribuições e definindo as coleções do Museu e alguns critérios de seleção para aquisições e exposições.

Nos anos 2010, com os avanços das políticas públicas e legislação na área dos museus, passa a ser demandado um novo Regimento para o MALG. Este é aprovado pelo Conselho Universitário (CONSUN) da UFPel em 24 de julho de 2014<sup>319</sup>. O novo regimento faz referência a pontos do Estatuto de Museus e o seu decreto de regulamentação. Entre elas, uma normatização para o desenvolvimento do Plano Museológico, a criação de uma Comissão de Acervo, a previsão de elaboração de um planejamento anual.

Esses documentos denotam toda uma trajetória de planejamento e forma de atuação, mesmo os dois primeiros que, até onde se pode levantar, nunca foram oficializados. Nesse sentido, foram observados em alguns pontos específicos, procurando as continuidades e rupturas dos processos relativos ao acervo. Para facilitar a comparação, os documentos serão referidos nos próximos parágrafos como: Anteprojeto PRE (somente o relativo ao Museu), Regimento PRE, Regimento ILA (normas do MALG, vigentes de 1994 a 2014), e Regimento CA (documento em vigor desde 2014).

Uma primeira observação diz respeito à missão e objetivos do Museu, dado que deve ser um dos critérios na avaliação das aquisições. Nos documentos do tempo da PRE, a finalidade do Museu era associada a ações que podem ser relacionadas com a extensão: realização de cursos, visitas, ações de promoção de artistas e “servir de elo na integração entre Universidade e Comunidade” (Regimento PRE, art. 2º). O acervo em si, aparece como coadjuvante das ações, sendo referido apenas nas ações de conservação e restauro, provavelmente pela atuação do ateliê que funcionava no MALG na época. Nos regimentos seguintes, já no âmbito do ILA e CA, as atividades de extensão ainda estão presentes, mas aparecem também a

---

<sup>318</sup> Aprovadas na reunião do COCEPE de 03 e 04 de agosto de 1994.

<sup>319</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Conselho Universitário. Resolução nº23. Aprova o Regimento do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 24 jul. 2014.

pesquisa e o ensino entre as atribuições, de forma mais tímida no Regimento ILA e com mais intensidade no Regimento CA, na parte dos objetivos.

Os regimentos que se referem a caracterização do acervo são o Anteprojeto PRE: “trabalhos artísticos do sul do país (principalmente) e do acervo da UFPel” -, claramente um reflexo do processo de formação do MALG -, e o mais recente, o Regimento CA, que é mais geral, apontando para arte brasileira e a produção artística contemporânea. É o único que situa o compromisso com Leopoldo Gotuzzo, enquanto patrono. Essa ausência de um recorte ou caracterização pode ser um dos motivos para a carência de critérios de seleção ao longo dos anos.

Por outro lado, se os regimentos não trazem claramente essa questão, a distribuição das galerias acaba direcionando para o tipo de acervo que seria o foco do Museu. As galerias e o tipo de exposições aparecem em três dos quatro documentos. No Anteprojeto PREC é colocada a preocupação com o meio artístico local e novos artistas. O Regimento ILA inaugurou a denominação e função específica das galerias, um formato que foi mantido no Regimento CA. Além da sala dedicada ao patrono, a Galeria Marina de Moraes Pires e o Espaço dos Novos acabam acolhendo exposições contemporâneas que incrementaram o acervo do MALG. Há que se citar ainda que, no período PRE, foram inauguradas as Galerias Marina de Moraes Pires e a Sala dos Novos, que foram mantidas no Regimento ILA. Basicamente o que se mantém é a exposição contínua da coleção do Patrono, e outras duas galerias para exposições ora do acervo, ora de arte contemporânea, de artistas locais e parcerias com outras instituições, sendo extinto o espaço destinado à novos artistas.

Por fim, tem-se a estrutura organizacional. Edson (2004) coloca que a maioria dos museus tem uma estrutura de gestão tripartida, com gestão, curadoria e atividades. Ele identifica três formas de disposição da estrutura organizacional. A mais comum, segundo ele, é a *estrutura hierárquica*, que leva a autoridade administrativa no topo, seguida pelo gestor e o restante do pessoal logo abaixo, de acordo com as demais divisões. Essa estrutura “pode resultar numa abordagem autoritária ou vertical da gestão institucional” (2004, p.148).

A segunda traz uma *estrutura horizontal*, que, embora ainda tenha a autoridade administrativa e o gestor no topo, aumenta o número de pessoal com acesso direto ao gestor. Por fim, a *estrutura matriz*, ainda mantém o pessoal do topo,

mas o restante do pessoal acaba atravessando as estruturas e atuando em diferentes frentes e funções. De qualquer forma, em todos os modelos a autoridade administrativa e o gestor estão acima das outras funções, que não possuem ou possuem pouca função deliberativa.

Observando os regimentos do MALG, percebe-se a repetição desse cenário, sendo possível inferir que o Museu adotou os tipos de *estrutura organizacional hierárquica e horizontal*, ou seja, o grau de relação direta entre os diversos setores e as instâncias de gestão variaram. Contudo, na prática, isso tende a ter sido mais fluido, uma vez que nem sempre o Museu contou com uma equipe completa para cada um dos Núcleos, setores e funções previstos nos regimentos. Além disso, o último documento já aponta para uma *estrutura matriz*, com Núcleos interdependentes e com a participação de membros do Conselho do Museu nos Núcleos. A tabela 12 traz uma síntese das estruturas organizacionais dos regimentos do MALG. Em destaque estão as instâncias que teriam poder deliberativo e de tomada de decisões.

Tabela 12: Comparação estruturas organizacionais MALG 1986-2014

<b>Documento</b>	<b>Gestão</b>	<b>Núcleos, setores e outros</b>
Anteprojeto PRE	<b>PRE Coordenação (Chefe)</b>	I. Núcleo de Administração – Setores de Pessoal e Material; II. Núcleo de Acervo e Galeria – setores de Tombamento, Exposições, Conservação e Restauro e Guias; III. Núcleo de Documentação e Pesquisa; <b>IV. Núcleo de Julgamento e Seleção</b>
Regimento PRE	<b>PRE Chefe</b>	I – Laboratório de Conservação e Restauro II – Setor de Documentação e Pesquisa; III – Setor do Espaço Didático; IV- Secretaria.
Regimento ILA	<b>ILA Chefia Comissão de Assessoria</b>	I – Secretaria II – Setor de Conservação e Restauro III – Setor de Documentação e Arquivo IV – Setor Didático-pedagógico V – Setor de Programação e Montagem VI - <b>Comissão de Seleção</b>
Regimento CA	<b>CA Direção Conselho</b>	I – Núcleo Administrativo – Direção, Secretaria e Setor de Comunicação e Design II – <b>Núcleo de Programação e Curadoria</b> – Setor de Montagem III – Núcleo de Acervo e Reserva Técnica – Setor de Conservação Preventiva e Restauro; <b>Comissão de Acervo</b> IV – Núcleo de Documentação e Pesquisa V – Núcleo Didático-Pedagógico

Fonte: Elaborada pela autora.

Observa-se à primeira vista, que a gestão do MALG sempre ficou atrelada à sua unidade de vínculo, contudo no caso dos regimentos da PRE, essa dependência era mais intensa. A escolha da chefia, por exemplo, era indicada pelo Pró-reitor, o que pode ser constatado nas gestões do período.

Ao passar para o ILA, é criada a instância da Comissão de Assessoria, vinculada à chefia, que possuía funções consultiva e normativa. Começou a atuar ainda em 1994, sendo instituída pela Portaria do ILA nº100/94, de 8 de novembro de 1994. Durante cerca de vinte anos foi uma das instâncias que, juntamente com a chefia, tomava decisões no MALG<sup>320</sup>. Sua última reunião foi em 2014, ano no qual o novo Regimento do Museu foi feito e ela foi substituída pelo Conselho do MALG, com composição diferente.

Sua composição incluía representantes de todos os departamentos do ILA (Direção, Artes e Comunicação, Artes Visuais, Letras e Música e Artes), além de dois representantes discentes, um da área de Artes e outro da área de Letras. Fora do ILA, tinha um representante da SAMALG, a chefia do Museu (chefe e subchefe) e um representante dos técnicos administrativos. Essa comissão seria responsável por indicar a lista tríplice para escolha da chefia do Museu, além de analisar e avaliar planejamentos e relatórios. Também seria a instância responsável pela definição de critérios para uso das salas de exposição do Museu e da seleção e julgamento das obras que seriam incorporadas ao acervo, bem como das solicitações de empréstimos.

Outra instância que atuou a partir do Regimento ILA foi a Comissão de Seleção e Curadoria, que, embora não tenha sua atribuição e vinculação bem colocadas no documento, funcionou como instância de avaliação das propostas de aquisição e exposição<sup>321</sup>. Foi instituída em 1993<sup>322</sup>, e a primeira reunião foi realizada em 23 de dezembro daquele ano. A frequência das reuniões é maior do que as da Comissão de Assessoria, mas elas vão diminuindo após os dois primeiros anos. Não

---

<sup>320</sup> Algumas das atas não foram localizadas, reflexo de o arquivo do Museu estar ainda em organização. Não foram encontradas as atas ou não ocorreram reuniões nos anos de 1999, 2000, 2002, 2003, 2005, 2007, 2010 e 2011.

<sup>321</sup> Pela atuação das comissões, observadas as atas de cada uma, acredita-se que possa ter ocorrido um erro de redação, pois a comissão de seleção e curadoria atuava no sentido de definição de critérios e seleção de artistas para exposições.

<sup>322</sup> Portarias ILA nº 63/93 e 101/93.

constam as atas de diversos anos, revelando que as reuniões não foram constantes. A partir de 2008 não foram identificadas atas da referida comissão.

Pelas portarias e listas de presença, ela foi formada somente por professores do ILA, com a participação de técnicos administrativos do MALG em algumas ocasiões. Observando as atas, poucas propostas de aquisição foram recusadas, diga-se de passagem, não havia uma demanda intensa de propostas de aquisição. Tanto que não são encontrados critérios definidos para aquisição de acervo. As exposições, por outro lado, foram a principal pauta na documentação analisada. Tanto que foi elaborado pela Comissão de Seleção e Curadoria o “Regulamento para Exposições”, elencando os documentos e materiais necessários a serem enviados pelos interessados para avaliação, os critérios de participação, as atribuições dos artistas e as do Museu. Identificou-se a realização da seleção nos anos de: 1995 a 1998 e de 2000 a 2008<sup>323</sup>.

O mesmo regulamento teve vigência ao longo dos anos, com exceção de 2008, que direcionou a seleção para a “Sala dos Novos”. Para ter acesso ao documento, os interessados precisavam se dirigir ao Museu, contudo, as exigências e critérios eram divulgadas também pelos jornais locais *Diário da Manhã* e *Diário Popular*<sup>324</sup>. Observando o regulamento, nota-se que era voltado para artistas que já estivessem minimamente estabelecidos no meio, tendo participado de salões ou com exposições em instituições reconhecidas:

Poderão pleitear espaço para exposição, artistas brasileiros ou estrangeiros de reconhecida trajetória artística, que tenham realizado, no mínimo 2 (duas) mostras individuais ou 2 (dois) salões de abrangência nacional ou internacional, ou ainda 3 (três) mostras coletivas aprovadas por instituição de reconhecido valor<sup>325</sup>.

O artista ainda teria que se responsabilizar por despesas com a embalagem, transporte e seguro das obras, ficando à cargo do MALG a disponibilização de

---

<sup>323</sup> Mais uma vez ocorre o problema de não se ter a documentação completa acerca desses eventos. Assim, as informações foram obtidas pelo cruzamento de dados das atas da Comissão de Seleção e Curadoria, dos regulamentos que constam no arquivo do MALG, dos convites das exposições e de publicações em jornais locais.

<sup>324</sup> INSCRIÇÕES para expor no Malg. **Diário da Manhã**, Pelotas, 14 mai. 1995. *Diário da Manhã* Cultura, suplemento ano 5, 229; MALG abre espaço para exposições. **Diário Popular**, Pelotas, 4 jun. 1995. Educação/ Cultura, p.30; ABERTAS inscrições no Malg para exposições em 1996. *Diário da Manhã*, Pelotas, 06 dez. 1995. Educação p.14 e MALG abre inscrições para 1996. *Diário Popular*, Pelotas 10 dez. 1995. Social, p.44

<sup>325</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições**. 1997.

espaço adequado, a infraestrutura para montagem e desmontagem e a impressão e postagem de convites para a exposição. Como foi visto no capítulo anterior, essas seleções foram as responsáveis por boa parte da formação da coleção século XX.

Quanto à avaliação das doações, na ata 02/04, consta o questionamento de um dos membros sobre os critérios. Nesse momento, a comissão esclarece que seriam os seguintes: “a) preferencialmente, artistas que tenham realizado exposição no Museu; b) artistas com produção contemporânea ao seu tempo com enquadramento em coleções”<sup>326</sup>.

As atas das reuniões não trazem conflitos entre os membros, sendo que, mais uma vez, o problema parece estar relacionado às dificuldades de reunião da comissão. Algumas decisões necessitaram ser aprovadas *ad referendum*, e faltou *quórum* em diversos momentos<sup>327</sup>. Problemas à parte, nas atas transparece como o MALG foi construindo sua dinâmica de funcionamento – e de ampliação do acervo: são avaliadas apenas propostas externas ao Museu, ou seja, o MALG não solicitava doações ou compras, apenas avaliava as demandas. As exposições, por sua vez, ganham um ritmo intenso, com uma média 16 por ano, fazendo da 2ª sede do MALG a que mais foram realizadas exposições.

Por fim, no regimento atual, essas instâncias são o Conselho do Museu, presidido pela direção do Museu e com função consultiva, normativa e deliberativa; a Comissão de Acervo, voltada para os processos de aquisição e questões relativas ao acervo; e o Núcleo de Programação e Curadoria, que atua na avaliação de propostas de exposição e elaboração dos calendários de mostras.

Assim, a antiga Comissão de Seleção e Curadoria é substituída na prática pela Comissão de Acervo e pelas atribuições do Núcleo de Programação e Curadoria. Esse último é composto pelo Diretor Adjunto e “professores do Centro de Artes podendo contar com reconhecidos profissionais da área de Artes Visuais”<sup>328</sup>. As atribuições ficam mais limitadas à programação anual do Museu e a definição dos

---

<sup>326</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Seleção e Curadoria. Ata da reunião de 28 de abril de 2004. Nº 02/04.

<sup>327</sup> Fica uma dúvida considerável acerca da ocorrência ou não das reuniões a partir de 1999 e após 2008. Pode ser que elas tenham acontecido sem o devido registro, ou não estão arquivadas juntamente com o restante. De qualquer forma, até o momento, não foram localizadas as atas.

<sup>328</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Conselho Universitário. Resolução nº23. Aprova o Regimento do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 24 jul. 2014, art. 22.

critérios para uso das salas de exposições. A atribuição de seleção de acervo passa a ser da Comissão de Acervo:

As aquisições e descartes para o acervo do MALG deverão ser avaliadas por uma Comissão de Acervo, que será designada pelo Conselho do Museu, podendo contar com professores do Centro de Artes ou profissionais reconhecidos, indicados pelo Diretor do Museu, que terão função consultiva. Os critérios para o aceite, recusa ou descarte deverão ser norteados deverão ser norteados pela Missão do Museu e seu interesse artístico e/ou histórico, considerados seu estado de conservação e adequação às condições de acolhimento pelo Museu a partir de subsídios oriundos de estudos e pesquisas desenvolvidas no âmbito do Museu<sup>329</sup>.

Destaca-se que a partir de então o descarte passa a contar como uma opção neste regimento mais recente. Define que estes devem obedecer aos procedimentos legais do setor de patrimônio da UFPel e da legislação correspondente.

A Comissão fornece ao Conselho do Museu relatório técnico acerca das propostas de aquisição, que por sua vez, julga a incorporação ao acervo do MALG. Tendo em vista que o Núcleo de Programação e Curadoria seleciona as propostas de exposição no MALG e convida artistas para expor no Museu, pode-se considerá-lo juntamente com a Comissão de Acervo, as duas instâncias primeiras de seleção de acervo. Atualmente, são elas que mais influenciam a formação da coleção Século XXI. Note-se que, mesmo prevendo a participação de pessoas convidadas, essas instâncias ainda são formadas, quase exclusivamente, por professores do Centro de Artes<sup>330</sup>.

O Conselho do Museu substitui a Comissão de Assessoria, assumindo, contudo, além das funções consultiva e normativa, a deliberativa. A composição torna-se mais reduzida, com professores apenas dos cursos de artes visuais e não de todos os departamentos do CA. Ainda assim, não são incluídos representantes de fora do Museu ou da Universidade, novamente esse papel ficando com a SAMALG. Passou a ser composto assim pela Direção (Diretor e Diretor Adjunto), representantes da Direção do CA, dois docentes do Curso de Artes Visuais Licenciatura e dois do Bacharelado, dois discentes da área de Artes Visuais, um dos técnicos administrativos do MALG e um da SAMALG. Os representantes docentes

---

<sup>329</sup> Idem, art. 31.

<sup>330</sup> Desde a primeira Comissão de Acervo (portaria do Centro de Artes nº155/2017), faço parte das avaliações. Somente em 2022 minha participação foi interrompida, devido afastamento para o mestrado e licença maternidade. Na ocasião, o técnico em restauro Fábio Galli assumiu a representação dos técnicos do Museu.

passariam a integrar algum dos núcleos do Museu, buscando a “assegurar o envolvimento necessário para a realização das atividades ligadas ao ensino, à pesquisa e à extensão, tendo em vista a missão do Museu”<sup>331</sup>. Desde a primeira reunião, em 2015, até 2018 foram realizadas em média duas reuniões por ano.

Assim, identificou-se em três dos regimentos instâncias de seleção do acervo e das exposições. Observando a tabela 12, percebe-se que o Anteprojeto PRE previa um Núcleo de Julgamento e Seleção, que não foi ratificado no regimento seguinte. Provavelmente nunca foi efetivado, mas a sua previsão denota o entendimento da necessidade de se pensar algumas diretrizes quanto às exposições e aquisições. Sua composição só previa um coordenador, designado pela coordenação do Museu e aprovada pelo Pró-reitor de Extensão. As decisões do núcleo seriam “soberanas e irrecorríveis”. Entre as competências desse Núcleo, estava o julgamento de doações, além da seleção das exposições<sup>332</sup>.

Como a documentação não esclarece sobre os processos de aquisição antes de 1994, infere-se, a partir dos projetos de regimento, e da forma como o Museu funcionou, que era a chefia que concentrava as decisões. Aparentemente assim como o Núcleo de Julgamento e Seleção, as exposições também não seguiram totalmente a proposta inicial. Os jornais se referem a doações que eram relacionadas a exposições principalmente (já que eram em maior número). Mas, em uma pequena reportagem do Diário Popular, de 1990, há a seguinte informação:

A artista Ayures Abrantes, em visita da administração do MALG a seu ateliê, doou um quadro de sua fase “Pássaros”, em técnica mista, que já esteve exposto na Galeria Marina de Moraes Pires<sup>333</sup>.

Assim, pode ter ocorrido também essa relação entre a administração do Museu e alguns artistas. Percebe-se que os processos referentes à aquisição de

---

<sup>331</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Conselho Universitário. **Resolução nº23**. Aprova o Regimento do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 24 jul. 2014. Art. 11.

<sup>332</sup> Alguns dos critérios pensados na época: as exposições seriam de no mínimo 15 dias (sem duração máxima), com artistas que, se convidados deveriam ter “reconhecido mérito” e ser residentes no país. Os artistas interessados em participar das exposições deveriam inscrever até cinco trabalhos, que deveriam ser entregues em perfeito estado de conservação, tendo o artista total responsabilidade pelos danos, extravios, despesas ou qualquer outro incidente durante o transporte. Obras que seriam expostas nas paredes deveriam ter, no máximo, três metros quadrados. Só seriam aceitos trabalhos inéditos em Pelotas. Não seriam admitidos: cópias ou reproduções (exceção para gravuras), trabalhos sem identificação, esculturas em materiais perecíveis (como barro cru ou cera) e obras de artistas falecidos. Os trabalhos inscritos só poderiam ser retirados após o encerramento da exposição.

<sup>333</sup> MALG recebe doações. **Diário Popular**, Pelotas, 11 jan. 1990. Educação e Cultura.

acervo no MALG, embora tenham começado a se delinear a partir desses documentos apresentados, ainda carecem de definição clara. Como foi visto, a própria caracterização e definição do Museu quanto ao que seria de interesse e dever do MALG incorporar não é bem definida. Assim, a Coleção Contemporâneos foi perdendo sua identidade, a ponto de ter de ser transformada nas Coleções Século XX e XXI, com um critério tem se mostrado não ser o mais adequado.

Além dessa indefinição ou falta de clareza quanto às finalidades do Museu, outro problema que se destaca nesse levantamento é a exclusividade das decisões por representantes do Centro de Artes. Obviamente que pelo vínculo do MALG essa representação deve se fazer presente, contudo, essa dinâmica se revelou problemática, seja pela falta de interesse ou dificuldades de reuniões, como pela ausência de vários segmentos da sociedade que não aparecem no acervo ou nas exposições do Museu.

#### **4.2 Sugestões para Política de Aquisição e Descarte do MALG**

Observou-se até aqui o histórico e perfil e composição das coleções, bem como a dinâmica de funcionamento e as formas de aquisição adotadas pelo MALG. Na atual estrutura organizacional, a Comissão de Acervo seria a primeira instância a ser provocada para a elaboração da Política de Acervo.

Atualmente o MALG já avançou em algumas discussões e, como visto anteriormente, o atual regimento procurou adequar o Museu às exigências do Estatuto de Museus. Nesse sentido, a gestão vem incorporando as definições do Plano Museológico, que reviu a missão do MALG<sup>334</sup> e definiu os objetivos estratégicos para atuação do Museu. De acordo com esse documento, o foco do MALG volta-se para seu patrono, Leopoldo Gotuzzo, bem como as manifestações culturais relacionadas com Pelotas e o Rio Grande do Sul. Entre os objetivos estratégicos, destacam-se a preocupação com o atendimento acessível a todos os

---

<sup>334</sup> A nova missão foi definida como: “O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, vinculado à Universidade Federal de Pelotas, é um museu universitário, dedicado à preservação, estudo e divulgação da obra de seu patrono Leopoldo Gotuzzo e das diversas manifestações culturais expressas no acervo do Museu, principalmente relacionadas à cidade de Pelotas e do Estado do Rio Grande do Sul, estimulando a vivência, a reflexão crítica, o ensino, a extensão e a pesquisa acadêmica e experimentação no campo das artes visuais e afins”. O Plano pode ser acessado no site do MALG: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/sobre-o-museu/>.

públicos, além da necessidade de adequação de equipamentos e espaços para o acervo.

Nesse sentido, entende-se que a política de aquisição e descarte deve levar em conta a diversificação das temáticas que envolvem as coleções – e as exposições, bem como as dificuldades de infraestrutura e pessoal que o Museu enfrenta. Note-se que, ainda que gerais, o regimento do MALG aponta que os critérios devem ser norteados pela missão do Museu, o interesse artístico e ou histórico, estado de conservação e as condições de acolhimento por parte do Museu. É nesse contexto que o acervo do MALG precisa ser pensado, levando em conta as coleções mais antigas que herdou, as que o próprio Museu formou e as que está construindo para o futuro.

Alguns autores apontam caminhos para se pensar a política de aquisição e descarte. Mana Rosa (2020), sugere um passo a passo levando em conta: a missão do museu; comissão de acervo; as formas de aquisição e os critérios para aquisição e descarte. Renata Padilha (2014) também se refere à necessidade de vincular as aquisições e descartes à missão do museu e a importância da existência de uma comissão de acervo que seja composta por profissionais de diferentes especialidades, com experiência e competência para fazer a avaliação dos bens. De forma prática, elenca uma série de perguntas a serem feitas no momento da aquisição de um objeto pelo museu, como quanto demandará de recursos materiais e de tempo para sua manutenção; se o museu tem condições adequadas para sua conservação; se o objeto está em boas condições; se é coerente com a missão do museu; se é um objeto realmente significativo; se o museu possui outros objetos do mesmo tipo; se diz respeito a uma memória coletiva.

Angela Ferraz (2020) também chama a atenção para a necessidade de a política estar de acordo com a missão e os objetivos do museu, que o singularizam enquanto instituição cultural, a importância de respeitar as normas e convenções internacionais aplicáveis. Essas definições devem partir assim de um diagnóstico das coleções existentes e seu histórico, buscando a quantidade de objetos incorporados, a forma mais comum de incorporação e as coleções que mais aumentam.

Nesse sentido, tendo em vista o histórico da formação das coleções apresentado no capítulo 3, é possível pensar em algumas proposições a serem

consideradas. Primeiramente, propõe-se uma nova configuração para algumas coleções, levando em conta a instituição de origem dos conjuntos. As coleções de origem privada não seriam reconfiguradas, mas seria interessante relacioná-las à EBA ou ao MALG, conforme o caso. A tabela 13 elenca como seriam reconfiguradas as coleções:

Tabela 13: Proposta de reconfiguração das coleções do MALG

	<b>Coleção</b>	<b>Descrição</b>	<b>Instituição de Origem</b>
I	<b>Escola de Belas Artes de Pelotas</b>	Obras adquiridas pela EBA (doações, compras), ou no contexto da Galeria Crítica Nova	Escola de Belas Artes de Pelotas
	Subcoleção Ex-alunos	Obras produzidas por alunos da EBA em aula, incorporadas ou doadas posteriormente.	
	Subcoleção Prêmio Estímulo às Artes	Obras premiadas com o Prêmio Estímulo às Artes	
II	<b>Faustino Trápaga</b>	Obras doadas por Berthilde Trápaga para a EBA em 1952.	Escola de Belas Artes de Pelotas / Outras unidades UFPel / MALG
III	<b>João Gomes de Mello Filho</b>	Obras doadas para EBA por Maria Joaquina Mello em 1971	
IV	<b>Leopoldo Gotuzzo</b>	Composta pelas doações do artista à EBA e doação póstuma. Também compras pela UFPel e SAMALG além de doações da comunidade.	
	Subcoleção 1ª Doação		
	Subcoleção 2ª Doação		
	Subcoleção Comunidade		
V	<b>Universidade Federal de Pelotas</b>	Obras adquiridas pela UFPel, entre 1969-1985, exceto aquelas incorporadas da Escola de Belas Artes	UFPel – diversas Unidades
VI	<b>Arte Rio Grande do Sul</b>	Obras adquiridas após a criação do MALG, de artistas nascidos ou radicados no Rio Grande do Sul, produzidas até os anos 1960.	MALG
	Subcoleção Pelotas	Obras adquiridas após a criação do MALG, de artistas pelotenses ou radicados em Pelotas, produzidas até os anos 1960.	
VII	<b>Contemporâneos</b>	Obras adquiridas após a criação do MALG, produzidas a partir dos anos 1960.	MALG
	Subcoleção Pelotas	Obras adquiridas após a criação do MALG, produzidas a partir dos anos 1960 por artistas nascidos ou radicados em Pelotas.	
VIII	<b>L.C. Vinholes</b>	Obras doadas por L.C. Vinholes e doações intermediadas por ele.	MALG
	Subcoleção doações intermediadas		
XIX	<b>Antônio Caringi</b>	Obras e objetos de trabalho do artista. Adquiridas por doações e compras.	

Fonte: Elaborada pela autora

Nessa nova configuração, seriam nove coleções para o acervo, tendo as subcoleções um papel de marcar características relativas à procedência ou à focos de interesse do MALG, como obras de artistas pelotenses. Na coleção Escola de Belas Artes de Pelotas, é importante que sejam incluídas as obras adquiridas pela Escola, através de compra, doações de professores e da comunidade, além da Galeria Crítica Nova. Elas fazem parte daquele contexto, e fazem mais sentido formando um conjunto.

Outra mudança seria a criação da Coleção UFPel, formada pelas obras que a Universidade foi adquirindo e, com o projeto Pinacoteca e o ateliê de restauro começaram a ser reunidas para o futuro Museu. A organização dessa coleção e a reconfiguração da coleção EBA acomodariam de forma mais adequada essas obras que atualmente estão alocadas na Coleção Século XX. Por fim, as coleções século XX e XXI seriam desmembradas seguindo um critério que ressalta a produção local e contemporânea. A marca cronológica dos anos 1960 engloba a década na qual as expressões modernas começaram a ganhar espaço em Pelotas.

Dada essa divisão formal das coleções, que privilegia seu histórico e formação, é preciso voltar atenção para as futuras aquisições. Como colocado, faz-se necessário que as seleções levem em conta obras que se relacionem com o contexto local de produção das artes. Ainda há lacunas nas coleções tanto para a produção artística anterior aos anos 1960, como para as obras contemporâneas. Por isso é importante que a pesquisa envolvendo a história da arte local seja incentivada pelo Museu, de forma a embasar aquisições nesse sentido.

Essa divisão das coleções não exclui, de forma alguma, a necessidade de se avançar na aquisição de obras que explorem diferentes suportes e técnicas, dando especial atenção à coleção de arte contemporânea. As obras conceituais ou em suportes de vídeo e digitais ainda são uma minoria no acervo, que é composto principalmente por pinturas e gravuras. Isso vale para a temática das obras. Esse ponto é mais sensível, mas é necessário que o acervo envolva também a produção de artistas que se preocupam com problemas reais da sociedade. Essa é outra carência que se nota no acervo.

Por exemplo, é nítida a ausência de artistas e de obras com temáticas que envolvam povos originários, negros, LGBTQIA+, ou mesmo problemas sociais

crônicos como fome, desigualdade social, meio ambiente. Enfim, o MALG parece ter se mantido à margem, como local de amistosa contemplação, convergindo com a ideia de “modernidade conservadora” que se desenvolveu em Pelotas, como coloca Carmen Diniz.

Ainda se referindo a tabela 13, o MALG teria outras seis coleções com potencial de ampliação. A tabela 14 relaciona quais seriam essas coleções e a probabilidade de cada uma aumentar, baseando-se no histórico de aquisições do Museu, além do que seria de maior interesse em cada uma.

Esse levantamento demonstra algumas necessidades que vão subsidiar as seleções. Faz-se necessário o incremento da pesquisa no MALG, relativa ao acervo em si, mas também às histórias da arte local. O estudo de artistas, movimentos e locais destinados à arte em Pelotas são fundamentais para embasar as decisões.

Nesse sentido enxergam-se dois aliados imediatos. Um deles é a própria UFPel, que possui cursos de graduação e pós-graduação em que se relacionam diretamente com essa demanda. O Centro de Artes é um potencial aliado nesse sentido. Mesmo que o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais não tenha uma linha voltada para a história da arte especificamente, essa aproximação é possível, sendo o Seminário de História da Arte, evento de realização recorrente nos últimos anos um exemplo de como incentivar as pesquisas.

Outro aliado está no próprio MALG, nos materiais relativos à diversos artistas que compõem o acervo, em documentos de instituições e eventos como a Escola de Belas Artes, os Salões de Pelotas entre outros. Esse escopo é resultado de anos de trabalho de diversos servidores, que foram reunindo recortes de jornal, convites enviados, currículos, portfólios, catálogos e doações, no atual Núcleo de Documentação e Pesquisa. Ocorre que esse material precisa de uma organização, sistematização e digitalização, o que tem sido impossibilitado, dado a equipe reduzida e a falta de uma política institucional para esses materiais. Assim, propõem-se que a Comissão de Acervo leve em conta também o destino desses documentos e que o MALG possa encaminhar um projeto para sua disponibilização ao público.

Tabela 14: Probabilidade e focos de interesse para ampliação das coleções do MALG

<b>Coleção</b>	<b>Probabilidade</b>	<b>Focos de interesse:</b>
<b>Escola de Belas Artes – somente as subcoleções Ex-alunos/ Prêmio estímulo às artes</b>	Baixa	Coleção já possui praticamente todas as obras premiadas e são raras as propostas de obras de ex-alunos da Escola. Ainda assim, podem ocorrer propostas nesse sentido. <b>Interesse:</b> obras premiadas
<b>Leopoldo Gotuzzo</b>	Alta	Patrono do Museu, as propostas são comuns. <b>Interesse:</b> Obras do artista, documentos relativos à sua biografia e de familiares, incluindo fotografias.
<b>Arte Rio Grande do Sul</b>	Média	As propostas de doação de obras anteriores aos anos 1960 são mais raras. Destaca-se a necessidade de mais pesquisas sobre a arte e artistas do período. <b>Interesse:</b> Artistas pelotenses do período, artistas gaúchos ou brasileiros/estrangeiros com alguma relação com o Rio Grande do Sul e Pelotas. Obras relacionadas com o contexto do Instituto de Belas Artes, que funcionou no Conservatório de Música de Pelotas, obras adquiridas por colecionadores locais.
<b>Contemporâneos</b>	Alta	Seria a coleção com maior potencial de ampliação, pelas propostas de artistas e colecionadores atuais, mas principalmente pelas exposições realizadas pelo MALG. Por envolver artistas vivos e atuantes, recomenda-se a elaboração de critérios claros para esses casos, como quantidade de exposições individuais ou coletivas realizadas, reconhecimento do público, obras em outros acervos etc. <b>Interesse:</b> Obras de artistas locais e gaúchos ou com relação com Pelotas; obras relacionadas com o cenário artístico de Pelotas entre os anos 1970-1990; obras em técnicas ou formato pouco corrente no acervo, como digital, livros de artista, arte conceitual entre outras; obras de artistas e com temáticas que envolvam os problemas e discussões contemporâneas;
<b>L.C. Vinholes</b>	Média	Ritmo e quantidade das doações vêm caindo nos últimos três anos, mas elas ainda ocorrem com certa regularidade. <b>Interesse:</b> deve ser reavaliado o limite do aceite das doações da coleção, dado que parte considerável dela foge da missão do MALG e a quantidade limita aquisições de outros objetos e obras que se relacionam diretamente com o contexto local. No espaço atual do MALG não é possível o armazenamento adequado caso a coleção amplie.
<b>Antônio Caringi</b>	Baixa	Dado que a coleção é formada majoritariamente por compras e transferência, a sua ampliação é improvável. <b>Interesse:</b> Obras do artista, documentos relativos à sua biografia e produção, objetos de trabalho.

Fonte: Elaborada pela autora

A seleção criteriosa e embasada é fundamental para que os processos de seleção sejam mais justos e compromissados com a razão de ser do museu. Ainda assim, as coleções não vão diminuir, seguirão sendo ampliadas, e os problemas decorrentes continuarão ocorrendo, ainda que de forma mais controlada.

Nesse sentido, alguns autores apontam sugestões. Vera Tostes (2005), referindo-se aos objetos que dificilmente são expostos, ficando relegados à reserva, sugere a criação de coleções de estudos, que permitiram a visita e pesquisa dos objetos no espaço de guarda. Sugere ainda a ampliação de galerias com exposições de longa duração e a dinamização das exposições temporárias e buscar tornar o espaço da reserva técnica visitável, desde que mantendo a segurança dos objetos. Essas sugestões teriam uma aplicação complicada no caso do MALG, mas ajudam a pensar o futuro do Museu. Tendo como um dos objetivos principais do Plano Museológico, é possível pensar em espaços de exposição específicos para o acervo do Museu. Atualmente apenas o patrono tem essa garantia, tendo sua obra em exposição permanentemente, mesmo que em exposições temporárias. Com a ampliação do espaço é possível que o MALG tenha mais uma ou duas galerias exclusivas para as outras coleções.

A reserva técnica visitável também pode ser pensada no contexto de ampliação do Museu, assim como o laboratório de conservação e restauro, o que na estrutura atual é impossível. Ainda assim, são realizadas visitas técnicas específicas com número limitado de pessoas, o que amplia, ainda que de forma tímida, o acesso ao acervo que dificilmente é exposto.

Outra possibilidade é a alienação ou descarte. Nesses casos, ocorre a remoção oficial e definitiva de um objeto do acervo do museu. Pode ocorrer por diversas razões, como a adequação do acervo ou de uma coleção à missão do museu, a repatriação de objetos, a remoção de itens não recuperáveis, deteriorados ou mesmo infestados a ponto de colocar o restante do acervo em risco (LADKIN, 2004). Assim, essa remoção não implica necessariamente a destruição do objeto. Segundo Padilha (2014), ela pode se dar por transferência ou doação de um objeto ou coleção para outro museu ou instituição afim. Também pode ocorrer a permuta com outros museus ou instituições afins, fazendo a troca de um objeto do acervo por outro que se enquadre melhor na missão e objetivos do museu. Ocorre ainda em casos de repatriação, quando o museu devolve um objeto ou coleção ao seu país de

origem, seja por vontade própria ou por determinação de órgãos governamentais. Por fim, há a possibilidade de destruição, que geralmente ocorre “quando o objeto se encontra em um processo de deterioração avançado, irreparável, e que pode vir a contaminar (ou que já contaminou) outros objetos do acervo” (PADILHA, 2014, p.32).

É fundamental, contudo, que todo esse processo seja adequadamente documentado e amplamente discutido e documentado. Nesse sentido, Nicola Ladkin (2004), sugere alguns conteúdos fundamentais para a Política de Descarte, chamada pelo autor de Política de Abatimento e Cedência: a declaração de como os descartes são avaliados; a nomeação, por parte de um comitê ou grupo, da autoridade que irá determinar o descarte; o alinhamento dos procedimentos com a Política de Gestão do Acervo do museu; a manutenção, na documentação do acervo das razões que levaram ao descarte do objeto - quando, onde, por quem, sob qual autoridade ocorreu o processo e a justificativa; por fim, a manutenção do registro do objeto, contendo a identificação explícita de que foi descartado.

O descarte é uma opção no caso do MALG, inclusive já é prevista sua ocorrência no Regimento do museu como foi visto anteriormente. O avanço do inventário do acervo e o estudo das coleções permite pensar em objetos que podem ser encaminhados para outras instituições. A relação do MALG com outros museus de arte e mesmo outros espaços museológicos da UFPel e de Pelotas permite que se pense em uma política de descarte que dinamize o acervo do Museu e ainda contribua para o de outras instituições. O primeiro passo nesse sentido, é o estabelecimento de critérios claros para o descarte, bem como dos procedimentos de registro desse tipo de processo.

Pela estrutura organizacional atual, o MALG já conta com instâncias aptas para a elaboração dessas definições, especialmente a Comissão de Acervo. Esse já é um passo importante, ainda mais considerando que o Regimento do Museu permite que a sua composição não seja engessada ou especificamente composta por membros do Museu ou do Centro de Artes. Embora o MALG não costume ter consultores externos, essa possibilidade é prevista na sua regulação institucional.

Nesse sentido, destaca-se a necessidade de revisão das representações no Conselho do Museu, na Comissão de Acervo e no Núcleo de Programação e Curadoria. É importante ressaltar que esse movimento foi iniciado, a partir da

implementação do Plano Museológico do MALG, sendo convidados a tomar assento profissionais não ligados ao Museu. Contudo, entende-se que essa mudança precisa ser mais profunda na instituição, abrangendo, por exemplo, o Conselho do Museu, que é a instância de maior poder.

A garantia de representatividade nessas instâncias para grupos que tradicionalmente não estão contemplados na atuação e nas coleções do Museu são um ponto de partida para a transformação. A mudança de perfil de quem tem o poder de escolha dinamiza e atualiza o Museu, ajuda a mantê-lo vivo e contemporâneo. Nesse sentido, além da presença de representantes do Centro de Artes e do Museu, seria importante que tivessem assento no Conselho (e nas comissões), representantes da comunidade (para além da SAMALG). Alguns exemplos seriam representantes: ligados à produção artística na cidade (sem vínculo com a Universidade), como artistas independentes, coletivos de artistas; envolvidos com pautas de minorias e grupos tradicionalmente excluídos e movimentos sociais; ligados ao ensino de arte, como professores da rede básica. Além desse acréscimo da comunidade externa, é necessário incluir acento para a Pós-Graduação em Artes Visuais.

Outro ponto que precisa ser trabalhado – e que está previsto no Plano Museológico – é a transparência desses processos de seleção. Os critérios a serem definidos devem estar à disposição de todos os interessados. Além dos critérios, as decisões também precisam ser publicizadas. Atualmente elas são registradas em atas que podem ser consultadas caso solicitadas. Contudo poderiam ser divulgadas as obras incorporadas a cada ano ou semestre, juntamente com o critério aplicado, por exemplo. A publicidade e transparência dos critérios e processos pode ter no *site*<sup>335</sup> do Museu um local de ampla divulgação e fácil acesso, sendo replicado nas redes sociais, quando necessário.

Por fim, é imperativo, dada a demanda de atividades, que a Comissão de Acervo do Museu estabeleça um calendário regular de reuniões, tanto para a avaliação das propostas de aquisição, como para as questões relativas à Política de Acervo aqui explanadas. Pela dinâmica adotada pelo MALG, os membros da comissão variam de acordo com o tipo de propostas encaminhadas, o que pode

---

<sup>335</sup> <https://wp.ufpel.edu.br/malg/>

continuar ocorrendo, sendo chamados outros consultores de acordo com a discussão em pauta.

## 5 Considerações finais

Este trabalho é finalizado às vésperas de o MALG completar trinta e seis anos. Com o olhar de quem vivencia de dentro esse Museu há oito anos, a única certeza é de que abrange apenas uma parte da história dessa instituição.

A abordagem do MALG a partir de suas coleções, além de ser uma necessidade interna, dadas as lacunas de informação, permitiu pensar o Museu em relação às três esferas de análise propostas. Conseqüentemente, esse processo apontou para outras possibilidades de pesquisa e questões. No andamento do processo de escrita, os recortes e seleções privilegiaram o foco nos dados recolhidos acerca das coleções. Apesar do esforço de síntese e da necessidade dessa seleção, entende-se que muita coisa importante ficou de fora, o que torna outras abordagens e pesquisas extremamente bem-vindas.

O problema da pesquisa se orientou em torno da busca do invisível relacionado às coleções, da discussão de (alguns dos) significados, valores e relações que o acervo do MALG incita. Por isso foi importante entender o colecionar e musealizar como ações, práticas socialmente construídas que vão mobilizar sentidos e significados, de acordo com o presente, ainda que se utilizem de objetos relativos ao passado e temas que remetem ao futuro.

Notadamente, parte das coleções provém da EBA, de forma que a discussão acerca dos valores e significados envolvidos, não só nas coleções como nos processos de aquisição em si passam pelo papel da Escola. Não basta somente considerá-las coleções de obras de arte, é preciso relacioná-las com a afirmação de posições sociais e mesmo uma forma de distinção. Ao voltar-se para as práticas de colecionamento e à inserção social dos colecionadores, é possível perceber as coleções artísticas em uma lógica de legitimação social e de institucionalização das artes. Nesse ponto, recorreu-se a Bourdieu, entendendo que essas coleções podem ser relacionadas com a violência simbólica, que, dissimuladamente, mistifica as preferências de gosto e culturais da classe social dominante como sendo uma cultura universal e em relação à memória, os museus e as escolas, cumprindo sua “autoridade pedagógica”, operam essa violência, através do *habitus*, da legitimação de determinados valores e significados.

Relacionadas com o âmbito da memória destacam a busca pela transcendência da morte, um desejo marcadamente e historicamente localizado no

ocidente iluminista, berço dos museus tradicionais, assim como das coleções. Se coleciona para lembrar, se musealiza para lembrar. No caso das coleções particulares, essa relação ficou mais clara, mas ela também se dá em relação aos outros conjuntos que foram sendo formados pela EBA, pela UFPel e pelo próprio Museu.

Memória e arte se cruzam quando entra em tela a legitimação e o papel que o museu tem no meio artístico. A ausência, nesse caso, é um tipo de morte. Não figurar em uma das instâncias (se não a principal) que autoriza, ratifica e eleva o artista e sua obra é uma condenação ao esquecimento. Por mais restrito ou fechado ao meio artístico que um museu seja, ele é a referência do campo para toda a sociedade. O MALG tem um papel na construção – e reconstrução – constante da história da arte local. Não há como o Museu ignorar esse passado acadêmico calcado na tradição, nem a modernidade conservadora que se manifestou. Acredita-se que ao longo da última década, uma nova leva de mudanças em diversos níveis (universidade, meio artístico, da formação em artes mesmo das políticas de cotas que transformaram o perfil dos alunos) exigem novas rupturas.

Ao lidar com memórias, é também agente da formação de identidades e isso aumenta sua responsabilidade com a pluralidade da sociedade. Sendo um museu universitário precisa estar aberto e ativo para a formação e atuação de novos profissionais e para a produção de conhecimento. Não há como desvincular essas três esferas, assim como não é possível entender o Museu sem percebê-lo como um agente do presente, que produz, reproduz, distorce, ressignifica de acordo com o contexto no qual se insere. É o presente que se impõe, é ele que será o passado lembrado e que irá dar ferramentas para o futuro. Por isso, a materialidade do que se escolhe guardar e exibir não é tão significativa quando o invisível que ela carrega, cabe ao museu mobilizá-lo. Os objetos históricos são produzidos no presente.

Um dos objetivos a que se propôs era a abordagem da história do MALG em relação ao meio artístico e universitário local. Entende-se que as coleções permitiram essa relação direta. As coleções privadas adquiridas pela EBA permitem pensar no meio artístico local desde o final do século XIX e primeira metade do século XX, com predominância do academicismo. Em relação à Escola, começam a se mesclar com a história da universidade, uma vez que a EBA foi uma das unidades fundadoras da UFPel. São essas coleções que vão dar origem ao acervo pictórico da universidade.

Basta lembrar que o Museu Leopoldo Gotuzzo nasce na Escola, uma ideia levada adiante anos depois pela universidade.

Com a incorporação da EBA, a criação do ILA e da PRE, começa a tomar forma o que seria o MALG através do projeto Pinacoteca. A criação do MALG se dá em um período marcado no meio artístico por uma movimentação inédita do mercado da arte local, com diversas galerias e a ocorrência dos salões. No meio universitário, pode-se citar as transformações, esperanças e instabilidades relacionadas à abertura política, após anos de ditadura militar. Percebeu-se que o Museu ficou atrelado às disputas de poder internas, seja enquanto ainda projeto de extensão, que passa do ILA para a PRE, como depois do Museu institucionalizado, quando passa da PRE para o ILA novamente. As escolhas da chefia, atreladas à Pró-Reitoria de Extensão, colocava o Museu no âmbito das alocações de cargos,

Além dessas relações entre fatos, chama-se atenção para a repetição de instituições, de pessoas nessas instituições e de como a dicotomia entre a arte acadêmica e moderna vai reproduzindo as disputas acerca dos valores conservadores e a renovação. Esse aspecto é o que mais aparece, quando se observa a história do MALG a partir das coleções. Algo que ocorre tanto no meio artístico, com a resistência do academicismo no âmbito da EBA, mas também no universitário, em um contexto de governo ditatorial que, embora atrelasse as obras modernas à uma visão desenvolvimentista, não permitia que os valores conservadores fossem questionados. Obviamente esse contexto influenciou a Universidade, tanto que as obras adquiridas por compra foram de Leopoldo Gotuzzo e Antônio Caringi, exemplos de uma tradição acadêmica ou dos valores da Pelotas idealizada de outrora. Por outro lado, seguiam na UFPel, através do curso de artes e outras ações do ILA, como cursos de extensão, a formação de novos artistas e professores que não necessariamente se identificavam com esse tipo de arte.

Outro objetivo era identificar a origem e formação das coleções, o que se considera alcançado, ainda que possibilite mais abordagens e pesquisas. Para além da origem institucional das coleções, com a pesquisa foi possível identificar mais detalhes sobre os colecionadores. Como explicado no capítulo 2, coleção e colecionador são quase simbióticos, sendo fundamental entender sobre o colecionador para conhecer a coleção. Devido às fontes disponíveis, cada coleção acabou seguindo uma forma diferente de abordagem e de fonte. Leopoldo Gotuzzo

tinha fontes na própria coleção e de trabalhos acadêmicos. Faustino Trápaga demandou a busca na imprensa, que trouxe informações sobre a família. Já João Gomes de Mello Filho, do qual foram encontradas poucas informações, foi analisado a partir das obras da coleção. L.C. Vinholes, o único ainda vivo, teve a análise baseada não só nas obras da sua coleção como em entrevistas concedidas a outros pesquisadores. As outras coleções, que não possuem uma origem privada, foram pesquisadas a partir das instituições que as criaram.

É interessante como essa separação entre as coleções acadêmicas e contemporâneas se relaciona com a própria história do Museu. As primeiras têm sua origem quase que totalmente nas coleções particulares, o que, como se viu não é exclusividade do MALG. Herdadas, essas coleções se impõem pelo compromisso que a instituição assumiu ao se responsabilizar por elas. Entende-se que, mais do que reunir e salvar o acervo da UFPel, então disperso, o MALG tinha essa função de não deixar desaparecer o legado de valores conservadores da EBA.

As coleções particulares, que como se viu, não são exclusividade do acervo do MALG. Se por um lado elas tiveram papel importante na institucionalização das artes, na EBA elas parecem ter tido um papel secundário nesse sentido, sendo mais relacionadas ao campo da memória do que das artes em si. Ainda que tivessem sido tomadas como referência pelos alunos, viu-se que mesmo o estilo academicista tinha um papel para além da arte, incorporando valores da sociedade conservadora local. Tanto que as tendências modernas demoraram para se manifestar na própria Escola. As obras incorporadas da EBA denotam claramente a preferência pelo academicismo, tendo a ruptura aparecendo nas obras dos alunos apenas a partir dos anos 1960, e nas da Galeria Critica Nova, que embora poucas, denotam essas disputas dentro da Escola.

A coleção L.C. Vinholes, única coleção privada que é incorporada após a criação do MALG, carrega também essa forte ligação com o campo da memória, o que transparece nos objetos e obras doados que têm relação direta com a biografia do colecionador. À parte da grande quantidade e variedade de objetos, obras de arte e documentos escritos e fotográficos, mais uma vez, o “desejo de museu” se destaca. Particularmente, essa coleção impactou profundamente o MALG, e ainda impacta, dados os desafios que demanda, por espaço físico, cuidados e recursos para conservação muito específicos e diversificados, de pessoal, de pesquisa e de

comunicação. Ainda assim, as atas do período do aceite das primeiras doações não foram localizadas, então ainda ficam muitas dúvidas sobre o processo de negociação dessas aquisições. Entende-se que a documentação do Museu nesse sentido não dá conta, necessitando de uma pesquisa mais aprofundada, entrevistando os atores envolvidos.

As outras coleções, Século XX, XXI e Antônio Caringi foram criadas no âmbito do MALG. Foram relacionadas diretamente com o contexto artístico local, que transparece nas coleções. Inicialmente chamadas de Coleção Contemporâneos, as Coleções Século XX e XXI trazem obras do contexto de efervescência do mercado de arte local dos anos 1970/1980, relacionadas às galerias e salões de arte, passando pelos artistas e professores ligados ao ILA/IAD/CA, principal local de formação de artistas na cidade. Por fim reúnem as obras de exposições realizadas através de seleções públicas e convites de artistas, que foram dando forma à coleção contemporânea.

O estudo das coleções foi revelando, contudo, alguns problemas, especialmente de obras que estariam “deslocadas” em relação ao período e contexto de produção e mesmo à procedência. A maioria das obras nessa situação são justamente aquelas que quase nunca – ou nunca – são expostas. A recolocação delas pode incentivar a pesquisa e favorecer a sua comunicação, possibilitando novas interpretações, questionamentos etc.

Essa dificuldade se revelou especialmente em relação às coleções Século XX e EBA. Percebeu-se a necessidade de revisão de sua composição, de forma a dar destaque para as diferentes origens e características das obras que reúnem. Ambas acabaram aglutinando obras que não se sabia ao certo a origem, sendo importante deixar essa informação contextualizada. Assim, no capítulo 4 é sugerida uma subdivisão para a coleção EBA, a criação de uma Coleção UFPel e a transformação das coleções Século XX e XXI nas coleções Arte Rio Grande do Sul e Contemporâneos.

Outro objetivo tratava de elencar os procedimentos, processos, políticas institucionais aplicadas sobre o acervo e exposições. Nesse ponto, focou-se naqueles procedimentos que envolveram a aquisição de acervos, embora as exposições e outros aspectos tenham se revelado, uma vez que estão relacionados.

A análise da documentação administrativa e museológica do MALG revelou os principais procedimentos que envolveram a aquisição dos acervos. Os procedimentos são mais claros a partir do momento que o museu é assumido pelo ILA, sendo o período da PRE mais obscuro. Isso porque, relativos a esse período, não foram identificados regulamentos e documentos de normatização para o Museu, apenas projetos para tal. Assim, foi possível apenas inferir como as aquisições e o tratamento do acervo eram realizados no período. Os jornais foram importantes nesse sentido. Com os regimentos de 1994 e 2014 foi possível identificar as instâncias e composições delas. Contudo, observou-se que a realização das reuniões não seguiu um ritmo constante, e a falta das atas de longos períodos dificultou a análise.

Percebeu-se que, desde que o MALG passou para o ILA/IAD/CA, institucionalizou-se a figura da comissão para avaliação conjunta das aquisições. Um formato que seguiu com o novo regimento, que instituiu a Comissão de Acervo. Assim, pode-se dizer que, essa forma de avaliação das propostas de aquisição é utilizada há vinte e oito anos. A análise das atas, contudo, revelou a inconsistência das reuniões, tendo uma série de obras que não passaram por esse processo. De uma maneira geral, entende-se que isso reflete as dificuldades em se reunir membros para reuniões, por motivos diversos, entre eles uma falta de prestígio e reconhecimento do Museu, no sentido de que a participação em seus conselhos ou mesmo na chefia reverteria em capital científico no campo universitário.

A composição dessas instâncias tem relação com o último objetivo proposto, de identificar quais os segmentos sociais que participaram e que são responsáveis pelas tomadas de decisão. Esse aspecto não foi possível determinar, contudo, observando a relação das pessoas envolvidas nas tomadas de decisão, comissões, chefias, conselhos, SaMALG, entre outros, percebeu-se a presença marcante de pessoas que estiveram envolvidas com a EBA (alunos, professores, funcionários) e a predominância do Centro de Artes em um segundo momento – ainda com ligação com a EBA. Esse seria um caminho óbvio dada a história e a vinculação do MALG, mas também denota como o museu se fechou ao longo dos anos. Faltam vozes externas ao Museu e a Universidade, talvez a maior ausência e que salta aos olhos no MALG.

Por fim, propôs-se a apresentar sugestões para a Política de Aquisição e Descarte do MALG. Apresentadas no último capítulo, evitou-se apontar caminhos diretos, mas sim abrir possibilidades de discussão, visando um possível grupo de trabalho junto à Comissão de Acervo do MALG. Nesse sentido, procurou-se esclarecer a importância e a necessidade da elaboração – participativa e democrática – desse documento. Também buscou-se relacionar a situação atual do MALG e o seu Plano Museológico com autores que tratam da Política de Aquisição e Descarte.

Destaca-se que esse não é um tema novo no MALG, visto que consta no seu último regimento, dando uma base importante para a elaboração do documento. Sugeriu-se, de uma maneira mais direta, a reconfiguração das coleções, como uma síntese de toda a pesquisa apresentada no capítulo 3. De forma mais ampla, sugeriu-se que a composição das comissões e conselhos do Museu possam ser mais abertos à comunidade externa, especialmente nesse momento de discussão de questões centrais para o Museu. A outra sugestão é uma maior atenção com a transparência e publicidade desses processos, utilizando o *site* do Museu como um canal de divulgação dos critérios e decisões das seleções de acervo e exposições do MALG.

Não há como o Museu ignorar esse passado acadêmico calcado na tradição, nem a modernidade conservadora que se manifestou. Acredita-se que ao longo da última década, uma nova leva de mudanças em diversos níveis (universidade, meio artístico, da formação em artes mesmo das políticas de cotas que transformaram o perfil dos alunos) exigem novas rupturas.

## Referências

ABALADA, Victor E. T. M.; GRANATO, Marcus. Museus universitários brasileiros e patrimônio cultural de ciência e tecnologia: Resultados iniciais de seu mapeamento e relação. **ENANCIB**, Brasil, sep. 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/650>. Acesso em: 28 nov. 2021.

ABREU, Regina. **A fabricação do Imortal**: memória, histórias e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco. 1996.

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. n.31, 2005 p.p.100-125

ALBUQUERQUE, Fernanda C. d.; FROZZA, Marília d. O. Museus de Arte Universitários: vocações, especificidades e potencialidades. **Concinnitas**, v.20, n.36, p. 289-310. 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2019.47976>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47976>. Acesso em 12 out. 2021.

ALMEIDA, Adriana M. **Museus e Coleções Universitários**: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo? 2001. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. doi:10.11606/T.27.2001.tde-10092003-160231. Acesso em: 12 out. 2021.

ALMEIDA, Ana Maria. Herança Cultural. In.: CATANI, Afrânio *et al.* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

ALMEIDA, Cícero. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o “desejo de museu”. In: MAGALHÃES, Aline M.; BEZERRA, Rafael Z. (org.). **Coleções e Colecionadores**: a polissemia das práticas. Museu Histórico Nacional: Rio de Janeiro, 2012. p. 183-200.

ALMEIDA, Cícero. O “coleccionismo ilustrado” na gênese dos museus contemporâneos. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.33, p.123-140, 2001.

ARAÚJO, Ana Paula. **Memórias do Ensino de Desenho na UFPel**: Da Escola de Belas Artes ao Centro de Artes. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

ARAÚJO, Marcelo. M.; BRUNO, Maria C. O. Introdução: Um momento de reflexão sobre nosso passado museológico. In.: BRUNO, Maria C. O. (org.) **O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro**: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Vol.2

AVANCINI, J.A.; BULHÕES, M. A. **Acervo**: Instituto de Artes 90 anos. Porto Alegre: IA UFRGS, 1998 (Catálogo)

BARROS, José D. **O campo da história**: especialidades e abordagens. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

BÉNÉZIT, Emmanuel. Chocarne-Moreau. **Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs**. Vol. I A-C. Librairie Gründ, Paris, 1939. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042184b/f11.item.textelimage>. Acesso em 05 set. 2021.

BETEMPS, Leandro. Aspectos da colonização francesa em Pelotas. **História em revista**, v.5, 1999. DOI: <https://doi.org/10.15210/hr.v5i5.12082>. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/12082>. Acesso em 28 ago. 2022.

BITTENCOURT, José N. Sobre uma política de aquisição para o futuro. In.: **Cadernos Museológicos**, n.3, p.29-38. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IPBC, 1990. Disponível em: <https://politicadeacervos.files.wordpress.com/2012/04/bittencourt-polc3adtica-para-o-futuro.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

BOHNS, Neiva M. F. **Continente improvável**: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/5394>. Acesso em 28 ago. 2022.

BOHNS, Neiva M. F. Década de 50: sopram novos ares. In.: GOMES, Paulo (org.) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre, Lathu Sensu, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**. Os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo, Editora da USP: 2007.

BRASIL. Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004. Institui o Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 25 abr. 2007. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2004/decreto/d5264.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5264.htm). Acesso em: 19 ago. 2022

BRASIL. Decreto nº 6096, de 24 de abril de 2007. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 25 abr. 2007. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm). Acesso em: 19 ago. 2022

BRASIL. Decreto 8.124 de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 18 out. 2013. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm). Acesso em: 24 jul. 2022.

BRASIL. Decreto-Lei nº750, de 8 de agosto de 1969. Provê sobre a transformação da Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 ago. 1969. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del0750.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0750.htm). Acesso em: 19 ago. 2022

BRASIL. Decreto-Lei nº 65.881, de 16 de dezembro de 1969. Aprova o Estatuto da Universidade Federal de Pelotas. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 19 dez. 1969. Seção 1. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-65881-16-dezembro-1969-407283-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 ago. 2022

BRASIL. Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm). Acesso em: 24 jul. 2022.

BRASIL. Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 21 jan. 2009. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm). Acesso em: 19 ago. 2022

BRUNO, Maria Cristina, 1997. A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. **Cadernos de Sociomuseologia: Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos**. v. 10, n. 10, 1997. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/301>. Acesso em 28 nov. 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da Arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia (org). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAMPOS, Beatriz P. de. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração: a crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. 2013. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História), Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2298>. Acesso em 1 ago. 2022.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARRIER, David. **Museum Skepticism: a history of the display of art in public galleries**. Ed. Digital. Londres: Duke University Press, 2006.

CARRIER, Matheus S. **Museu Leopoldo Gotuzzo: Abordagem teórica para a conservação preventiva das obras de arte dentro da reserva técnica**. 2007. Monografia (Especialização em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2007.

CARVALHO, Ana Maria A de. A exposição como A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 47, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654>. Acesso em: 25 nov. 2021.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Martins Fontes, São Paulo, 2005.

CAVALCANTI, Ana Maria T. O Museu D. João VI e a Escola de Belas Artes da UFRJ. In.: OLIVEIRA, Emerson D.; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.). **Histórias da Arte em Museus**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.

CHAGAS, Mário de S. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MINC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mário de S. **Museália**. Rio de Janeiro, JC Editora, 1996.

COSTA, Carina M. Alfredo Ferreira Lage: o colecionador mineiro e a nostalgia do passado. In: MAGALHÃES, Aline M.; BEZERRA, Rafael Z. (org.). **Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas**. Museu Histórico Nacional: Rio de Janeiro, 2012. p. 37-50.

CURY, Marília X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DALL' ALBA, Julia. **A poesia de Ernani Fornari: um mapeamento**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/401>. Acesso em 27 set. 2022.

DAMASCENO, Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)** (Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense). Porto Alegre, editora Globo, 1971.

DIAS, Kátia Helena. **Fotografias para memória: a Escola de Belas Artes de Pelotas através do seu acervo documental (1949-1973)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

DÍAZ, Francisco G. **Fernando Garcia Camoyano, “el pintor de flores”**. Série de Monografias digitais editadas por el Centro de Estudios Montañeses, nº7. Santander, 2017. Disponível em: [https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC\\_CEM/BIBLIOTECA/E\\_MONOGRAFIAS-CEM/CAMOYANO-PINTOR-DE-FLORES\\_e-Monografia-CEM7\\_20170823.pdf](https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/E_MONOGRAFIAS-CEM/CAMOYANO-PINTOR-DE-FLORES_e-Monografia-CEM7_20170823.pdf). Acesso em 23 ago. 2021.

DINIZ, Carmen R.B. Artes Plásticas. In.: LONER, Beatriz; GILL, Lorena A.; MAGALHÃES, Mário (orgs.). **Dicionário de História de Pelotas**. Pelotas: Ed. da UFPel, 2010.

DINIZ, Carmen R. B. Escola de Belas Artes: Sistematização e desenvolvimento do ensino da arte em Pelotas. In: SANTO, Anaizi C. E.; DINIZ, Carmen R. B.; MAGALHÃES, Clarice R. (Orgs). **A Escola de Belas Artes de Pelotas – Memória e História**. Pelotas, Ed. UFPel, 2014.

DINIZ, Carmen R.B. **Nos descaminhos do imaginário – a tradição acadêmica das artes plásticas de Pelotas**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

DINIZ, Carmen R. B. Nos descaminhos do imaginário – a tradição acadêmica das artes plásticas de Pelotas. In: BULHÕES, Maria A.; SANTOS, Alexandre [et al.]. **Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

EDSON, Gary. Gestão do museu. In: BOYLAN, Patrick (Org.). **Como gerir um museu: manual prático**. Paris: ICOM, 2004. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/09/Manual-Como-gerir-um-museu-ICOM-Unesco.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

EICHOLZ, Josué. A elite pelotense e as práticas caritativas. In: LOPES, Aristeu E. M.; VARGAS, Jonas M. (orgs.). **Capítulos de História de Pelotas**. Porto Alegre, Casa das Letras, 2020.

ESPÍRITO SANTO, Anaizi C. As exposições anuais da Escola de Belas Artes. In: ESPÍRITO SANTO, Anaizi C.; DINIZ, Carmen R. B.; MAGALHÃES, Clarice R. (Orgs). **A Escola de Belas Artes de Pelotas – Memória e História**. Pelotas, Ed. UFPel, 2014.

ESPÍRITO SANTO, Anaizi C.; MAGALHÃES, Clarice R. A Escola de Belas Artes: Relatos de Memória. In: ESPÍRITO SANTO, Anaizi C.; DINIZ, Carmen R. B.; MAGALHÃES, Clarice R. (Orgs). **A Escola de Belas Artes de Pelotas – Memória e História**. Pelotas, Ed. UFPel, 2014.

FERNANDES, Dionéia. O Museu de Artes da ASPES/URCAMP. **Seminário de História da Arte**. n. 3, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/3014>. Acesso em 25 jul. 2022.

FERRAZ, Ângela. Crescimento sustentável de coleções: uma reflexão. **Revista eletrônica Ventilando Acervos**. v.8, n.2, nov.2020. pp. 27-38. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/11/06.-Artigo-02-Angela-Ferraz-2020.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **Modos**. Revista de História da Arte. Campinas, v.2 n.3, p.102-119, set 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>. Acesso em 25 nov. 2021.

FISS, Marluce C. **Estudo sobre o Registro Fotográfico de obras de Arte como Recurso de Conservação: O caso da Coleção do século XX do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. 2008. Monografia (Especialização em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

FORPROEX. **Política nacional de extensão universitária**. Manaus, 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/2012-07-13-Politica-Nacional-de-Extensao.pdf> . Acesso em: 28 jul. 2022.

FRANCO, Janice P. C. **Memórias de Marina**. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 2008.

FREIRE, Cristina. Dos museus e das exposições: por uma breve arqueologia do olhar. In.: SISEM SP (Org.). **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski, SP: ACAM Portinari; Secretaria da Cultura de São Paulo, 2011.

FREITAS, Leticia. **O Papel do Museu: considerações para um trabalho de conservação do acervo de gravuras do Museu Leopoldo Gotuzzo**. 2003. Monografia (Especialização em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2003.

GAMA, Joel S. **A Trajetória de Tarcísio Taborda e as Influências do Pensamento Museológico Sul-Riograndense**. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2022. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/239146/001140603.pdf?sequencia=1>. Acesso em: 15 ago. 2022.

GOMES, Paulo. Sobre Antônio Caringi. In: Marisa Veeck. (Org.). **Caixa Resgatando a Memória**. 1ed. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal - Supervisão de Marketing Cultural, 1998, v. único, p. 79-95.

GOMES, Paulo. A construção de uma identidade visual: o caso do “gaúcho” nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, de Pedro Weingärtner a Antônio Caringi. **Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Rio de Janeiro, 2008. v. 1. p. 441-449.

GONÇALVES, José R. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 11, n.23, p.15-36, jan/jun 2005. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002>. Acesso em 28 jul. 2022.

GUBERNATIS, Angelo de. Landini (Andrea). **Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, escultora e architetti**. Florença, 1889.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

INSTITUTO Brasileiro de Museus. Resolução normativa nº1, de 14 de dezembro de 2016. Estabelece os procedimentos relativos ao Registro de Museus junto ao IBRAM e demais órgãos públicos competentes. **Diário Oficial da União**: seção 1. Brasília, DF, ano 153, n. 240, p. 33-36, 15 dez. 2016. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=15/12/2016&jornal=1&pagina=33&totalArquivos=220>. Acesso em: 24 jul. 2022

INSTITUTO Brasileiro de Museus. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016.

ICOM. Código de Ética do ICOM para Museus, 2001. In: CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Legislação sobre museus**. Brasília: Edições Câmara, 2013.

ICOM. **Pesquisa ICOM Brasil nova definição de museu**. 2021. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf>. Acesso em 24/07/2022.

JANTZEN, Sylvio A. D. A Ilustre Pelotense – **tradição e modernidade em conflito**: um estudo histórico da Universidade Federal de Pelotas e suas tentativas de racionalidade. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

JULIÃO, Letícia. O desafio da comunicação nos museus universitários. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. Especial, p. 13–23, 2020. DOI: 10.26512/museologia.v9iEspecial.32082. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/32082>. Acesso em: 26 jul. 2022.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta – Arte e prática de colecionar no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v.33, p.23-44, 2001.

LACERDA, Cláudia F. **O ateliê de conservação e restauro da Universidade Federal de Pelotas e suas ações preservacionistas**. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5417>. Acesso em 12 out. 2021.

LADKIN, Nicola. Gestão do acervo. In: BOYLAN, Patrick (Org.). **Como gerir um museu**: manual prático. Paris: ICOM, 2004. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/09/Manual-Como-gerir-um-museu-ICOM-Unesco.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

LEAL, Daniel B. **A cidade e o Museu**: A origem, em 1904, do Museu Histórico da Bibliotheca Pública Pelotense. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5419>. Acesso em 29 ago. 2021.

LEITZKE, Cristina. **O MALG e a comunidade estudantil da UFPel**. O museu como lugar de educação. 1999. Monografia (Especialização em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 1999.

LÉON, Zenia de. **Pelotas, casarões contam sua história**. 3º volume. Editora Hofstätter: São Lourenço do Sul, 1998.

LIZOTT, Joana; RIBEIRO, Diego; SOUZA, Daniel. Arte e colecionismo em Pelotas entre o final do século XIX e meados do século XX. **Revista Seminário de História da Arte**. vol.2, nº9, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/22169>. Acesso em 05 ago. 2022.

LIZOTT, Joana; ALVES, Fábio G. Desvendando o Lyceu Riograndense: Apontamentos sobre a nova sede do MALG. **Revista Seminário de História da Arte**. vol. 2, nº8, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/17956>. Acesso em 05 ago. 2022.

LONER, Beatriz. Universidade Federal. In.: LONER, Beatriz; GILL, Lorena A.; MAGALHÃES, Mário (orgs.). **Dicionário de História de Pelotas**. Pelotas: Ed. da UFPel, 2010.

LONER, Beatriz. UFPel: um breve histórico. In. MAGALHÃES, Mário O (org). **UFPel 30 anos**: edição comemorativa. Pelotas, Editora Universitária UFPel, 1999.

LORETO, Mari Lucie; A linha do horizonte não divide o mundo que tem à frente: Entrevista com o artista L.C. Vinholes. **Paralelo 31**. Ed. 11, dez. 2018 p.212-227. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/15047>. Acesso em: 07 ago. 2022.

LOUREIRO, Maria L. de N. M. A obra de arte musealizadas – de objeto de contemplação à fonte de informação. In.: PINHEIRO, Lena V. R.; GÓMEZ, Nélida G. de. **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. IBICT/DEP/DDI, Brasília; Rio de Janeiro, 2000.

LOURENÇO, Maria C.F. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo, editora da USP, 1999.

MADRUGA, Amanda M. **Curadoria e Feminismos**: processos de criação em exposições de arte contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

MAGALHÃES, Aline M.; BEZERRA, Rafael Z. Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas – Introduzindo um debate. In.: MAGALHÃES, Aline M.; BEZERRA, Rafael Z. (orgs). **Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

MAGALHÃES, Clarice R. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973):** Trajetória institucional e papel na História da Arte. 2012. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/123456789/1680>. Acesso em 28 ago. 2021.

MAGALHÃES, Clarice R. **A Escola de Belas Artes de Pelotas:** da Fundação à Federalização (1949-1972) uma contribuição para a história da educação em Pelotas. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

MAGALHÃES, Clarice R. A Escola de Belas Artes: a gênese, a luta pelo prédio próprio e seus principais personagens. In: ESPÍRITO SANTO, Anaizi C. E.; DINIZ, Carmen R. B.; MAGALHÃES, Clarice R. (Orgs). **A Escola de Belas Artes de Pelotas** – Memória e História. Pelotas, Ed. UFPel, 2014.

MAGALHÃES, Mário Osório. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul:** um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). EdUFPel/ Livraria Mundial: Pelotas, 1993.

MALG. **Catálogo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.** Pelotas: UFPel; MALG; SaMALG, 2017.

MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme os lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In.: OLIVEIRA, Emerson D. de; COUTO, Maria F. M (orgs.). **Instituições da arte.** Porto Alegre: Zouk, 2012.

MARCONDES, Luiz Fernando C. **Dicionário de Termos artísticos.** Rio de Janeiro: edições Pinakothek, 1998.

MEIRA, Maria Angélica A. **A paisagem com espólio:** Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960). 2018. Tese. (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

MENEZES, Ulpiano B. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In.: FIGUEIREDO, Betânia G.; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). **Museus:** dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Ed. Fino Traço: Belo Horizonte, MG, 2013.

MICHELON, Francisca F. A meta da Federalização e o Ingresso da Escola de Belas Artes na Universidade Federal de Pelotas. In: ESPÍRITO SANTO, Anaizi C.; DINIZ, Carmen R. B.; MAGALHÃES, Clarice R. (Orgs). **A Escola de Belas Artes de Pelotas** – Memória e História. Pelotas, Ed. UFPel, 2014.

MICHELON, Francisca F. **Coleção Coordenação de Comunicação Social Fototeca Memória da UFPel.** Pelotas: Ed. da UFPel, 2020a. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/6771>. Acesso em 26 jun. 2022.

MICHELON, Francisca F. A extensão na Universidade Federal de Pelotas: retrospecto. In.: MICHELON, Francisca F.; BANDEIRA, Ana da R. (orgs). **A extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas**. Pelotas: Ed. da UFPel, 2020b. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5671>. Acesso em 26/06/2022

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Samson Flexor: além do moderno. **Exposições**, 2022. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/samson-flexor-alem-do-moderno/>. Acesso em 08 ago. 2022.

MUSEO DEL PRADO. **José Benlliure y Gil**. 2021. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/benlliure-y-gil-jose/17f8d421-83c2-47cf-ac14-a0c969640098>. Acesso em 29 ago. 2021.

MUSEO DEL PRADO. **Pedro Casas Abarca**, 2021. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/casas-abarca-pedro/162ac847-660d-4db1-9b43-961a49cd3453>. Acesso em 29 ago. 2021.

NASCIMENTO, Elisa de N. **Discursos e reflexividade**: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. 2013. Tese (Doutorado em Museologia) Universidade do Porto/Faculdade de Letras/ Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto, Portugal, 2013. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/70335>. Acesso em 12 out. 2021.

NOGUEIRA, Maria A. Arbitrário cultural. In.: CATANI, Afrânio *et al.* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

OLIVEIRA, Aydê A. **Os acervos documentais referentes aos Salões de Arte de Pelotas (1977-1981)**: história e memória. 2011. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

PADILHA, Renata C. **Documentação museológica e Gestão de Acervo**. Florianópolis: FCC, 2014. Coleção Estudos Museológicos, vol. 2.

PASSIANI, Enio; ARRUDA, Maria A. N. Cultura. In.: CATANI, Afrânio *et al.* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

PEREIRA, Pamela. P. d., **Ecos do Oriente em Pelotas**: o acervo de gravuras da Coleção L.C. Vinholes do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. 2019. Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - Especialização em Patrimônio Cultural, UFPel, Pelotas, 2019.

PEREIRA, Sonia G. 1879. Realizações e dilemas da arte brasileira do século XIX. In.: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson D. de; COUTO, Maria F. M.; MALTA, Marize (orgs.). **Histórias da Arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/ Fapesp, 2016.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In.: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

QUADROS, Ana Lúcia P. F. de. **Gravuras na campanha: um estudo sobre a criação do Museu da Gravura Brasileira, Bagé-RS**. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Ana-Lucia-de-Quadros.pdf>. Acesso em 25 jul. 2022.

RAMOS, Paula. A modernidade impressa. In. BULHÕES, Maria A.; SANTOS, Alexandre [et al.]. **Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

REDE BRASILEIRA DE MUSEUS UNIVERSITÁRIOS. **Sobre a rede**. 2021. Disponível em: <http://rbcmu.com.br/sobre-a-rede>. Acesso em 23 jun. 2021.

RIBEIRO, Emanuela S. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 2, n. 4, 2013. p.88-102. DOI: 10.26512/museologia.v2i4.16366. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16366>. Acesso em: 12 out. 2021.

ROCHA, Heloisa H. C. R. da. **A extensão na Universidade Federal de Pelotas: estrutura administrativa e políticas institucionais (1969 -1992)**. 2018. 178 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em <http://quaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/5549>. Acesso em 26 jun. 2022

ROCHA, Maria C. S. **Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo: contribuição e integração com o ensino de Arte através de seu Setor Educacional**. 2010. Monografia (Especialização em Artes Visuais), Pelotas, UFPel, 2010.

RODRIGUES, Regina T. C. **A Escola de Belas Artes de Pelotas: Imagens que contam sua História – a criação da Escola de Belas Artes (EBA)**. 2008. Monografia (Especialização em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

ROSA, Mana M. A política de acervos como gestão de museus. **Revista eletrônica Ventilando Acervos**. v.8, n.2, nov.2020. pp. 5-26. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/11/05.-Artigo-01-Mana-2020.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1997.

ROSSATO, Monica. **Gaspar Silveira Martins e a Revolução Federalista (1893-1895)**: que federalismo era esse? Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/23315>. Acesso em 30 set. 2022.

RUBIO, Alfonso. Literatura de cordel: poética em los romances de ciego. **Revista Poligranas**, Montevideu, n.30, p.317-342, Dez. 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10893/3042>. Acesso em: 29.08.2021.

RUIZA, M; FERNÁNDEZ, T. y TAMARO, E. Biografía de Joseé Cusachs. In: **Biografias y vidas**. La enciclopedia biográfica EN línea. Barcelona, 2004. Disponível em: <https://www-biografiasyvidas-com.translate.google.com/biografia/c/cusachs.html>. Acesso em 29 ago. 2021.

SANT'ANNA, Sabrina M. P. **Construindo a memória do futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Carlos Alberto A. O ecletismo historicista em Pelotas: 1870-1931. In: SANTOS, Carlos Alberto A. (org.). **Ecletismo em Pelotas: 1870-1931**. Pelotas: editora Universitária/UFPel, 2014.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980**. Série Documenta 10. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1982.

SCHEINER, Tereza. Museu, Museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos do campo museal. **Revista Ciência Informação**, Distrito Federal, v.42, n.3, set/dez., 2013 p.358-378

SCHWONKE, Raquel S. **Leopoldo Gotuzzo e a constituição do MALG (1887 – 1986)**. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4403>. Acesso em 12 out. 2021.

SILVA, Mauricio. C. da. A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários: proposição, pesquisa, colaboração e manifestação de apoio ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Instituto Brasileiro de Museus. **Revista CPC**, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 297-309, 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v14i27p297-309. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/152250>. Acesso em: 27 jul. 2022.

SILVA, Ursula Rosa; LORETO, Mari Lucie. **História da arte em Pelotas**: a pintura de 1870 a 1980. Pelotas: EDUCAT, 1996.

SILVA, Ursula Rosa (org). **Nelson Abott de Freitas e a crítica das Artes Visuais**. Pelotas, editora universitária/ UFPel, 2004.

SILVA, Ursula Rosa. Revisitando o ILA (1969-1986). In. UFPel/ IAD/ MALG. **Revisitando o ILA (1969-1989)**. Pelotas, out/Nov 2010 [texto de exposição].

SIMIONI, Ana P. Campo artístico. In.: CATANI, Afrânio *et al.* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

SOARES, Bruno B. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade: Estudos**, [S.l.] v.25, n.1, jan/abr 2015 p-25-37. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/025>. Acesso em 25 nov. 2021

SOARES, Bruno B. **Máscaras guardadas**: musealização e descolonização. Tese de doutorado. PPG em Antropologia/UFF. Niterói, 2012.

SOARES, Bruno. B. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**, v.11, n.2, 2018. p.189-210. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>. Acesso em 25 nov. 2021.

SOSA, Derocina A. C. **A História Política do Brasil (1930 -1946) sob a ótica da imprensa gaúcha**. 2005. Tese (PPG História) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp020582.pdf>. Acesso em 31 jul. 2022.

TOLENTINO, Átila. Políticas públicas para museus: o suporte legal no ordenamento jurídico brasileiro. **Revista CPC**. São Paulo: n.4, p. 72-86. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15607>. Acesso em: 31 ago. 2020.

TOMASINI, Luciane C. **Um museu para quê(m)?** 2018. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/189917>. Acesso em 25 jul. 2022.

TOSTES, Vera L. B. O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador? **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. n.31, 2005 p.p.74-81

TRAPP, Rafael. O Negrinho do Pastoreio e a escravidão no Rio Grande do Sul: Historiografia e Identidade. **Oficina do Historiador**, v. 3, n. 2, p. 45-59, 2 ago. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/884>. Acesso em 27 set. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. **Programação Anual – Plano de Trabalho da UFPel 1983.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Assessoria de Planejamento. **Seis anos de atuação 1969 -1975.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Coordenadoria de Planejamento e Desenvolvimento. **Relatório de Gestão 1989-1992.** 107 p

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Portaria nº159/77.** Designa como Pró-reitor de Extensão o Prof. Lauro Azambuja Nunes e determina os órgãos suplementares que ficam subordinados à Pró-Reitoria de Extensão. Pelotas, 30 abr. 1977. Disponível em [http://reitoria.ufpel.edu.br/portarias/arquivos/1977/0169\\_1977.pdf](http://reitoria.ufpel.edu.br/portarias/arquivos/1977/0169_1977.pdf). Acesso em 11 ago. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Portaria nº354 de 24 de junho de 1983.** Agrega ao Museu, órgão suplementar vinculado à Pró-Reitoria de Extensão, o acervo das obras de arte da Pinacoteca da Universidade, assim como as demais obras artísticas pertencentes à UFPEL, e outras providências. Pelotas, 24 jun. 1983.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Portaria nº086 de 05 de fevereiro de 1985.** Aprova a estrutura atual da Pró-Reitoria de Extensão. Pelotas, 05 fev. 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Portaria nº167 de 12 de março de 1985.** Designa a Professora Adjunta Luciana Araújo Renck Reis para o cargo de Coordenador do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 12 mar. 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Portaria nº290 de 28 de abril de 1986.** Designa Comissão para apresentar relatório técnico e emitir parecer sobre a locação de imóveis. Pelotas, 28 abr. 1986.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Portaria nº 786, de 02 de outubro de 1992.** Designa pro-tempore a Professora Carmen Regina Bauer Diniz para exercer o cargo de Chefe do Museu de Artes Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 02 out. 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. **Portaria nº10/82 de 09 de agosto de 1982.** Designa a Professora Luciana Araújo Renck Reis para coordenar todo o trabalho de arrolamento, cadastramento, especificação e restauração das peças de arte (quadros) da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 09 ago. 1982.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. **Portaria nº63/93 de 01 de outubro de 1993.** Estabelece a Comissão de Seleção e Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 01 out. 1993.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. **Portaria nº101/93 de 01 de outubro de 1993**. Retifica a Comissão de Seleção e Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 01 out. 1993.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. **Relatório Final- Gestão 1985-1988**. 1988. 75 p.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. COCEPE. **Normas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Pelotas, 03 e 04 ago. 1994.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Conselho Universitário. **Resolução nº004/92**. Desvincula o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, passando a vinculá-lo ao Instituto de Letras e Artes. Pelotas, 03 e 04 set. 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Secretaria dos Conselhos Superiores. Conselho Universitário. **Resolução nº23**. Aprova o Regimento do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, 24 jul. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos**. Pelotas, 2019. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/>. Acesso em 31 jul. 2022.

VARGAS, Jonas M. “No tempo dos barões” a elite política pelotense no período do auge das charqueadas escravistas (1850-1889). In. LOPES, Aristeu; VARGAS, Jonas (org.). **Capítulos de História de Pelotas**. Porto Alegre: Casalettras, 2020.

VARGAS, Jonas M. “**Os barões do charque e suas fortunas**”: um estudo sobre as elites regionais brasileiras a partir de uma análise dos charqueadores de Pelotas (Rio Grande do Sul, século XIX). São Leopoldo: Oikos, 2016

VIANA, Maria José B. Legitimidade/ legitimação. In.: CATANI, Afrânio *et al.* (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

VIANA, Natália M. **Os “pobres deste mundo” em o dia em que o Papa foi a Melo**. (2013). Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/8017>. Acesso em 04 set. 2022.

VINHOLES, L.C. Comemorando os 30 anos do MALG. **Usina de Letras**. 20 jun. 2017. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=75776&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 07 ago. 2022.

VINHOLES, L.C. Instituto Brasil-Itália (IBRIT): Cinco anos de trabalho e perseverança. **Usina de Letras**. 23 fev. 2007. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=43787&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 07 ago. 2022.

VINHOLES, L.C. Kim Sang Yu na Escola de Belas Artes de Pelotas. **Usina de Letras**. 28 set. 2014. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=71132&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 07 ago. 2022.

VINHOLES, L.C. Reflexão – como nasceu minha coleção. **Usina de Letras**. 23 out. 2016. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=74851&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 07 ago. 2022.

VINHOLES, L.C. Suzu-Yaki – a cerâmica e Suzu, cidade irmã de Pelotas. **Usina de Letras**. 10 nov. 2013. Disponível em <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=69160&cat=Artigos&vinda=S>. Acesso em 07 ago. 2022.

## Arquivo MALG

BAILLY, Jorge. [**Telegrama**]. Destinatário: Diretor da Escola de Belas Artes de Pelotas. Rio de Janeiro, 30 abr. 1983.

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. **Ata da reunião realizada no dia 28 de junho de 1955**. Nº2/55, p.1

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. **Ata da reunião realizada no dia 18 de março de 1958**. Nº13.

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. **Ata da reunião realizada no dia 28 de dezembro de 1961**. Nº28.

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. **Ata da reunião realizada no dia 27 de setembro de 1971**. Nº72

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. **Ata da reunião realizada no dia 03 de julho de 1972**. Nº105

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. Diretoria. **Ata da reunião realizada no dia 08 de fevereiro de 1973**. Nº75

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. **Museu Gotuzzo**. Pelotas, jan. 1972. 2f.

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS. **Ofício 156/71**. Pelotas, RS, 27 set. 1971. Assunto: agradecimento por doação.

**Exposição inaugural do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. Pelotas: UFPel/PRE/MALG, 1986. Folheto de exposição.

**Galeria Marina Moraes Pires**. Pelotas: UFPel/PRE/MALG, 1986. Folheto de exposição.

GOTUZZO, Leopoldo. [**Correspondência**]. Destinatária: Diretora da Escola de Belas Artes de Pelotas, Marina Moraes Pires. Rio de Janeiro, 2 abr. 1955.

HERNANDORENA, Carmen. [**Telegrama**]. Destinatário: Jorge Bailly. Pelotas, sem data.

LOUREIRO, Elsa M. **Trabalho de Conservação e Restauração da Pinacoteca da U.F.P.E.L.** Pelotas, 1983.

LUZ, Luciana R. [**Correspondência**]. Destinatário: Pró-reitor Administrativo UFPel, Adolfo A. Aranalde. Pelotas, 24 mai. 1983.

MUSEU MUNICIPAL PARQUE DA BARONESA. **Ofício nº13/98**. Pelotas, RS, 27 mai. 1998.

MUSEU MUNICIPAL PARQUE DA BARONESA. **Ofício nº14/98**. Pelotas, RS, 23 jul. 1998.

NASCIMENTO, Heloisa A. [**Correspondência**]. Destinatário: Luciana Renck Reis. Pelotas, 10 dez. 1984.

REIS, Luciana R. [**Correspondência**]. Destinatária: Chefe do Departamento de Artes Visuais do ILA, Dora Solazzo. Pelotas, 8 dez. 1980.

REIS, Luciana R. [**Correspondência**]. Destinatário: Pró-reitor Administrativo UFPel, Adolfo A. Aranalde. Pelotas, 24 mai. 1983.

REIS, Luciana A. R.; LUZ, Yedda M. **Relatório**. Pelotas, 1982.

REIS, Luciana A.R. **Relatório das atividades do “Projeto Pinacoteca”**. Pelotas, 1983.

TRAPAGA, Berthilde R. [**Correspondência**]. Destinatária: Diretora da Escola de Belas Artes de Pelotas, Marina Moraes Pires. Niterói, 29 jan. 1957.

**Três Artistas em Sintonia**: Graça Marques, Harly Couto, Lenir de Miranda. Pelotas: UFPel/ILA/MALG, 1996. Folheto de exposição.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. **Ata da reunião de 19 de fevereiro de 2013**. Nº 001/2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Centro de Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. **Ata da reunião de 19 de março de 2013**. Nº 002/2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Gabinete do Reitor. **Procuração**. Pelotas, 30 mai. 1983

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Artes e Design. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições no MALG/IAD/UFPel**. 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Artes e Design. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições no MALG/IAD/UFPel – Sala dos Novos**. 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. **Ofício 140/78**. Pelotas, RS, 11 jul. 1978. Assunto: Obras na Pró-Reitoria de Pós-Graduação.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. **Solicitação**. Pelotas, RS, 08 dez. 1980. De Luciana Renck Reis para Dora Solazzo, chefe do Departamento de Artes Visuais. Assunto: Pintor Leopoldo Gotuzzo – Aquisição de quadro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. **Solicitação**. Pelotas, 13 jun. 1983. De Yedda Machado Luz à Professora Maria Laura Maciel Alves, Diretoria do ILA.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Conservatório de Música de Pelotas. **Ofício 11/84**. Pelotas, RS, 11 dez. 1984.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. **Ata da reunião de 31 de agosto de 1995**. Nº 04/95

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. **Ata da reunião de 23 de dezembro de 1997**. Nº 03/97

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Assessoria. **Ata da reunião de 23 de abril de 1998**. Nº 02/98

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Comissão de Seleção e Curadoria. **Ata da reunião de 28 de abril de 2004**. Nº 02/04

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições**. 1997.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições**. 1998.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Instituto de Letras e Artes. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Regulamento para Exposições no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Ofício 02/85**. Pelotas, RS, 11 jan. 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Ofício 04/85**. Pelotas, RS, 11 jan. 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Ofício 07/85**. Pelotas, RS, 11 jan. 1985. Assunto: Obras do Conservatório de Música de Pelotas para a Pinacoteca UFPel.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Ofício 11/85**. Pelotas, RS, 18 jan. 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. **Agradecimento**. Pelotas, 15 dez. 1984. De Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró-Reitora de Extensão da UFPel.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. **Comunicado**. Pelotas, 17 dez. 1984. De Luciana Araújo Renck Reis ao Professor Renato Varoto Pró-Reitor de Extensão da UFPel.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. **Solicitação**. Pelotas, 17 jan. 1984. De Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró-Reitora de Extensão da UFPel.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. **Solicitação**. Pelotas, 17 out. 1984. De Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró-Reitora de Extensão da UFPel.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pró-Reitoria de Extensão. **Solicitação**. Pelotas, 19 nov. 1984. De Luciana Araújo Renck Reis à Professora Élide Minione, Pró-Reitora de Extensão da UFPel.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. **Trabalhos artísticos Museu Leopoldo Gotuzzo**. Pelotas, 1973.

### Repositórios e Bancos de dados on-line

50º Salão Nacional de Belas Artes. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80605/50-salao-nacional-de-belas-artes>. Acesso em: 17 de julho de 2022. Verbetes da Enciclopédia

ANTOINE Alexandre Auguste Frémy. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa283998/antoine-alexandre-auguste-fremy>. Acesso em: 28 ago. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

BENJAMIN Parlagreco. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22622/benjamin-parlagreco>. Acesso em: 28 ago. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

CILDO Meireles. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>. Acesso em: 27 set. 2022. Verbete da Enciclopédia.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes**. Rio de Janeiro, RJ: Typo-Litho. Martins & C., 1896. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365053/icon365053.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365053/icon365053.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Exposição geral de bellas- artes**. Rio de Janeiro, RJ: Typ. da Papelaria Ribeiro, 1897. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365054/icon365054.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365054/icon365054.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Exposição geral de bellas- artes**. Rio de Janeiro, RJ: Typ. de Pereira Braga & C., 1898. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365055/icon365055.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365055/icon365055.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Exposição geral de bellas- artes**. Rio de Janeiro, RJ: Typ. de Pereira Braga & C., 1899. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365056/icon365056.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365056/icon365056.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Exposição geral de bellas- artes**. Rio de Janeiro, RJ: Typ. de Pereira Braga & C., 1900. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365057/icon365057.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365057/icon365057.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Exposição geral de bellas- artes**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1901. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365058/icon365058.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365058/icon365058.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo ilustrado da decima exposição geral**. Rio de Janeiro, RJ: E. Bevilacqua & C., 1903. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365059/icon365059.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365059/icon365059.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da decima primeira exposição geral de bellas- artes**. Rio de Janeiro, RJ: Villas-Boas & C., 1904. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365060/icon365060.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365060/icon365060.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da decima terceira exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1906. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365061/icon365061.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365061/icon365061.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da decima quarta exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1907. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365062/icon365062.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365062/icon365062.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da decima quinta exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1908. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365063/icon365063.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365063/icon365063.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da decima nona exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: Papelaria Luiz Macedo, 1912. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365064/icon365064.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365064/icon365064.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da XX exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1913. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365065/icon365065.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365065/icon365065.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Catálogo da XXI exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1914. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365066/icon365066.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365066/icon365066.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **XXII Exposição Geral de Bellas-Artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1915. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365067/icon365067.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365067/icon365067.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **XXIII exposição geral de bellas-artes.** Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1916. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon365068/icon365068.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon365068/icon365068.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **XXIV Exposição Geral de Bellas Artes, catálogo.** Rio de Janeiro, RJ: Palacio das Bellas Artes, 1917. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1468941/icon1468941.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1468941/icon1468941.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

FERRER y Pallejà, J. In: Spanish Artists from the Fourth to the Twentieth Century: A Critical Dictionary. **The Frick Collection**, Nova Iorque. Disponível em: <https://research.frick.org/spanish/detail/1551>. Acesso em: 28 ago. 2022.

HEITOR de Pinho. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa284619/heitor-de-pinho>. Acesso em: 06 de agosto de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

HILDEGARDO Velloso. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa284290/hildegardo-veloso>. Acesso em: 28 de ago. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

JOSÉ Maria de Almeida. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9108/jose-maria-de-almeida>. Acesso em: 06 ago. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

LAPORTE, Domingo. In: **ARTE Activo** - Catálogo digital de artistas Visuales de Uruguay. Montevideo: Ministerio de Educacion y Cultura, Direccion Nacional de Cultura, Sistema Nacional de Museos de Uruguay, 2011-2019. Disponível em: <https://www.museos.gub.uy/artectivo/item/laporte-domingo.html>. Acesso em: 28 ago. 2022. Verbetes.

LISTA geral de passageiros. **Vapor Itahité**, São Paulo, 19 jun. 1941. Disponível em: [http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/listas/BR\\_APESP\\_MI\\_LP\\_107670.pdf](http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/listas/BR_APESP_MI_LP_107670.pdf). Acesso em: 31 jul. 2022.

LÍVIO Abramo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9132/livio-abramo>. Acesso em: 08 de agosto de 2022. Verbetes da Enciclopédia

MUSEO Sorola. In: **Red Digital de Colecciones de Museos de España**. Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte. Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Gonz%E1lez%20Agreda,%20Manuel%20Francisco&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&>. Acesso em 28 ago. 2022.

REDE BRASILEIRA DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS. Disponível em: <http://rbcmu.com.br/>. Acesso em 28 ago. 2022.

REDE NACIONAL DE IDENTIFICAÇÃO DE MUSEUS. **Museusbr**. Disponível em: [http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!\),filterEntity:space\)\)](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!),filterEntity:space))). Acesso em 28 ago. 2022.

TORQUATO Bassi. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9687/torquato-bassi>. Acesso em: 13 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Belas Artes. Biblioteca de Obras Raras (Brasil). **Coleção catálogos de exposição da EBAOR**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/index.php/ebaor-digital/colecao-de-catalogos-de-exposicao>. Acesso em: 24 set. 2022.

## Jornais e Revistas Ilustradas

A EDIFICAÇÃO EM PELOTAS. **Almanaque de Pelotas**. Pelotas, V anno. p.16-17. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/memoriagraficadepelotas/almanaques/2/>. Acesso em: 05 ago. 2022.

AINDA a excursão de pintura ao ar livre. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XX, nº87, p.22, jul. 1942. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107468/18386>. Acesso em: 06 ago. 2022

AMIGOS do MALG. **Diário Popular**, Pelotas, 11 set. 1990. Educação e Cultura, Arte & Fatos, p.8.

ARTE em Pelotas é quase nome feio! **Ponto de Vista**. Pelotas, Ano I, n. 2 dez. 1957, p.16-17.

ARTES e artistas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XX, nº89, p.49 set. 1942. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107468/18689>. Acesso em: 06 ago. 2022

ARTES e artistas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XXI, nº98, p.35 jun. 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/19192>. Acesso em: 06 ago. 2022

ARTES e artistas. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XXXIX, nº161, p.43 set. 1948. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107468/22878>. Acesso em: 06 ago. 2022

AULA inaugural da Escola de Belas Artes. **A Opinião Pública**. Pelotas, 10 mar. 1955.

BALDI, Neila. Malg ganha novo endereço. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 fev. 2000. Segundo Caderno – Cultura.

**BIBLIOTECA e Museu.** 19 fev. 1950. Notas de Arte. Arquivo Marina de Moraes Pires MMP.D.082.

C. Escola de Belas Artes de Pelotas: Uma doação Preciosa.?, mar. 1954. Arquivo Marina Moraes Pires, Acervo MALG (MMP.D.3.203).

CONSORCIARAM-SE em casamento o cidadão Faustino Trápaga Filho e d. Berthilde Ragel. **A Federação.** Porto Alegre, Anno XVII, ed.38, p.1, 15 fev. 1900. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=trapaga&pagfis=11432>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CONSORCIARAM-SE em Pelotas o dr. Francisco Simões Lopes e d. Carmen Trápaga, filha do capitalista Faustino Trápaga. **A Federação.** Porto Alegre, ed. 216, p.2, 15 set. 1906. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=trapaga&pagfis=11432>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CAMPOFIORITO. Quirino. Em Pelotas, O Museu Leopoldo Gotuzzo. O 399º que faltava no Guia Nacional. **O Jornal**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno – Turismo, p.3 18 fev. 1973. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_06&Pesq=GOTUZ\\_ZO&pagfis=109952](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&Pesq=GOTUZ_ZO&pagfis=109952). Acesso em 01 ago. 2022.

CAMPOFIORITO. Quirino. Novo Museu no Sul. **O Jornal**, Rio de Janeiro, Primeiro Caderno, Artes, 17 jan. 1973b, p.9

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_06&Pesq=GOTUZ\\_ZO&pagfis=109212](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&Pesq=GOTUZ_ZO&pagfis=109212)

CHEGADAS E PARTIDAS. **A Opinião Pública.** Pelotas, ed.00077, p.2 04 abr. 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/123340/1800>. Acesso em: 05 ago. 2022.

DIAS, Ana C. Lançado anteprojeto que prevê nova sede ao Malg. **Diário Popular**, Pelotas, 08 nov. 2001. Cultura – Arte. p.13

DIAS, Ana Claudia. Malg ganha nova sede em prédio construído no século 19. **Diário Popular**, Pelotas, 26 mar. 2003.

DIRETORA do Malg obtém aposentadoria. **Diário Popular**, Pelotas, 9 abr. 1991. Educação e Cultura, p.10.

DIZEM as folhas de Pelotas. **A Federação**, Porto Alegre, 5 mai. 1885. p.1 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/1451>. Acesso em 26 ago. 2022.

DR. JOÃO MELLO. **Diário Popular**, Pelotas, 1º Caderno, Necrologia, p.5, 21 ago. 1971.

EM ALEGRETE. **Jornal da Tarde**: folha política e noticiosa. Rio de Janeiro, ed.41, p.3, 19 ago. 1878. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/748919/1163>. Acesso em 29 ago. 2021.

EM restauro antigas telas de Gotuzzo, no Museu/UFPel. **Diário Popular**, Pelotas, 25 jan. 1987.

ESCOLA de Belas Artes – Aula inaugural. **Diário (?)**, Pelotas, 04 abr. 1962.

ESSE notável pintor. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XLVIII, nº244, p.26-27, set./out. 1956. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/15689>. Acesso em: 06 ago. 2022.

EXPOSIÇÃO de formandos. **Diário Popular**, Pelotas, 19 abr. 1992. Artes & Fatos, p.8

EXPOSIÇÃO Heitor de Pinho. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, Ano XLVI, nº35, p.16, 28 ago. 1943. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/docreader/025909\\_04/9708](http://memoria.bn.br/docreader/025909_04/9708). Acesso em: 06 ago. 2022.

FALLECERAM. **A Federação**. Porto Alegre, ed. 112, p.2, 14 mar. 1907.  
Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=trapaga&pagfis=11432>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GODOY, Carlos. MALG: Diretor eleito espera a posse e planeja metas. **Diário da Manhã**. Pelotas, 12 out. 1997. Cultura, p.12.

GUIDO, Angelo. A Escola de Belas Artes de Pelotas. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 9 nov. 1951.

HILDA Mattos doa obra para o acervo do MALG. **Diário Popular**, Pelotas, 03 abr. 1987.

**ILLUSTRAÇÃO Pelotense**. nº 19, ano 2, 1º out. 1920. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/174068/2364>. Acesso em 01 ago. 2022.

IMPORTANTE Doação à Escola de Belas Artes de Pelotas. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ano XVLL, n.14683, p.11, 17 abr. 1954. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_05&pesq=TR%C3%81PAGA&pasta=ano%20195&pagfis=23895](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&pesq=TR%C3%81PAGA&pasta=ano%20195&pagfis=23895). Acesso em 29 ago. 2021.

INAH Costa doa uma de suas obras ao Museu L. Gotuzzo. **Diário Popular**, Pelotas, 19 dez. 1986. Educação e Cultura.

MAIS uma doação para o Malg. **Diário Popular**, Pelotas, 21 jan. 1989. Educação e Cultura, p.14

MAIS uma obra para o Museu da UFPel. **Diário Popular**, Pelotas, 24 dez. 1988.

MALG. **Diário Popular**, Pelotas, 05 abr. 1992. Artes & Fatos, p.15.

MALG da UFPel. **Diário Popular**, Pelotas, 17 abr. 1992. Educação e Cultura, Artes & Fatos p.10.

MALG Inicia restauro das telas a óleo de Gotuzzo. **Diário Popular**, Pelotas, 14 jan. 1987. Educação e Cultura, p.18.

MALG recebe doações. **Diário Popular**, Pelotas, 11 jan. 1990. Educação e Cultura.

MALG recebe obra de Aurys. **Diário Popular**, Pelotas, 28 dez. 1988.

MALG recebe obra de Harly. **Diário Popular**, Pelotas, 17 jul. 1988.

MALG-UFPel amplia seu espaço. **Diário Popular**, Pelotas, 29 jun. 1990. Educação e cultura, p.18.

MARINA. Esta é importante! **Diário Popular**, Pelotas, 06 nov. 1986. Sociais, Marina Especial, p.8.

MISSA pelos dois anos do Malg, na Matriz do Porto. **Diário Popular**, Pelotas, 06 nov. 1988.

MUSEU de Arte Leopoldo Gotuzzo comemora o quinto aniversário. **Diário da Manhã**, Pelotas, 10 nov. 1991. Diário da Manhã Cultura, p.5.

MUSEU ganha outra obra. **Diário Popular**, Pelotas, 31 ago. 1989. Educação e cultura, p.20.

MUSEU ganha outra obra. Agora é de Graça Marques. **Diário Popular**, Pelotas, 7 jan. 1989.

MUSEU L. Gotuzzo inaugura a Galeria Marina Moraes Pires. **Diário Popular**, Pelotas, 05 dez. 1986. Educação e Cultura, p. 23.

NOTICIARIO. **O Paiz**, Rio de Janeiro, Anno II, n.179, p.1, 30 jun. 1885. Disponível em:  
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_01&pesq=TR%C3%81PAGA&pasta=ano%20188&pagfis=1091](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&pesq=TR%C3%81PAGA&pasta=ano%20188&pagfis=1091). Acesso em: 29 ago. 2021.

NOVA sede para o MALG. **Diário da Manhã**, Pelotas, 01 nov. 1999. Variedades, p.8.

**O MALHO**, Rio de Janeiro, Ano XL, nº17, jun. 1941. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/docreader/116300/93632>. Acesso em 06 ago. 2022.

OS BRASILEIROS na Europa. **Correio Paulistano**. São Paulo, ed18354, p.2 23 ago. 1914. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972\\_06&pasta=ano%20191&pesq=TR%C3%81PAGA&pagfis=33601](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_06&pasta=ano%20191&pesq=TR%C3%81PAGA&pagfis=33601). Acesso em: 29 ago. 2021.

PINTURA. **O Malho**, Rio de Janeiro, Anno XL, nº14 p.28, mar. 1941. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116300/93455>. Acesso em: 06 ago. 2022.

POR INICIATIVA do consul hespanhol. **A Federação**. Porto Alegre, ed.0042, p. 1, 21 fev. 1885. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/1191>. Acesso em 05 ago. 2022.

REABERTURA do Malg. **A Opinião Pública**, Pelotas, 23 abr. 1992. Geral, p.4.

REALISOU-SE hoje, nesta capital. **A Federação**. Porto Alegre, ed.0055, p.1, 08 mar. 1900. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/11500>. Acesso em: 29 ago. 2021.

**REVISTA DA SEMANA**, Rio de Janeiro, Anno XLI, nº1, 06 jan. 1940. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/025909\\_04/1](http://memoria.bn.br/docreader/025909_04/1). Acesso em 06 ago. 2022

**REVISTA DA SEMANA**, Rio de Janeiro, Anno XLII, nº21, 24 mai. 1941. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/025909\\_04/3722](http://memoria.bn.br/DocReader/025909_04/3722). Acesso em 06 ago. 2022

RIBEIRO, Roberto L. Arte de Portas Abertas. **Atenas do Sul**. Pelotas, jun. 1993. Entrevista p.13-14.

RIBEIRO, Roberto. Os Agentes de Transformação. **Diário Popular**, Pelotas, 18 mai. 2004. Cultura, p.13.

SILVA, H. P da. Um marinheiro. **Carioca**, Rio de Janeiro, Ano XIV, nº739, p.8 e 56. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830259/44951>. Acesso em: 06 ago. 2022.

SILVA, Ursula R. Três Artistas em sintonia, no Malg. **Diário Popular**, Pelotas, 28 mar. 1996. Opinião, p.4.

UM pintor das praias e do mar. **O Malho**, Rio de Janeiro, Ano XLIX, nº135, p.22, abr. 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116300/101772>. Acesso em 06 ago. 2022.

VIAJANTES. **O Paiz**, Rio de Janeiro, Anno XXVI, nº9383, p.2, 05 fev. 1910. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_04&pesq=FAUSTINO%20TR%C3%81PAGA&pasta=ano%20191&pagfis=2198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=FAUSTINO%20TR%C3%81PAGA&pasta=ano%20191&pagfis=2198). Acesso em: 29 ago. 2021.

VIANNA, Arlindo. Amparo aos pintores. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, anno XLI, nº31, p.18, 3 ago. 1940. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/025909\\_04/1596](http://memoria.bn.br/docreader/025909_04/1596). Acesso em: 06 ago. 2022

VISITA ao museu. **Diário Popular**, Pelotas, 26 mar. 1990. p.6.

**ANEXOS**

## Anexo A – Carta de Berthilde Rangel Trápaga para Marina de Moraes Pires

Niterói, 29 de janeiro de 1957

Exma. Snra.  
D. Marina Moraes Pires,  
D.D. Diretora da Escola de Belas Artes de Pelotas.

Prezada Senhora:-

Pela presente, venho confirmar a doação por mim feita em 18 de Março de 1954 à essa tradicional Escola por V.Ex. tão eficientemente dirigida, em nome de meu inesquecível esposo Faustino Trápaga e constante de 8 telas e 2 esculturas, conforme discriminação abaixo:-

- 1) - CARDEAL (óleo) - Alcebiades Landini (natural da Itália).
- 2) - UNE QUÊTE INESPERÉE (óleo) - Chocarne Moreau H.C.
- 3) - EL CIEGO DE LOS ROMANCES (óleo) - Benlliureu - (D. José) - Natural de Valência, discípulo de D. Francisco Domingo, premiado com várias medalhas de primeira em diversas exposições nacionais e estrangeiras; Diretor da Academia da Espanha em Roma.
- 4) - DROGONES DEL IMPERIO (óleo) - Cusachs (D.J.) - Natural de Barcelona, premiado em várias exposições importantes.
- 5) - FRUTAS (óleo) - Benlliureu (D. José) - Natural - de Valência e etc.
- 6) - A ESPANHOLA - (Vendedora de flores) por Camorano.
- 7) - MOISÉS (escultura).
- 8) - MEFISTÓFELIS (escultura) - P. Casas Abarca - 1900 - Barcelona, Espanha - Escultor, literato e grande crítico de arte. Premiado em diversas exposições.

Quero aproveitar a oportunidade tão cheia - de emoção que se me oferece, para lhe manifestar a minha mais sincera gratidão pela sua delicada lembrança de promover por este meio a comprovação do donativo então feito e a perpetuação no arquivo e galeria artística da Escola do nome do meu - saudoso Faustino Trápaga.

Rogo aceitar a expressão da minha constante admiração e as minhas cordiais saudações.

*Berthilde Rangel Trápaga*  
Berthilde Rangel Trápaga

## Anexo B – Recorte de jornal sobre a doação da Coleção Faustino Trápaga

## Escola De Belas-Artes De Pelotas

## Uma Doação Preciosa



"Une quête inesperée", quadro de Chocarne Moreau



"Le Favorit", de Alcibiades Landini.

Retirando-se agora para Niterói, a distinta dama portoalegrense Bertilde Rangel Trápaga — que durante cinquenta anos residiu em Pelotas, onde se tornou uma das mais nobres expressões sociais — houve por bem doar diversos quadros à nossa Escola de Belas-Artes, além de duas esculturas, conjunto que muito virá valorizar o patrimônio artístico desse novel e já prestigioso instituto.

Embora tratando-se de obras já consagradas, — e que, aliás, são um legado do saudoso conterrâneo sr. Faustino Trápaga, de quem d. Bertilde é viúva, — cumpre historiarmos ligeiramente seus autores, com umas pa-

lavras de exaltação às respectivas telas, destacando aqui as 3 mais credenciadas:

Alcibiades Landini, — Pintor italiano, radicado em Paris, dedicando-se exclusivamente a pintar cenas de carduais. E' dele esse bonachão cardeal com o seu característico traje de púrpura, afagando ao colo um gatinho ("Le Favorit"), e cuja maestria em detalhes se torna simplesmente insuperável, desde as finuras de desenho dos franjados, que não se sabe como assim obtidos, e outras subtilezas circunstanciaes, qual a dos rendados do pano de mesa e as delicadas ilustrações da xícara e de outros objetos ali postos. Na pare-

de do fundo, um painel duma fidelidade fotográfica.

J. Benliure, — Professor da escola espanhola na Itália. O rei Amadeo de Savoia fê-lo executar o retrato do príncipe das Astúrias. Em Madrid, obteve medalhas nas exposições de 1876, 1878 e 1887. Afóra uma esplêndida natureza-morta (laranjas, romãs), nossa E. B. A. agora possui dele, "El ciego de los Romances", magistral composição que se distingue pela graciosa distribuição e bom-acabamento das diversas figuras, no primeiro plano um trovador empunhando sua clássica guitarra, com a menina do pandeiro alijunto, defronte a um balcão poeticamente florido.

Chocarne Moreau, — Especializando-se unicamente em composições de sacristias nas dependencias das igrejas, deu vida às velhas sacristias de Paris. Tinha a medalha de ouro do "Salon" de Paris, estava fóra de concurso e era condecorado com a "Legião de Honra" da França.

Suas virtudes de figurista exímio rebrilham nessa "Une quête inesperée", em que três sacristezinhos são surpreendidos pela intromissão dum padeirinho

na sacristia, cuja porta-aderia é invadida pela luz do sol, estabelecendo um lindo jôgo de contrastes no rembrandiano claro-escuro do ambiente.

Do atual conjunto doado, fazem parte, igualmente: "Hespanhola" (Camoyano), vendedora de rosas em que vibram as mais variadas tonalidades, no seu colorido claro e alegre; "Dragones del Império", de Cuzach; e 2 quadros representando índios do Brasil, por Hofmann. Além de 2 ótimas esculturas: uma reprodução do "Moysés" de Miguel Angelo; e uma, em pedra, de Casas Abarea (Mefistófeles").

E' justo, pois, aqui reiterarmos à exma. diretora e professora d. Marina Moraes Pires, os nossos melhores cumprimentos, por haver concretizado o seu antigo ideal: a organização da Escola de Belas-Artes de Pelotas, num ritmo sempre ascendente de progresso, ao mesmo tempo já enriquecida duma galeria de apreciáveis quadros de alunos seus e duma coleção de Leopoldo Gotuzzo e outras doações preciosas, como essa que motiva a presente nota, doadores que oportunamente terão o seu nome inscrito em salas especiais. — G.

**Anexo C – Ofício de agradecimento pela doação da Coleção João Gomes de Mello Filho**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

**Escola de Belas Artes D. Carmen Trápaga Simões**

Peletas, 27 de setembro de 1971

OF. Nº 156/71

DA: ESCOLA DE BELAS ARTES D. CARMEN TRÁPAGA SIMÕES

A: EXMA. SRA. MARIA JOAQUINA MELLO

ASSUNTO: AGRADECIMENTO

A ESCOLA DE BELAS ARTES D. CARMEN TRÁPAGA SIMÕES sente-se no grato dever de comunicar que recebeu um legado do falecido DR./ JOÃO GOMES DE MELLO FILHO, constante de um terno de veludo verde, uma mesinha, um vaso, um lustre de cristal e uma pinacoteca de 33 quadros/ à óleo, sanginea e pastel.

OUTROSSIM, inferma que a sala que conterá tão preciosa/ coleção, será honrada com o nome de "DR. JOÃO GOMES DE MELLO FILHO" a quem a Escola dedicará imerecedora gratidão, procurando manter sempre a dádiva reunida.

Aproveitamos a oportunidade para apresentar nossos protestos de consideração e apreço.

PROFª. MARINA DE MORAES PIRES

- Diretora -

EXMA. SRA.

MARIA JOAQUINA MELLO

EDIFÍCIO MASSOT - 2º ANDAR

RUA ANCHIÊTA, 2023

N/CIDADE

## Anexo D – Regulamento de Exposições MALG 1997

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO

### REGULAMENTO PARA EXPOSIÇÕES

1997

1 - O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo torna público que se encontram abertas, de 27 de dezembro de 1996 a 28 de fevereiro de 1997, as inscrições para artistas que queiram expor seus trabalhos durante o ano de 1997 de acordo com as normas e condições estipuladas no presente Regulamento.

2 - O MALG, através de Comissão de Seleção e Curadoria avaliará as propostas de exposições.

3 - O MALG dispõe dos seguintes espaços físicos:

Galeria Marina Moraes Pires  
(área de 40,80 m<sup>2</sup>);  
Pavimento Superior (Três Espaços)  
(área de 17,64m<sup>2</sup>, 14,75m<sup>2</sup> e 5,58m<sup>2</sup>)  
Terraço (Espaço Aberto)  
(área de 52, m<sup>2</sup>)

A Comissão de Seleção e Curadoria definirá o espaço de exposição para as propostas

4 - Poderão pleitear espaço para exposição artistas brasileiros ou estrangeiros de reconhecida trajetória artística que tenham realizado, no mínimo 2 (duas) mostras individuais ou 2(dois) salões de abrangência nacional ou internacional, ou ainda 3 (três) mostras coletivas aprovadas por instituições de reconhecido valor.

5 - As inscrições serão feitas mediante o envio pelo artista dos seguintes documentos:

a - Carta ao Chefe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo solicitando a inscrição e contendo a indicação da época de preferência do artista para a exposição;

b - Portfólio contendo:

- Currículum artístico com os dados pessoais, endereço, relação de exposições individuais, exposições coletivas, salões e premiações (se houver) e formação;

- Convites e catálogos que comprovem a atividade artística;

- Textos críticos (se houver);

- 6 (seis) fotos coloridas tamanho mínimo de 10cm x 15cm de obras recentes, incluindo 3 (três) fotos de obras a serem expostas;

- Dados técnicos (título, data de execução, tamanho e técnica) das obras a serem expostas;

c - Projeto detalhado e compreensível, aos membros da Comissão de Seleção e Curadoria do MALG, no caso de obras de caráter experimental ou que não se incluam nas categorias tradicionais (desenho, gravura, pintura, escultura e fotografia);

d - Obras de vídeo-arte, arte por computadores ou performances deverão ser apresentadas através de cópias gravadas em fitas de vídeo compatível com o sistema brasileiro (VHS).

6 - \* Ao artista ou entidade promotora caberá as despesas de embalagem e transporte das obras (ida e volta), equipamentos especiais, postagem e seguro dentro das normas e critérios de atuação adotadas pelo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

7 - Ao MALG caberá colocar à disposição do artista ou promotor do evento o espaço adequado para a realização do mesmo, infra-estrutura de apoio para a montagem e desmontagem, impressão dos convites, segundo o padrão do Museu; postagem dos convites, divulgação junto aos meios de comunicação local através do sistemas de press-release.

8 - Os responsáveis pelas propostas aceitas serão comunicados, por correspondência e seus portfólios passarão ao acervo do Setor de Documentação e Arquivo do MALG.

9 - O envio de propostas implica na aceitação integral dos itens deste edital.

10 - Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão de Seleção e Curadoria do MALG.

11 - As inscrições deverão ser enviadas para:

**Setor de Programação e Montagem**  
**Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**  
**Instituto de Letras e Artes**  
**Universidade Federal de Pelotas**  
Endereço: Rua Félix da Cunha, no 818  
Pelotas/RS

CEP 96010/000

Telefone: (0532) 25 9144

**Anexo E – Normas do MALG de 1994**

NORMAS DO MUSEU DE ARTE

LEONILDO GONZALEZ

(Aprovadas em sessão do COCEPE realizada no dia 03.08.94  
com desdobramento em 04.08.94)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES

NORMAS DO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO

- Introdução -

- Das disposições iniciais -

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo foi inaugurado em 07 de novembro de 1986, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pelotas.

Conta com um acervo de aproximadamente 600 obras doadas à antiga Escola de Belas Artes de Pelotas, que foi incorporada à UFPEL em 1969, transformando-se em Instituto de Letras e Artes.

Tais obras formam quatro coleções: Coleção Gotuzzo, Coleção Trápaga Simões, Coleção João Gomes de Mello e Coleção Contemporâneas.

Através da Resolução 004/92, do Conselho Universitário, o Museu passou a fazer parte do Instituto de Letras e Artes, com todo o seu acervo.

- CAPÍTULO I -

- Da Natureza -

- Artigo 1º - O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo é órgão diretamente vinculado ao Instituto de Letras e Artes da UFPEL, devendo congregar atividades de ensino, pesquisa e extensão da Unidade.

- Artigo 2º - Atendendo à sua condição de Museu Universitário, o MÂLG deverá promover, além da conservação e da mostra de seu acervo, também ações de caráter artístico-cultural, transformando-se, desse modo, em órgão gerenciador de cultura.

- Artigo 3º - O Museu deverá contar com os seguintes espaços para exposições, atendendo a seus objetivos básicos:

- I - Salão Nobre, para obras do Patrono;
- II - Sala do Acervo, para as demais obras do Museu;
- III - Galeria Marina Moraes Pires, destinada a exposições temporárias de arte contemporânea;
- IV - Espaço dos Novos, destinado a artistas principiantes;
- V - Espaço Didático, para exposição de trabalhos de alunos.

- Parágrafo I - O Museu deverá contar com espaço físico adequado para abrigar sua reserva técnica.
- Parágrafo II - O Museu deverá possuir espaço adequado para o pleno funcionamento de seus demais setores, conforme a estrutura de sua organização.
- Capítulo II -
- Da Organização -
- Artigo 4º - O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo terá a seguinte organização:
  - I - Chefia;
  - II - Comissão de Assessoria;
  - III - Secretaria;
  - IV - Setor de Conservação e Restauro;
  - V - Setor de Documentação e Arquivo;
  - VI - Setor Didático-pedagógico;
  - VII - Setor de Programação e Montagem.
- Capítulo III -
- Da Chefia -
- Artigo 5º - O Chefe e o Sub-Chefe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo deverão ser professores da carreira do magistério, lotados no Instituto de Letras e Artes da UFPEL, e serão escolhidos pelo Reitor da Universidade, após indicação de lista triplíce organizada pela Comissão de Assessoria do Museu e homologada pelo Conselho Departamental do IIA.
- Artigo 6º - O Chefe e Subchefe do Museu terão mandato de dois (02) anos, podendo haver recondução por igual período.
- Parágrafo Único - O Chefe do Museu deverá contar com até vinte (20) horas do seu horário de trabalho para exercer a chefia.

- Capítulo IV -

- Da Comissão de Assessoria -

- Artigo 7º - A Comissão de Assessoria será vinculada diretamente à Chefia do Museu, com funções consultiva e normativa.

- Artigo 8º - O mandato dos membros da Comissão de Assessoria do MALG será de dois (02) anos, podendo haver recondução por igual período.

- Artigo 9º - A Comissão de Assessoria do MALG será constituída pelos seguintes elementos:

- Chefe do MALG;
- Subchefe do MALG;
- um representante da Direção do ILA;
- um representante do Departamento de Artes e Comunicação do ILA;
- um representante do Departamento de Artes Visuais do ILA;
- um Representante do Departamento de Letras do ILA;
- um representante do Departamento de Música e Artes Cênicas do ILA;
- um representante da Sociedade Amigos do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo;
- um representante discente da área de Artes;
- um representante discente da área de Letras;
- um representante dos servidores técnico-administrativos em exercício no Museu.

- Capítulo V -

- Das Atribuições -

- Artigo 10 - A Chefia do Museu terá as seguintes atribuições:
- I - administrar e representar o Museu;
  - II - organizar, convocar e presidir as reuniões da Comissão de Assessoria, das Comissões de Seleção e das Curadorias;
  - III - verificar a frequência do pessoal em exercício no Museu, comunicando-a ao Diretor da Unidade;
  - IV - encaminhar aos Departamentos do ILA e deles receber propostas de atividades de extensão a serem executadas no Museu;
  - V - zelar pela ordem no âmbito do Museu, adotando as medidas necessárias e representando o Diretor da Unidade quando se imponha a aplicação de sanções disciplinares.

- VI - apresentar, no final de cada semestre, à Direção da Unidade, após apreciação da Comissão de Assessoria do M.A.L.G., o relatório semestral de atividades;
  - VII - cumprir e fazer cumprir as deliberações da Comissão de Assessoria do M.A.L.G., bem como as normas a que esteja subordinado;
  - VIII - solicitar ao órgão competente da administração universitária os recursos e pessoal de que necessitar;
  - IX - adotar, em caso de urgência, medidas que se imponham em matéria de competência do M.A.L.G., devendo, no prazo máximo de três (03) dias, comunicá-las à Direção do ILA;
  - X - sugerir à Direção do ILA a distribuição e redistribuição de pessoal técnico e administrativo do Museu.
- Parágrafo Único - As Comissões de Seleção e as Curadorias serão formadas por professores do ILA e/ou reconhecidos profissionais da área.
- Artigo 11 - A Comissão de Assessoria do Museu terá as seguintes atribuições:
- I - indicar a lista triplíce para a escolha do Chefe e subchefe do museu;
  - II - discutir e aprovar o plano de ação semestral do M.A.L.G., com programação detalhada, que deverá ser enviado ao Conselho Departamental do ILA;
  - III - avaliar a execução do plano de ação semestral,
  - IV - aprovar o relatório semestral de atividades do Museu,
  - V - atender à convocação da Chefia do Museu, quando se fizer necessário.
- Parágrafo Único - Caberá à Comissão de Assessoria do M.A.L.G. definir critérios para o uso das salas de exposições do Museu, publicando-os através de edital.
- Artigo 12 - A Secretaria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo deverá:
- I - elaborar correspondência e tomar providências em relação ao protocolo e arquivo,
  - II - elaborar folha mensal de atividades dos servidores do Museu,
  - III - encarregar-se do recebimento, guarda e distribuição do material de consumo;
  - IV - elaborar a escala de férias dos servidores do Museu e submetê-la à Chefia,

- V - realizar periodicamente levantamento do material de consumo e permanente, necessários ao Museu;
- VI - manter atualizado fichário com nome, endereço e telefone de entidades e pessoas que atuam no campo da arte, para correspondência;
- VII - controlar o livro de assinaturas dos visitantes do Museu.

- Artigo 13 - O Setor de Conservação e Restauro deverá:

- I - manter e fazer funcionar o Setor de Conservação e Restauro, dentro dos moldes científicos;
- II - vistoriar periodicamente o Acervo e a Reserva Técnica do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo;
- III - solicitar orientação de técnico especializado, quando necessário;
- IV - atender, quando possível, a solicitações de outras unidades e da comunidade;

- Artigo 14 - Ao Setor de Documentação e Arquivo compete:

- I - organizar banco de dados;
- II - catalogar, arquivar, informatizar e divulgar o referido material;
- III - incentivar atividades relacionadas ao setor.

- Artigo 15 - Serão atribuições do Setor Didático-Pedagógico:

- I - elaborar, baseado nas linhas de ação semestral do Museu, o seu plano de atividades;
- II - desenvolver atividades de integração Museu/Instituições de Ensino/Comunidade;
- III - programar visitas orientadas ao Museu;
- IV - incentivar a realização de trabalhos práticos da clientela estudantil junto ao acervo;
- V - estimular a participação do corpo discente da Universidade Federal de Pelotas nos projetos do Setor.

- Artigo 16 - Ao Setor de Programação e Montagem competirá:

- I - elaborar cronograma de exposições de acordo com as Linhas Gerais de ação do Museu;
- II - incentivar atividades que dinamizem as exposições;
- III - providenciar a confecção de cartazes, coxilhas e folders informativos;
- IV - zelar pela manutenção dos equipamentos e materiais do Setor.

- Parágrafo único - A divulgação das atividades desenvolvidas pelo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo será realizada através do Núcleo de Extensão e Divulgação do ILA.
  
- Capítulo VI -
- Das Doações -
- Artigo 17 - As obras de arte encaminhadas ao MARG para doação, deverão ser avaliadas por uma comissão constituída por professores do ILA, escolhida e presidida pelo Chefe do Museu.
  
- Capítulo VII -
- Dos Empréstimos -
- Artigo 18 - As obras de arte que fazem parte do acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo só poderão ser retiradas com a aprovação da Comissão de Assessoria. O responsável pelo pedido de empréstimo deverá assumir o valor correspondente ao seguro das obras.
- Artigo 19 - Quando dos empréstimos, as Instituições requerentes deverão observar as regras museológicas de conservação das obras de arte.
  
- Capítulo VIII -
- Das Disposições Gerais -
- Artigo 20 - Manter-se-á para o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo logotipo baseado na assinatura do Patrono.
- Artigo 21 - As presentes normas somente poderão ser alteradas por ordem do Conselho Departamental do Instituto de Letras e Artes da UFPEL.