CAMINHOS QUE COLEÇÕES PERCORREM:
A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1943-2023)

por

Nicole Castilho Reiniger
Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 2: Museologia, Patrimônio Integral E Desenvolvimento

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Orientador: Professor(a) Doutor(a) Márcio Ferreira Rangel

UNIRIO/MAST - RJ, fevereiro de 2025.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Caminhos que coleções percorrem:
A trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque (1943-2023)

Dissertação de Mestrado de **NICOLE CASTILHO REINIGER** submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

gov.br Documento assinado digitalmente
MARCIO FERREIRA RANGEL
Data: 20/02/2025 12:15:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Márcio Ferreira Rangel
(orientador - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)

gov.br Documento assinado digitalmente
IVAN COELHO DE SA
Data: 24/02/2025 16:11:11-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)

gov.br Documento assinado digitalmente
JOSEANE PAIVA MACEDO BRANDAO
Data: 27/02/2025 17:45:32-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Joseane Paiva Macedo Brandão
(membro externo – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN)

Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

C364 Castilho Reiniger, Nicole
CAMINHOS QUE COLEÇÕES PERCORREM: A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1943-2023) / Nicole Castilho Reiniger. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
93

Orientadora: Márcio Ferreira Rangel.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2025.

1. Coleção Lucilio de Albuquerque. 2. Museologia. 3. Patrimônio Cultural. I. Ferreira Rangel, Márcio, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA

O processo de pesquisar, ainda que muitas vezes pareça solitário, não é feito sozinho. E eu tive pessoas queridas que estiveram comigo ao longo dos últimos dois anos, me incentivando a continuar, apesar de tudo.

Agradeço muito à minha mãe, Luciana, que esteve sempre presente, mesmo que do outro lado da ponte, com palavras de encorajamento.

Agradeço também ao meu companheiro, Leonardo, que me abraçou e ouviu incontáveis vezes as descobertas que fiz ao longo do caminho. Tenho certeza que ele sonha com a Coleção Lucílio de Albuquerque até hoje.

Agradeço às minhas amigas e museólogas, Débora, Mayara e Hortência, que dividem a profissão e a vida comigo, e que me ajudaram a pensar em novas possibilidades com muitas risadas em meio ao caos.

Agradeço ao meu amigo Hugo, o melhor pesquisador que conheço, que me influenciou a seguir na carreira acadêmica atuando sempre com carinho e dedicação.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio pela oportunidade de dar continuidade à minha pesquisa na área pela qual sou apaixonada. E também ao professor Ivan de Sá e à professora Joseane Brandão, pelo aceite em participar da banca e pelo apoio durante o processo.

Por fim, dedico esse trabalho à minha avó, Luciana, amante da arte, das plantas e do mundo, que, infelizmente, não está mais aqui fisicamente para participar desse momento, mas que, com certeza, está em espírito.

RESUMO

Reiniger, Nicole Castilho. **CAMINHOS QUE COLEÇÕES PERCORREM: A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1943-2023).** Orientador: Márcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2025. Dissertação.

Este estudo investiga a Coleção Lucílio de Albuquerque, sua formação e sua trajetória. Por meio de uma análise biográfica de Lucílio de Albuquerque e das personagens envolvidas na trajetória da coleção, a pesquisa parte das origens da coleção, suas transições institucionais e os papéis de gênero em sua preservação. Organizada por Georgina de Albuquerque em homenagem ao artista, a Coleção enfrentou períodos de dispersão e reagrupamento que levantam questões sobre o valor patrimonial e os desafios da visibilidade de coleções museológicas. A dissertação utiliza o método biográfico e o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, analisando fontes primárias, documentos e registros catalográficos para reconstruir o percurso da coleção por espaços públicos e privados. A análise de jornais, entrevistas e catálogos originais forneceu informações do significado histórico da obra de Lucílio e dos contextos socioculturais que influenciaram o destino institucional da Coleção. Além disso, a pesquisa se dedica à influência de figuras femininas — especialmente Georgina de Albuquerque, Carlota dos Santos e Zoé Chagas Freitas — cujas contribuições foram essenciais para a preservação da Coleção. Este estudo contribui para a Museologia ao destacar a importância da documentação das coleções, a necessidade de cooperação institucional e as implicações mais amplas das trajetórias das coleções para a memória cultural.

Palavras-chave: **Coleção Lucílio de Albuquerque; Museologia; Patrimônio Cultural;**

ABSTRACT

REINIGER, Nicole Castilho. **PATHS THAT COLLECTIONS TAKE: THE TRAJECTORY OF THE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE COLLECTION (1943–2023)**. Supervisor: Márcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2025. Dissertação.

This study investigates the Lucílio de Albuquerque Collection, its formation and trajectory. Through a biographical analysis of Lucílio de Albuquerque and the figures involved in the collection's journey, the research explores the origins of the collection, its institutional transitions, and the roles of gender in its preservation. Organized by Georgina de Albuquerque in homage to the artist, the Collection faced periods of dispersion and reassembly that raise questions about patrimonial value and the challenges of visibility for museum collections. The dissertation uses the biographical method and Carlo Ginzburg's evidentiary paradigm, analyzing primary sources, archival documents, and catalog records to reconstruct the collection's path through public and private spaces. The analysis of newspapers, interviews, and original catalogues provided insights into the historical significance of Lucílio's work and the sociocultural contexts that shaped the Collection's institutional fate. Additionally, the research examines the influence of female figures—particularly Georgina de Albuquerque, Carlota dos Santos, and Zoé Chagas Freitas—whose contributions were essential to the Collection's preservation. This study contributes to Museology by highlighting the importance of collection documentation, the need for institutional cooperation, and the broader implications of collection trajectories for cultural memory.

Keywords – **Lucílio de Albuquerque Collection; Cultural heritage; Museology;**

.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

AGCRJ – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

BANERJ - Banco do Estado do Rio de Janeiro

CCH - Centro de Ciências Humanas

CEFET-RJ - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

CLA – Coleção Lucílio de Albuquerque

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

FEMURJ – Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro

ICOM - Conselho Internacional de Museus

MHAERJ/Museu do Ingá – Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro

MHCRJ - Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro

MHN - Museu Histórico Nacional

MLA – Museu Lucílio de Albuquerque

MNBA - Museu Nacional de Belas Artes

PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE FIGURAS

		Pág.
Figura 01	Despertar de Ícaro, óleo sobre tela, 146,0 x 204,0 cm, Lucílio de Albuquerque, 1910	10
Figura 02	*Sono*, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Lucílio de Albuquerque, 1910	10
Figura 03	Estudo para vitrais	11
Figura 04	Notícia sobre selo comemorativo do centenário da Lei do Ventre Livre	13
Figura 05	Selo com obra “Mãe Preta”	13
Figura 06	Fachada da casa de Lucílio e Georgina na cidade do Rio de Janeiro	15
Figura 07	Interior do Museu Lucílio de Albuquerque	16
Figura 08	Alunos do Curso Infantil de Arte	19
Figura 09	Matéria do Curso dedicado a mulheres	22
Figura 10	*Casa de Campo,* óleo sobre tela, sem data, Lucílio de Albuquerque	45
Figura 11	“Cabeça de italiana”, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Georgina de Albuquerque 1907.	59

LISTA DE TABELAS

		Pág.
Tabela 01	Tabela de resultados de busca na Hemeroteca Digital	24
Tabela 02	Comparativo de caracterizações da Coleção Lucílio de Albuquerque	30
Tabela 03	Ficha Catalográfica Museu do Ingá	31
Tabela 04	Ficha Catalográfica Museu Lucílio de Albuquerque	31
Tabela 05	Comparativo de quantitativos da Coleção Lucílio de Albuquerque	47
Tabela 06	Quantitativos de obras de Carlota dos Santos	65

SUMÁRIO

		Pág.
	INTRODUÇÃO	1
Cap. 1	LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE: ARTISTA, MUSEU E COLEÇÃO	7
	1.1 - 80 anos da Coleção Lucílio de Albuquerque	8
	1.2 - Uma coleção, três caracterizações	26
Cap. 2	INSTITUCIONALIZAÇÕES E PATRIMONIALIZAÇÃO	34
	2.1 – Cidade partida, coleção dividida	35
	2.2 – Atribuição de valores ao patrimônio	48
Cap. 3	AS MULHERES DA COLEÇÃO LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE	54
	3.1 - Georgina de Albuquerque	57
	3.2 - Carlota dos Santos	64
	3.3 – Zoé Chagas Freitas	65
	CONCLUSÕES	68
	REFERÊNCIAS	74
	ANEXOS	84
	ANEXO A – Ficha catalográfica no MLA de “Mãe Preta”	85
	ANEXO B - Relatório de Atividades do Museu de Lucílio de Albuquerque de 1946	86
	ANEXO C - Relatório de atividades do Museu Lucílio de Albuquerque de 1948	87
	ANEXO D - Relações culturais internacionais do Museu Lucílio de Albuquerque	88
	ANEXO E - Decreto de Declaração de Utilidade Pública	89
	ANEXO F - Projeto de lei de compra da Coleção pelo Distrito Federal	90
	ANEXO G – Ficha Catalográfica da obra “Fim de Pescaria”	92
	ANEXO H – Atestado de Flexa Ribeiro sobre o funcionamento do MLA	93
	ANEXO I – Decreto de utilidade pública de João Carlos Vital	94
	ANEXO J – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais	102
	ANEXO K – Relatório da Sociedade de Amigos do Museu Lucílio de Albuquerque sobre a situação do MLA	102
	ANEXO L – Relatório das atividades do MLA em 1947	104
	ANEXO M – Guia do Fundo Lucílio de Albuquerque	105

INTRODUÇÃO

Esse estudo sobre a Coleção Lucílio de Albuquerque teve início em 2019, a partir de um trabalho para a disciplina de Museologia e Arte Brasileira, oferecida pela prof.ª Márcia Valéria Teixeira Rosa, do Curso de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Nele, me debrucei sobre a produção artística de Georgina de Albuquerque na segunda metade do século XX; no entanto, naquele momento percebi que eu só conseguiria compreender realmente a artista se eu compreendesse também as outras facetas da personagem.

Durante as leituras sobre a trajetória de Georgina, me deparei com o período no qual foi Diretora do Museu Lucílio de Albuquerque (MLA), localizado na mesma cidade na qual resido e em uma região por onde passo frequentemente – mas nunca soube que ali havia existido essa instituição. Movida pela curiosidade de museóloga em formação, comecei a buscar *online* tudo o que pude sobre, até descobrir que havia muito pouco a ser consultado. O que tinha acontecido com o Museu? Para onde tinham ido as obras do seu acervo? Por que ele não existia mais? Sendo assim, no ano seguinte, comecei a elaborar o meu Trabalho de Conclusão do Curso de Museologia sobre a trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque, em uma tentativa de mapeá-la e, consequentemente, de identificar o destino das obras que dele faziam parte. A Monografia me forneceu mais perguntas do que respostas.

Seguindo a minha trajetória acadêmica e também minha pesquisa sobre a Coleção, cursei a Pós Graduação Lato Sensu em Patrimônio Cultural do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ) e, nele, me debrucei sobre um recorte do percurso da Coleção Lucílio: os movimentos, ou gestos, que a tornaram inacessível por alguns períodos desde a sua formação, em 1943, no momento da criação do Museu homônimo, até os dias de hoje. A partir disso, questionei de que valeria um patrimônio que não era visto? A conclusão a que cheguei se pautou na ideia de que o patrimônio e, logo, os caminhos que ele percorre, não são lineares e esta é uma característica intrínseca a eles. A Coleção Lucílio de Albuquerque está em constante transmutação, como um reflexo da sociedade na qual se insere, ainda que não esteja visível ao público em todos os seus momentos.

Essa exibição, no entanto, é etapa inseparável no processo de colecionar, inclusive desde a sua origem. O desejo de museu, como defende o museólogo Cícero Almeida (2012), começa na necessidade de que uma coleção seja exposta ao olhar de quem a legitime, valorize e reconheça seus encantos. O museu, nesse momento compreendido com uma aura benjaminiana (Benjamin, 1994) de permanência, é uma ferramenta de salvamento e preservação dessa necessidade.

Ao pensarmos na Coleção Lucílio de Albuquerque, a permanência ganha novos elementos, para além da salvaguarda apenas dos objetos. Almeida (2012), nesse contexto, elucida a ideia do museu como "'repositório' da imortalidade", uma vez que "[...] enquanto a coleção particular, na maior parte dos casos, se dispersa após a morte de quem a formou, o museu 'sobrevive aos seus fundadores'." (Almeida, 2012, p. 185). Indo contra a ideia dos museus como o espaço ideal de impedimento de dispersão de coleções particulares, a Coleção Lucílio se formou após a morte do pintor e a sua dispersão ocorreu, justamente, enquanto estava reunida em um Museu.

A temporalidade nos museus segue uma lógica distinta dos demais lugares. Os elementos que eles compreendem, "que em sua trajetória passaram a ser denominados patrimônio, possuem uma enorme sobrevida, o que no "mundo extra-muros" seria impossível" (Rangel, 2011, p. 306). Há, portanto, uma ressignificação de identidades múltiplas através dos processos museológicos. O colecionismo é um processo ininterrupto que afeta e é afetado por fatores externos. Sendo assim, não é homogêneo e nem segue padrões em todas as tipologias de objetos que pode abarcar, ainda que siga os princípios de coletar, classificar e compartilhar primordiais.

A heterogeneidade e a fragmentação da Coleção Lucílio de Albuquerque é a lacuna, previamente identificada, que será discutida neste Mestrado pelo Programa de Pós Graduação Stricto Sensu em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS-UNIRIO/MAST). Assim como as coleções estão em constante desenvolvimento, as pesquisas que as têm como objeto de estudo também O objetivo geral desta pesquisa é analisar a Coleção Lucílio de Albuquerque e seus aspectos formativos e os objetivos específicos são descrever a caracterizar a Coleção e o personagem que dá nome a ela, investigar a sua trajetória e os processos que compreende e, por fim, investigar os aspectos de gênero relacionados à esta trajetória, destacando figuras essenciais para a sua formação e consolidação.

Para isso, utilizamos o método biográfico em conjunto com o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989). Dessa maneira, o ponto de partida será a biografia do artista a fim de elaborar uma biografia da Coleção recuperada a partir dos indícios que deixou pelo caminho e a partir dos quais é possível delinear uma narrativa. Segundo Ginzburg (1989), a documentação variada e heterogênea proporciona a compreensão do que é biográfico. Considerando o método biográfico como aquele que se propõe a pensar a relação entre o indivíduo e a sociedade, pensar a trajetória dos vestígios de uma coleção é, também, pensar sobre os aspectos históricos, culturais e, nesse caso, museológicos atrelados a ela. Para o desenvolvimento da pesquisa, consultamos os periódicos Vida Doméstica, Jornal

do Brasil, Jornal do Commercio, O Malho e A Noite através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional a fim de obter matérias feitas sobre a Coleção, além de entrevistas realizadas com personagens dessa trajetória, como Georgina de Albuquerque, e, também, para encontrar imagens originais do Museu por ela fundado. Além disso, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), atual proprietário da documentação relativa à Coleção e dos desenhos que dela fazem parte, disponibiliza o Fundo digitalizado no Portal Lucílio de Albuquerque. Neste, foi possível acessar as fichas catalográficas originais, os relatórios anuais de atividades, os processos de transferência de posse e outros documentos. As pinturas da Coleção Lucílio, por outro lado, fazem parte do acervo do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, o Museu do Ingá, e parte dela está disponibilizada na base de dados da instituição no Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos (SISGAM).

No que tange às referências bibliográficas, foram analisadas produções da História da Arte que se debruçaram sobre a Arte Brasileira no século XX a fim de compreender a relevância de Lucílio de Albuquerque que justificasse a criação de uma Coleção de obras suas. Em seguida, para explorar os processos dessa trajetória, foram trabalhados textos que discutissem os conceitos de Museologia, Patrimônio, Memória, Coleção, Bem Cultural, Documentação Museológica e Axiologia.

É importante pontuar que a trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque se mescla à trajetória das cidades e do estado dos quais ela fez parte, Rio de Janeiro e Niterói; suas aparições e desaparecimentos estão diretamente relacionados aos elementos externos a ela. Logo, estuda-la é relevante uma vez que, com o passar do tempo e com as mudanças sociais, políticas e culturais, as leituras construídas acerca das coleções também mudam, ainda que os objetos se mantenham os mesmos. No campo de Museologia, os estudos sobre a formação de coleções ainda são escassos. A falta de produção científica sobre o tema se deve muito à constantemente negligenciada documentação existente sobre as coleções que formam os museus atuais. Conhecer os objetos que possuem é conhecer, também, aquele que os possui.

Sendo assim, esta pesquisa se vincula à Linha de Pesquisa 2, intitulada “Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento” tendo em vista as relações que propõe entre Museologia e Patrimônio em uma Coleção a partir da compreensão de sua trajetória, considerando o recorte espaço-temporal de sua formação até os dias atuais. Este aspecto permite a inserção da pesquisa no projeto de pesquisa “A Construção e a Formação de Coleções Museológicas”, coordenado pelo Prof. Drº Márcio Ferreira Rangel.

A dissertação foi estruturada da seguinte maneira: no Capítulo 1, intitulado "LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE: ARTISTA, MUSEU E COLEÇÃO", apresentaremos um panorama da trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque tendo como ponto de partida a compreensão da figura que deu nome ao museu e à coleção de acordo com os estudos de Piedade Grinberg, historiadora da arte que organizou uma biografia do artista, assim como as entrevistas concedidas à Angyone Costa e Tapajós Gomes, que oferecem o tom de Lucílio. Consultamos, também, estudos de Ana Cavalcanti e Ernst Fischer a fim de compreender sua relação com o Impressionismo e inserção na História da Arte. Após seu falecimento e organização da coleção homônima, utilizamos os conceitos de Krzysztof Pomian e Jean Baudrillard para compreender essa estrutura; além de estudos de Paulo Knauss, Mário Chagas, Waldisa Rússio e Aparecida Rangel a fim de discutir museu, museologia e colecionismo nesse contexto. Outras fontes utilizadas na construção do panorama foram a Tese de Doutorado de Georgina de Albuquerque, publicada em 1942, e as pesquisas de Dulce Osinski e Ana Mae Barbosa no que tange aos aspectos educacionais. Na segunda parte do capítulo, buscamos compreender os objetos museológicos que compreendem a Coleção Lucílio de Albuquerque a partir da documentação. Para tal, partimos dos estudos de Krzysztof Pomian, Maria Lucia Loureiro e Diana Lima para analisar as fichas catalográficas originais dos bens.

O segundo capítulo, "INSTITUCIONALIZAÇÕES E PATRIMONIALIZAÇÃO" , analisará, a partir do contexto histórico de cada um dos marcos da trajetória da Coleção, o processo de transferência da esfera privada para a pública. Sendo assim, serão discutidas publicações dos museólogos Myriam Sepúlveda dos Santos e Mário Chagas no que diz respeito à trajetória dos museus ao longo do século XX a fim de que compreendêssemos o momento de constituição do Museu Lucílio de Albuquerque. Além disso, para explorar cada um daqueles marcos, consultaremos publicações de Celso Kelly e Neusa Fernandes; assim como o livro "Memórias do Rio: O Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em sua trajetória republicana", organizado por Beatriz Kushnir e Sandra Horta e publicado pela Imago Editora. Em seguida, será possível explorar o poder da institucionalização como museu na legitimação de uma coleção como patrimônio, identificando os valores atribuídos à Coleção Lucílio de Albuquerque ao longo do processo. Para tal, partimos da Teoria da Dádiva de Marcel Mauss como uma ferramenta de entendimento das relações entre as coisas, os valores e os indivíduos. A atribuição de valores foi analisada de acordo com os estudos de Arjun Appadurai, Waldisa Rússio e Barbara Appelbaum, além do conceito de patrimônio apresentado por Mário Chagas.

Por fim, o terceiro capítulo, “AS MULHERES DA COLEÇÃO LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE”, explorará o aspecto de gênero que teve papel essencial na existência e manutenção da Coleção Lucílio de Albuquerque por oito décadas, com destaque para Georgina de Albuquerque, organizadora da Coleção em um contexto de “empreendedorismo museológico”, Zoé Chagas Freitas, a figura que reencontrou as obras e recolocou-as no cenário cultural do Rio de Janeiro e Carlota dos Santos, que esteve presente nas duas pontas do percurso. O subcapítulo dedicado à Georgina teve com fontes principais a autobiografia da própria artista, publicada em 1958, a entrevista concedida à Angyone Costa e análises críticas de Gonzaga Duque, Armando Miguéis, Antonio Bento e Quirino Campofiorito. Não foram encontradas pesquisas que se aprofundassem na carreira de Carlota; sendo assim, as fontes consultadas se restringiram às informações da pasta no MNBA, às matérias em periódicos do período e às respostas obtidas nas instituições. O mesmo ocorreu com o levantamento sobre Zoé Chagas Freitas, figura recorrente nas pesquisas acadêmicas encontradas; no entanto, majoritariamente como esposa do ex-governador, e não como objeto de estudo.

CAPÍTULO 1
LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE: ARTISTA, MUSEU E COLEÇÃO

Neste capítulo, a Coleção Lucílio de Albuquerque será analisada em dois principais aspectos que serão abordados nos tópicos a seguir: a sua trajetória de formação e consolidação e a caracterização que se construiu e se transformou ao longo deste processo. Então, apresentaremos um mapeamento das instituições pelas quais passou desde a origem na década de 40 até os dias atuais e, em seguida, analisaremos as mudanças que ocorreram na Coleção.

1.1 80 anos da Coleção Lucílio de Albuquerque

Lucílio de Albuquerque (1877-1939) nasceu em Barras, no Piauí, e mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar na Faculdade Nacional de Direito. No entanto, logo abandonou o curso para ingressar, em 1896, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), como aluno livre e, posteriormente, em 1901, como matriculado. Já nos primeiros anos de estudo recebeu menções honrosas nos Salões de Belas Artes que culminaram no Prêmio de Viagem ao Exterior que lhe foi concedido em 1906, quando concluiu o curso. Lucílio permanecera em Paris por cinco anos com sua esposa e também pintora, Georgina de Albuquerque, fazendo parte da Escola Nacional Superior de Belas Artes francesa e, também, da Academia Julian[1] (GRINBERG, 2008).

Angyone Costa (1927) realizou entrevistas com artistas durante o ano de 1926, publicadas semanalmente no periódico “O Jornal” na seção "Na intimidade de nossos artistas”[2]; um destes foi Lucílio de Albuquerque. Segundo o crítico, a ida à Europa foi um momento marcante de transformação nas suas obras. A rigidez, a “inspiração acanhada” e a “factura imperfeita” dariam espaço para uma arte alegre e carregada de novas tonalidades. Além disso, entende que Lucílio passou a capturar o ar livre de maneira perfeita. As cores claras e as pinceladas aparentes que tomaram as obras de Lucílio a partir desse período indicariam o contato e a influência que o Impressionismo, em seu auge na França, teve em sua produção. Ainda que o artista não tenha se colocado como um

---

[1] De acordo com “The Oxford Dictionary of Art and Artists” de Ian Chilvers, publicado em 2015 pela Oxford University Press, a Academia Julian foi uma escola de artes privada fundada em 1873 pelo pintor Rodolphe Julian (1839-1907). A instituição possuía diversas unidades espalhadas por Paris, incluindo uma dedicada a mulheres artistas, e, em 1880, já contava com cerca de 600 alunos. Ficou conhecida pela indisciplina dos alunos, mas, ao mesmo tempo, também se tornou uma porta de entrada para a Escola Nacional de Belas Artes francesa, uma vez que recebia professores visitantes dessa instituição.

[2] Estas entrevistas foram reunidas em um compilado publicado em 1927 sob o título “A inquietação das abelhas - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil” pela editora Pimenta de Mello & Cia.

Impressionista, é preciso considerar o papel que o intercâmbio teve na História da Arte brasileira.

Ana Cavalcanti (2020) apontou a dificuldade de inserir artistas nacionais neste estilo. A partir da análise dos periódicos de 1878-1929 e das publicações do Museu Nacional de Belas Artes de 1974 e do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 2017, notou que dos 24 artistas brasileiros caracterizados como Impressionistas, apenas cinco o foram em todas as fontes consultadas, sendo eles: Antônio Parreiras (1860-1937), Eliseu Visconti (1866-1944), Georgina de Albuquerque (1885-1962), Lucílio de Albuquerque (1877-1939) e Mário Navarro da Costa (1883-1931). Apesar da repercussão e do reconhecimento midiático, segundo a autora, os próprios artistas não aderiram ao movimento. O que se teve, portanto, foram práticas impressionistas aplicadas pelos pintores nacionais, com as quais tiveram contato na Europa, que, assim como ocorreu na França com artistas como Edgar Degas e Claude Monet, serviram de inspiração para outras produções.

Ernst Fischer, em seu livro “A necessidade da arte” aponta o estilo como aquele contra a “contrafação artística, laureada com medalhas e enfeitada com folhas de louro” do academicismo. O autor define o Impressionismo comparando-o ao positivismo filosófico, destacando que

> [...] O elemento de revolta no impressionismo é contrabalanceado por outro elemento, o de um individualismo cético, não militante, um individualismo de evasão, a atitude de um observador interessado exclusivamente em suas impressões e que não pretende mudar o mundo, a atitude de um observador para quem uma mancha de sangue significa a mesma coisa que uma pincelada vermelha e uma bandeira revolucionária significa a mesma coisa que uma papoula num campo de trigo (Fischer, 1987, p. 88)

A partir dessa definição, é possível apontar que Lucílio de Albuquerque, apesar de explorar a estética do Impressionismo, não seguia os conceitos e dualidades características da revolta na qual o estilo se baseava. As relações entre o indivíduo e o objeto eram expressas de maneira complexa, fragmentada e, segundo Fischer (1987), dissolviam o mundo na luz.

Em 1911, ao retornar ao Brasil, Lucílio expôs algumas de suas obras mais famosas, entre elas os quadros *Despertar de Ícaro* (Figura 1) e *Sono* (Figura 2), e também elaborou

o projeto dos vitrais para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, na Itália[3] (Figura 3).

Figura 1 – *Despertar de Ícaro*, óleo sobre tela, 146,0 x 204,0 cm, Lucílio de Albuquerque, 1910

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

Figura 2 – *Sono*, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Lucílio de Albuquerque, 1910.

Fonte: O Malho, ed. 0119, p. 44, 1935. (Recorte da autora)

[3] A obra final foi intitulada "A República Brasileira guiada pela Ordem e Progresso, desenvolve seu comércio e sua indústria" e reproduzia uma alegoria do Cruzeiro do Sul com figuras femininas (Grinberg, 2008). Ao todo, são treze estudos para o projeto disponibilizados no AGCRJ.

Figura 3 – Estudo para vitrais

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.DES.01.51

Ainda em 1911, realizou sua primeira exposição no Rio de Janeiro na Escola Nacional de Belas Artes em conjunto com Georgina e foi nomeado professor temporário de desenho figurado na ENBA, substituindo seu antigo mestre, Zeferino da Costa (1840-1915)[4]. Lucílio tornou-se catedrático em 1916, foi nomeado Diretor em 1937 e permaneceu em ambos os cargos até o seu falecimento, em 1939; na década seguinte, teve início a formação da Coleção Lucílio de Albuquerque.

A presença de Lucílio de Albuquerque na Escola de Belas Artes moldou algumas de suas opiniões sobre a arte brasileira de maneira geral. Em entrevista a Tapajós Gomes para o periódico Illustração Brasileira em 1927, Lucílio, ao ser questionado sobre o período áureo da pintura nacional, respondeu que acreditava que o período áureo viria com o

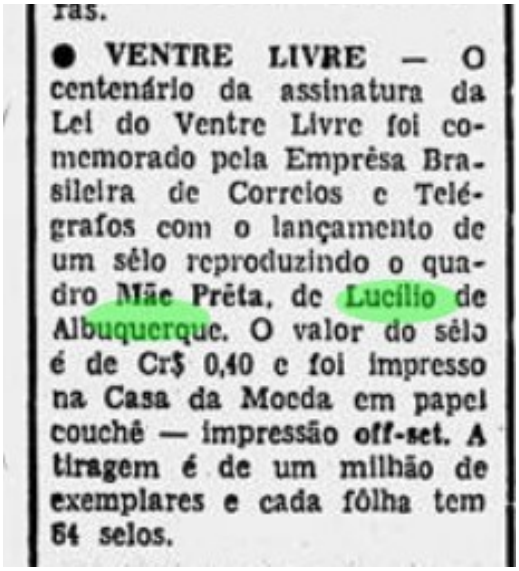
[4] João Zeferino da Costa (1840-1915) foi professor de Desenho de Modelo-Vivo na Escola Nacional de Belas Artes no período de 1890-1893 e 1897-1915. É muito conhecido pelos painéis que pintou na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.

tempo, “como fruto do futuro”, uma vez que, apesar de termos tido artistas que merecessem tal título, os mesmos não foram reconhecidos universalmente por falta de preocupação e empenho dos dirigentes do país.

Ainda nesse contexto, as críticas ao cenário artístico brasileiro feitas pelo pintor se estendiam à própria Escola: Lucílio defendia uma reforma radical em prol da melhora do ensino, da autonomia do Museu de Belas Artes, então fechado na época da entrevista, e também do Salão Anual. Além disso, destaca o crescente número de alunos inversamente proporcional à resolução das dificuldades pelas quais a Escola passava: “a mesma falta de espaço, a mesma crise financeira, os mesmos vencimentos de vinte anos atraz, a mesma falta de materiaes para o ensino” (Gomes, 1927, p. 38). Apesar dos “espinhos da vida artística”, como define Lucílio ao lamentar as pinturas que envelhecem nos ateliês sem que sejam expostas, são mencionadas também as “rosas”, visto que a arte não é apenas problemáticas: segundo Lucílio, arte é o que se faz de belo; enquanto para Georgina, “arte é evocação [...] sendo produto da sensibilidade ou da sensação, o seu fim é encantar, agindo sobre o pensamento e o sentimento...” (Gomes, 1927, p. 41).

Retomando as ideias de Ernst Fischer (1987), é possível apontar que a arte é fruto de uma sociedade e de um pensamento específicos, um reflexo de um espaço-tempo, mas ela ultrapassa os limites de ambos. Segundo o jornalista e escritor austríaco, “A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.” (Fischer, 1987, p. 20); ou seja, há uma função estética, mas também social na arte. Um exemplo da convergência entre elas é o selo reproduzindo o quadro de Lucílio de Albuquerque intitulado “Mãe Preta”, de 1912, que foi lançado em comemoração ao centenário da assinatura da Lei do Ventre Livre pela então “Emprêsa Brasileira de Correios e Telégrafos”. Na Figura 4, temos o recorte do periódico Correio da Manhã de 1971 com o anúncio; e na Figura 5, temos a imagem do selo a que se refere.

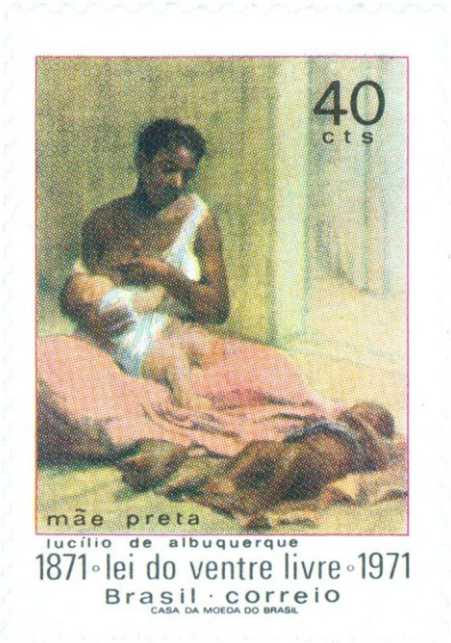
Figura 4 – Notícia sobre selo comemorativo do centenário da Lei do Ventre Livre


ras.

● VENTRE LIVRE — O centenário da assinatura da Lei do Ventre Livre foi comemorado pela Emprêsa Brasileira de Correios e Telégrafos com o lançamento de um sêlo reproduzindo o quadro Mãe Prêta, de Lucílio de Albuquerque. O valor do sêlo é de Cr$ 0,40 e foi impresso na Casa da Moeda em papel couchê — impressão off-set. A tiragem é de um milhão de exemplares e cada fôlha tem 64 selos.

Fonte: Correio da Manhã, ed. 24069, p. 5, 1971. (Recorte da autora)

Figura 5 – Selo com obra “Mãe Preta”



Fonte: Guapindaia, 2021.

Até o momento, não foram localizados os documentos que permitissem a compreensão do porquê esta foi a obra escolhida para o selo comemorativo; a publicação dos Correios aponta apenas o contexto de produção de “Mãe Preta”, produzida em 1912. Há, também, poucas informações sobre as motivações de Lucílio para a criação da pintura. Suzana Pereira, Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-PPGAV da UFBA, ao analisar o quadro, destaca duas possibilidades: a sua inserção na “Fase de Grandes Ideias” do artista, na qual buscava produzir o que o fizesse pensar, desafiando sua sensibilidade; ou a frustração com o contexto pós-Abolição que mantinha os padrões anteriores (Pereira, 2021). A obra, de acordo com as informações presentes na ficha catalográfica do Museu Lucílio de Albuquerque (ANEXO A), disponibilizada no Portal Lucílio de Albuquerque do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, foi adquirida pelo Governo do Estado da Bahia em 1925. Seu valor artístico estaria definido como “uma das mais belas telas da pintura brasileira pelo seu valor plástico e sentimental”; enquanto o valor histórico, como “marca a época da escravatura”. Sendo assim, é possível observar o cruzamento entre o elemento estético de uma das obras mais conhecidas de Lucílio de Albuquerque e o elemento social que ela carrega. Nessa lógica, Georgina de Albuquerque, em entrevista ao jornalista Tapajós Gomes, afirmou que

> O utilitarismo dos nossos dias [...] poderá ter modificado um pouco a arte; mas não pode absorvê-la! O homem [...] procurará eternamente as

> expressões da beleza, pela fórma, pela côr e pelo som, isto é, pela esculptura, pela pintura e pela música (Gomes, 1927, p. 36).

Esse utilitarismo que Georgina aponta também se insere nas ideias de Pomian (1984) que, ao definir o termo “Coleção”, apontou que os objetos que a compõem são semióforos, ou seja, são objetos que não tem utilidade e atingem o seu significado quando são expostos ao olhar do outro. No entanto, os objetos e o olhar não precisam estar no mesmo plano: a coleção funcionaria como um elo comunicativo entre dois mundos, o visível e o invisível, e, nessa lógica, os objetos desempenhariam um papel de intermediários nessa comunicação. Sendo então um componente dessa estrutura, as coleções podem ter uma grande diversidade de tipologias e quantidades de objetos que as formam, de espaços onde são guardadas e reações que provocam no outro. Apesar disso, todas cumprem uma função de intermédio entre aquilo que se fala e aquilo que se percebe, ou ainda, “o universo do discurso e o mundo da visão”.

Por outro lado, Jean Baudrillard (1993) compreende a Coleção a partir de objetos organizados de maneira mais ou menos complexa na qual cada um dos que a compõem são abstraídos até chegarem à lógica de posse. Ou seja, a funcionalidade do objeto se mescla à subjetividade do colecionador; no entanto, reforça que esse personagem coleciona por um “fanatismo” de ordenamento. O autor destaca, ainda, partindo das ideias do historiador da arte francês Maurice Rheims, que a organização da coleção poderia ser compreendida como uma sistematização do tempo. Colecionar é, portanto, transformar o tempo em algo reversível, documentável. A coleção de objetos, segundo Baudrillard (1993), é um processo limitante, de composição descontínua que impediria a criação de diálogos reais entre as partes – diferentemente da memória, por exemplo, que “colecionaria” fatos articuláveis. Nesse sentido, o museólogo Mário Chagas (2009), no artigo intitulado “Memória política e política da memória”, apontou que

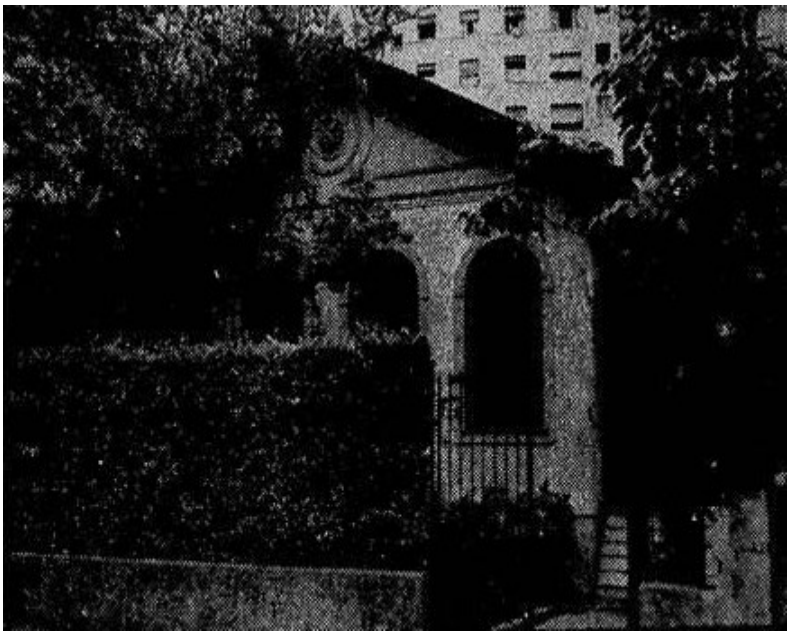
> a transmissão de memória política, ao valer-se de documentos, no sentido mais amplo do vocábulo, tem também uma intenção pedagógica, um desejo de articulação entre os que foram e os que vieram depois, uma vontade de formar e produzir continuidades (Chagas, 2009, p. 139).

A formação da Coleção Lucílio de Albuquerque se pautou, justamente, nesses pilares sobre os quais o museólogo discursa no que tange a preservar o legado de Lucílio, articulando suas obras e a memória do artista com o público a fim de dar uma continuidade para esse sujeito-artista falecido.

Além disso, a trajetória de uma Coleção não é um objeto de estudo estático e definitivo; afinal, coleções possuem um papel não só cultural, mas também epistemológico na trajetória dos indivíduos. A fim de pensar sobre os próximos passos que são dados nesse caminho, é preciso entender aqueles que foram dados anteriormente para identificar padrões, justificativas e problemáticas.

A Coleção originou-se no Museu Lucílio de Albuquerque fundado por Georgina de Albuquerque em 1943 a partir de obras que estavam no ateliê do artista, mas também outras doadas à instituição. Localizado na residência em Laranjeiras (Figura 6), onde a família morava, na Rua Ribeiro de Almeida, n.º22, no Rio de Janeiro, o espaço de morada passou a ser dividido com o espaço de expor.

Figura 6 – Fachada da casa de Lucílio e Georgina na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Bonfim, 1952. (Recorte da autora)

Essa lógica de espaços com múltiplas funcionalidades não era incomum para o casal Albuquerque. A pesquisadora Manuela Nogueira (2017) já havia discutido, a partir da análise das fotografias remanescentes, sobre o ateliê que funcionava dentro da casa dos artistas funcionar tanto como um espaço de trabalho e produção, quanto como espaço de domesticidade, familiar. Assim, as linhas que dividiam os espaços eram permeáveis.

A imagem abaixo (Figura 7) foi retirada de uma matéria do periódico “O Malho”[5] (1950) e é um reforço visual dessa coexistência. Os objetos pessoais dos moradores, como

[5] O periódico “O Malho” começou a ser veiculado em 1902 e foi fundado por Luís Bartolomeu de Souza e Silva. Foi a primeira publicação brasileira a substituir a pedra litográfica por placa de zinco e, consequentemente, teve papel muito importante na evolução da arte da charge e da ilustração

o vaso de plantas decorativo, por exemplo, estão ao lado do autorretrato de Lucílio e da obra “Farrapos”, ambas atualmente no acervo do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (Museu do Ingá).

Figura 7 – Interior do Museu Lucílio de Albuquerque

Fonte: O Malho, 1950 (Recorte da autora)

na imprensa. Seu foco era na vida política do país, na cultura e na crítica aos costumes do período. Teve sua sede incendiada em 1930 durante o combate à Aliança Liberal de Getúlio Vargas; o último número data de 1954. (Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://omalho.casaruibarbosa.gov.br/. Acesso em: 30 mai 2024).

Paulo Knauss (2001), ao discutir sobre o colecionismo e os colecionadores de arte brasileiros, aponta que neste período, “as obras de arte 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). E foi o que ocorreu com a casa de Georgina: as obras de Lucílio ultrapassaram as paredes do ateliê e tomaram as paredes da residência, agora aberta à visitação.

O Museu Lucílio de Albuquerque, ainda que não tenha sido caracterizado como um museu-casa durante o seu funcionamento, pode ser pensado a partir da ideia de “casas que propiciam sonhos de casas e que unem universos individuais e particulares com universos coletivos” (Chagas, 2010, p. 6). O universo de Lucílio e Georgina passou a se misturar com o universo dos visitantes.

Aparecida Rangel (2015) em sua Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro analisou a relação entre público e privado a partir do modelo conceitual dos museus-casa no Museu de Ruy Barbosa. Ao caracterizar essa tipologia, a autora apontou a dificuldade de caracterizar as instituições a partir do modelo clássico que se tem definido, uma vez que tanto os personagens, quanto às suas residências, são complexos. Essa complexidade coloca o Museu Lucílio de Albuquerque no limiar da confusão entre museu biográfico e museu-casa apontado pela autora. O museu-casa existe na autenticidade, na ideia de que o espaço e os objetos estão intrinsecamente relacionados e a presença de um se concretiza no outro; enquanto isso, o museu biográfico, apesar de poder ter a casa como plano de fundo, a exemplo do MLA, tem o personagem como elemento central. A casa é ocupada e transformada em ponte de comunicação, mas a “domesticidade”, como descreve Rangel (2015), que dá sentido a um museu-casa, não é enfatizada. Outro conceito a partir do qual o Museu Lucílio pode ser pensado é o de “museu-narrativa”. José Reginaldo Gonçalves (2009), partindo das ideias de Walter Benjamin sobre a figura do narrador e suas narrativas, define o “museu-narrativa” como aquele que se insere no contexto urbano, mas não é feito para receber multidões: tem um caráter mais íntimo, pessoal. Ao pensarmos no Museu Lucílio de Albuquerque, é possível enaltecer o fato de que se localizava na casa dos Albuquerque, onde Georgina ainda residia durante os anos de atuação da instituição. Sendo assim, dividia os cômodos com a Coleção e recebia as pessoas em seu espaço, ao mesmo tempo, privado e público.

Abordando a Coleção Salvador de Mendonça[6], Knauss (2001) propõe ainda outra relação na qual a identidade do artista e/ou do colecionador se entrelaçam e se misturam. Ao pensarmos sobre Georgina e o Museu, a relação vai além: as identidades de esposa, artista, colecionadora, professora e gestora de um museu se reúnem em uma só figura e atuam todas ao mesmo tempo. Considerando que "as coleções apresentam também uma característica: elas estão enraizadas na vida das pessoas, intimamente ligadas à biografia de quem as criou" (Mattos, 2016, p. 46), na Coleção Lucílio esse fator é ainda mais exacerbado, uma vez que se conecta diretamente à casa, mas também a todas as identidades de Georgina.

Dois anos após a inauguração, em 1945, Georgina estabeleceu um Curso Infantil de Arte nos jardins do Museu, voltado para crianças de seis a doze anos. Ministrado pela própria pintora, o curso abrangia história da arte, desenho a lápis, carvão, sanguínea, além de pintura em aquarela, guache e óleo. O desenho, tanto para Lucílio quanto para Georgina de Albuquerque, tinha um papel de extrema importância no embasamento da arte. Em entrevista a Tapajós Gomes, em 1927, Lucílio defendeu sua atuação como professor de desenho como sendo o desbaste da madeira a ser aperfeiçoada posteriormente (Gomes, 1927, p. 36). Assim como Georgina, em sua Tese de Doutorado, datada de 1942, quase duas décadas depois, afirmou que "pelo desenho conhecemos a arte que nos precedeu e pelo desenho daremos a conhecer a arte da presente geração" (Albuquerque, 1942, p. 8). Além disso, destaca no terceiro capítulo, ao definir as etapas da prática do desenho, que esta deveria compreender "exercícios gradativos, processos e **socialização**[7] da sala de aula" (Albuquerque, 1942, p. 15); este último compreenderia "psicologia do aluno" e "atitude do professor".

Em entrevista ao periódico "Vida Doméstica"[8], em 1958, ao ser questionada sobre o Museu Lucílio, Georgina descreveu o curso infantil como "o encantamento da criançada

---

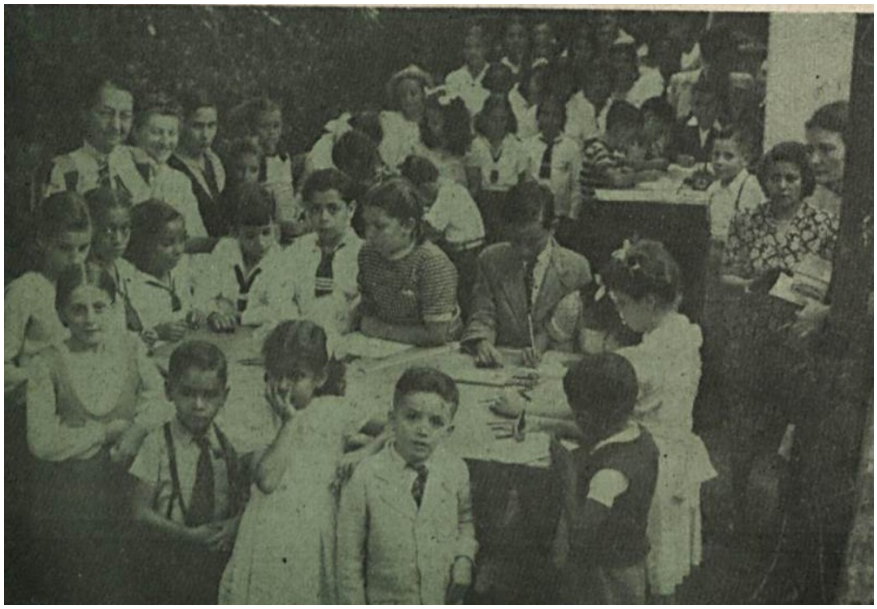
[6] Salvador de Mendonça foi escritor e fundador da Academia Brasileira de Letras, além de ter atuado como diplomata em Washington, capital dos Estados Unidos. Possuía uma coleção de pintura que, em 1890, contava com 228 obras catalogadas. Segundo Knauss (2001), foi uma das maiores coleções de pintura em propriedade de um brasileiro e Salvador se tornou um colecionador ultra-especializado, tendo excessivo cuidado com o reconhecimento das obras e a sistematização da sua Coleção que ocupava o espaço de sua residência.

[7] Grifo nosso.

[8] O periódico Vida Doméstica começou a circular em 1920 e foi encerrado no início da década de 60. Fundado pelo jornalista Jesus Gonçalves Fidalgo, repórter fotográfico do Jornal do Brasil e da Revista da Semana, tinha como público alvo a mulher e o lar e se pautava na defesa da família, dos bons costumes e dos preceitos cristãos, além de ideais de moralidade e honestidade (Fonte: Cardoso, 2009).

do bairro”, mas também o dela. Em imagem (Figura 8) retirada da mesma matéria de 1950 no periódico “O Malho”, tem-se um registro de uma das aulas do Curso para crianças.

Figura 8 – Alunos do Curso Infantil de Arte



Fonte: O Malho, ed. 0124, p. 14, 1950 (Recorte da autora)

O ensino de arte para crianças e adolescentes no Brasil tem início no fim da década de 1920 e início de 1930, em São Paulo, com a criação da Escola Brasileira de Arte, idealizada pela professora Sebastiana Teixeira de Carvalho e patrocinada por Isabel Von Ihering; no entanto, ficou conhecida pelo seu professor, Theodoro Braga, que defendia o ensino a partir de elementos da fauna e da flora (Barbosa, 2019).

Anita Malfati também organizava um curso para jovens no seu ateliê e na Escola Mackenzie que tinha como ênfase a espontaneidade dos alunos. Esse elemento, inclusive, foi objeto de estudo de Mário de Andrade na Universidade do Distrito Federal, fechada durante o período ditatorial de 1937 a 1945. Ana Mae Barbosa (2019), em seu artigo “Ensino da Arte: memória e história”, aponta o período do Estado Novo como sendo o início da “pedagogização da arte na escola”, ou seja, a utilização da arte como uma ferramenta de expressão dos alunos. Essa é a mesma lógica que permeia a criação do curso por Georgina, em 1945; destacando o pioneirismo da pintora uma vez que esse movimento só começou a ganhar espaço a partir de 1947, quando outros artistas começaram a organizar ateliês para crianças. A autora destaca três dessas iniciativas: a primeira delas é o Centro Juvenil de Arte em Curitiba, fundado em 1953 por Guido Viaro, Mestre de Desenho da Escola Artística de Badia; o segundo é a escola de Lula Cardoso Ayres, em Recife, criada em 1947; e, por fim, a terceira é a Escolinha de Arte do Brasil, fundada em 1948 por Augusto Rodrigues em São Paulo (Barbosa, 2019).

Esta última teve, ainda, uma marcante participação de Zoé Chagas Freitas, então vice-presidente da instituição, que foi responsável pela criação de um jornal voltado para a educação em arte em 1970, intitulado “Arte & Educação”. O objetivo era estimular a comunicação e o intercâmbio entre escolas de arte, além de divulgar pesquisas na área e dialogar com o público sobre tendências na educação através da arte (Osinski, 2018).A professora, pintora e ilustradora Dulce Osinski (2018), ao analisar a trajetória da Escolinha, identificou o contraste entre a arte ensinada no universo escolar, pautada no desenho geométrico, na exatidão e na rigidez, e o “contexto de liberdade” explorado nas escolinhas de arte. Nestas, o conhecimento se daria pela livre expressão, pelo contato com a natureza, pela sensibilidade – características também desejadas pelo curso do Museu Lucílio de Albuquerque.

O curso infantil de Georgina é, ainda, uma representação da ideia de Waldisa Rússio (1981) de participação do público na trajetória de um Museu com a percepção através dos sentidos, da inserção em meio à comunidade. Segundo a autora, o objeto de estudo da Museologia seria o “fato museal”[9], ou seja, a relação entre o indivíduo, ou o “sujeito cognoscente”, aquele que apreende conhecimento, e o objeto, que carrega em si uma parte da realidade à qual aquele indivíduo pertence e sobre a qual age. Para melhor compreender essa definição, a museóloga a destrincha em quatro partes: a relação, o indivíduo, o objeto e o museu. A relação se daria pela percepção do indivíduo através dos sentidos (emoção, razão, sentimento, ideia) e pela memória (a sistematização e conexão dessas ideias). O indivíduo, aqui, precisa ser considerado em todos os seus aspectos – o filosófico, o ético e o psicológico —, mas também como um ser social em meio a outros grupos de indivíduos. O terceiro elemento, o objeto, demanda uma identificação, uma classificação e uma integração com outros semelhantes; ele é testemunho do ser humano. Por fim, quando enquadrada do museu, a relação depende não só da comunicação, mas também da capacidade de ser um “agente de transferência museológica”, ou seja, a transformação do objeto material em uma abstração que se conecta a outras memórias.

Nesse sentido, o que caracterizaria um museu é a intenção pela qual foi criado, assim como o reconhecimento do público de que o é. No que tange ao Museu Lucílio de Albuquerque, ele foi criado com o intuito de preservar o legado do artista, mas o que o

[9] O conceito de “fato museal” faz referência à ideia de “fato social”, do sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917). Esta parte da compreensão de determinados fenômenos que são, essencialmente, sociais, como tendo uma “existência própria” que independe da ação dos indivíduos, mas que está presente em toda a sociedade que compõem.

tornou, efetivamente, um museu foi o reconhecimento e a participação do público na sua trajetória.

Ainda em 1945, formou-se a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque, visando colaborar com a manutenção da instituição. A sua criação contou com a participação de professores da Escola Nacional de Belas Artes, artistas da Sociedade Brasileira de Belas Artes, membros da Associação de Artistas Brasileiros, do Instituto de História da Arte e do Rotary Club do Rio de Janeiro.

Segundo matéria publicada no Jornal do Commercio[10], em 1945, a primeira Diretoria era formada por Georgina de Albuquerque como Presidente de Honra, pelo Ministro do Tribunal de Segurança Nacional Pedro Borges da Silva como Presidente, pelo membro do Automóvel Clube do Brasil[11] Fernando Guerra Durval como Vice-Presidente, por Carlos da Silva Araújo como 1º secretário, por Oswaldo de Souza e Silva como 2º secretário, por Antonio Bugyja de Souza e Silva como 1º tesoureiro e por Gerson Pompeu Pinheiro[12] como 2º tesoureiro. Além da Diretoria, a Sociedade contava também com sócios de grande renome no cenário cultural da época, entre eles, destacamos os pintores Cândido Portinari, Quirino Campofiorito, Augusto Bracet, Rodolpho Chambelland e a mecenas Laurinda Santos Lobo (Jornal do Commercio, 1945). Além das atividades educativas, o Museu foi palco de palestras de críticos renomados na época como Celso Kelly e Fléxa Ribeiro, bem como de filmagens realizadas por empresas como Pan-Filmes (1944) e Sono-Filmes (1945), conforme relatado no Relatório de Atividades preservado pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro no Portal Lucílio de Albuquerque (Anexo B). Até o momento, não foram encontradas as gravações feitas no MLA.

Foram realizadas também exposições com as obras produzidas pelos alunos dos cursos oferecidos no Museu. Em matéria do periódico “Vida Doméstica” de 1947 (Figura

---

[10] O Jornal do Commercio foi fundado em 1827 e circulou por 189 anos, quando encerrou sua circulação em 2016. Foi o jornal mais antigo em circulação na América Latina sem mudar de nome e teve grande importância histórica uma vez que Dom Pedro II escrevia para o periódico. Foi fundado por Pierre Plahcer e tinha como foco notícias sobre o universo da economia; em 1959, passou a integrar o Grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

[11] O Automóvel Clube do Brasil foi a primeira entidade de donos de veículos automotores do país idealizada por Santos Dumont em 1907 e oficializada no ano seguinte, ocasião na qual foi realizada a primeira corrida automobilística do país, o “Circuito de Itapecerica”. A comissão de criação era formada pelos primeiros seis proprietários de veículos, dentre eles o próprio Santos Dumont e Fernando Guerra Durval. A fachada original do prédio da sede do clube se mantém preservada na Rua do Passeio, nº 90, no Rio de Janeiro.

[12] Gerson Pompeu Pinheiro (1910-1978) foi aluno de Lucílio de Albuquerque na Escola Nacional de Belas Artes, na qual participou do primeiro Salão Nacional aos 14 anos de idade. Além de pintor, produzia desenhos para periódicos, atuava como arquiteto e, em 1940, tornou-se desenhista do Ministério da Marinha. (Fonte: Revista 19&20)

9), é possível observar fotografias do curso dedicado a mulheres. Nas duas primeiras imagens, tem-se as alunas de faixas etárias variadas pintando telas em cavaletes; destaque para a presença de Carlota Martins dos Santos, à época aluna de Georgina, que será mencionada posteriormente na trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque.

Figura 9 – Matéria do Curso dedicado a mulheres

JANEIRO-1947

VIDA DOMESTICA

NUM TEMPLO DE ARTE

NUMA casa colonial, ampla e sombreada de plantas, no aristocrático bairro de Laranjeiras, uma artista fez seu "atelier". Casa de um andar, cômodos largos, claros e cheios de luz, jardim viçoso e grande quintal são os inspiradores para as figuras ao ar livre, as flores e cenas naturais de Georgina de Albuquerque.

A mestra vive e trabalha num ambiente inspirador de paz e confôrto. E ali naquele templo de arte que é o n.º 22 da rua Ribeiro de Almeida, trabalha Georgina de Albuquerque, há longos anos desde os tempos de Lucílio de Albuquerque, cercada por seus alunos, que numa demonstração brilhante do que produziram durante o ano, inaugurarem uma exposição no dia 22 de Novembro, do ano que acaba de findar.

Flores, frutos, paisagens, trechos de antigas cidades e expressivos retratos, são uma amostra convincente do muito que aprenderam com a mestra. Aqui um lindo ramo de margaridas, ali rosas exuberantes, cravos rubros e rôsros, papoulas vermelhas e douradas, uvas e maçãs, e mais além um canto bucólico de uma cidade antiga. Não esqueçamos, também, os retratos dignos de grandes pincéis.

Nas aulas ao ar livre, à sombra de arvores do jardim da casa de Laranjeiras, encontramos Georgina de Albuquerque explicando um detalhe a uma de suas alunas, e num numeroso grupo, enquanto uma jovem faz um auto-retrato, outra desenha lindas flores, harmoniosa e artisticamente dispostas.

A exposição de trabalhos dos alunos de Georgina de Albuquerque, realizada no recinto do Museu Lucílio de Albuquerque é o atestado vivo de quanto pôde o idealismo, quando ajudado por uma vontade forte, que dominando as dificuldades ambientes, leva avante suas ambições. E os alunos da grande mestra devem sentir orgulho de colaborarem para o levantamento do nível artístico de nossa pátria que possui tantos jovens que, sentindo vocação para a arte ainda não encontraram quem os guiasse no caminho do belo.

A srta. Isa Rodrigues ouve os conselhos da mestra; ao fundo a srta. Carlota Martins dos Santos.

Uma aula ao ar livre vendo-se a professora Georgina de Albuquerque e suas alunas Maria Fernanda Sales Pinto, Charlotte Sleringer, Regina Abreu Fialho, Olga de Albuquerque, Maria de Lourdes Catta Preta Gomes, Maria Lucia Cortez, Isa e Iris dos Santos, Yeda Angione Costa, Sally Goldemberg, Rosemary Andressen, Maria Lucia Teixeira da Silva e Maria Tereza dos Santos Rodrigues.

A esquerda: Um aspecto dos trabalhos apresentados no Museu Lucílio de Albuquerque, vendo-se a professora em companhia de sua aluna Luly Torres de Carvalho — A direita: Por ocasião do ato inaugural da exposição dos trabalhos do curso de Georgina de Albuquerque, vendo-se da esquerda para a direita Rosemary Andressen, Alzirita Bley, Maria Helena Cunha da Silva, Raquel Neuman, Mercedes Guarita, Luly Torres de Carvalho, Yeda Angione Costa, Nina Maria Osborne, Sally Goldemberg, Amélia Mendes da Costa e a mestra.

— 39 —

Fonte: Vida Doméstica, ed. 00346, p. 39, 1947

As duas outras fotografias referem-se à inauguração da exposição ocorrida em novembro de 1946. Na legenda da imagem, há o nome das alunas presentes, sendo elas: Rosemary Andressen, Alzirita Bley, Maria Helena Cunha da Silva, Raquel Neuman,

Mercedes Guarita, Luly Torres de Carvalho, Yeda Angione Costa[13], Nina Maria Osborne, Sally Goldemberg e Amélia Mendes da Costão ano de 1948 trouxe uma variedade de eventos, destacando-se visitas de alunos da Escola Nacional de Belas Artes, estudantes de escolas municipais e professores de São Paulo, exposições do Curso Infantil, palestras de Quirino Campofiorito e um concurso de desenhos infantis inspirados nos personagens de Monteiro Lobato (Anexo C). O Museu manteve, ainda, conexões internacionais, principalmente com instituições argentinas, norte-americanas e chilenas, enviando catálogos produzidos pelo Ministério de Educação e Saúde para a Exposição Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque em 1940 (Anexo D). Até o momento, não encontramos nenhum registro de que instituições seriam essas.

Apesar de sua ativa participação no cenário cultural, o Museu enfrentou dificuldades financeiras ao longo da primeira década de existência, culminando em uma ordem de despejo ainda em 1949. Buscando visibilidade e apoio, o Museu obteve o título de Utilidade Pública (Anexo E). Entretanto, essa medida não foi suficiente para garantir sua continuidade. Em 1952, após uma revogação temporária do decreto de desapropriação do imóvel, o Museu foi despejado, e o Governo do Estado da Guanabara adquiriu o imóvel com a coleção de 377 obras, as obras produzidas pelos alunos dos cursos, os móveis de jacarandá da casa, os livros e demais bens (Anexos F.1 e F.2). Já em 1954, os desenhos e documentos do Museu Lucílio de Albuquerque foram doados ao então Arquivo do Distrito Federal – que se tornou Serviço de Arquivo Histórico em 1963 e, posteriormente, em 1975, recebeu a denominação que perdura até hoje de Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. No ano seguinte, o restante da Coleção foi transferido para o Palácio Guanabara e a Gávea Pequena, residência oficial dos prefeitos do Rio de Janeiro.

Os anos 60 foram marcados por muitas mudanças na sociedade. Por outro lado, no que diz respeito à Coleção Lucílio de Albuquerque, esse foi o período de maior esquecimento. Para corroborar essa conclusão, selecionamos três períodos da trajetória da Coleção: o primeiro de 1950 a 1959, no qual ocorreram grandes movimentações e, portanto, esteve muito presente na mídia; o segundo de 1960 a 1969, sobre o qual se tem pouquíssimas informações sobre a Coleção; e, por fim, de 1970 a 1979, que compreende o momento no qual a Coleção é redescoberta. A partir dos dados obtidos, foi elaborada a tabela a seguir.

[13] Yeda Angione Costa é filha do historiador, jornalista e professor do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional João Angyone Costa.

Tabela 1 – Tabela de resultados de busca na Hemeroteca Digital

TERMO	QUANTITATIVO DE OCORRÊNCIAS POR PERÍODO		
	1950-59	**1960-69**	**1970-79**
“Lucílio de Albuquerque”	980	222	229
“Museu Lucílio de Albuquerque”	196	0	7
“Coleção Lucílio de Albuquerque”	0	0	0

Fonte: Elaborada a partir de informações obtidas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Em busca na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o termo “Lucílio de Albuquerque” possui 980 ocorrências de 1950 a 1959, enquanto de 1960 a 1969 o total foi 222 ocorrências, considerando todos os Estados e todos os periódicos. A maioria destas faz referência a obras que foram a Leilão, aos anúncios de apartamentos no Edifício Lucílio de Albuquerque, construído na Praia de Icaraí, em Niterói, e ao falecimento de Georgina, em 1962. As 229 ocorrências do período entre 1970 e 1979 são, em sua maioria, de matérias de autoria do jornalista Lucílio Albuquerque, que publicava textos sobre religiões de matrizes africanas, e as demais são menções às obras que seriam restauradas.

Essa diferença se repete quando a palavra-chave é substituída por “Museu Lucílio de Albuquerque”, no período de 1950 a 1959, no qual houve o despejo e a dispersão, há 196 ocorrências, enquanto de 1960 a 1969, não há registro algum. No período de 1970 a 1979, há sete ocorrências que se dividem entre matérias sobre Georgina de Albuquerque em ocasião de exposições de obras da artista e publicações sobre o encontro das obras no Palácio Guanabara. O indexador “Coleção Lucílio de Albuquerque” só apresenta a primeira ocorrência em 1986 devido à exposição que contava com parte da Coleção e

retratos dos presidentes e governadores até o fim do Estado Novo (Jornal do Brasil[14], 1986).

É preciso apontar, ainda, que o esquecimento foi responsável também pela deterioração. Em 1971, Zoé Chagas Freitas, esposa do então governador, redescobriu as obras no depósito em estado precário, desencadeando um processo de restauração liderado por Carlota Santos, ex-aluna do curso de arte do Museu Lucílio de Albuquerque.

Em um contexto de mudança da capital para Brasília e a criação da Cidade-Estado da Guanabara, houve uma necessidade de afirmação da cidade do Rio de Janeiro. Duas instituições se fundiram: o Museu de Artes e Tradições Populares e o Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro. Assim, surgiu o Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro, um espaço dedicado à pesquisa, à preservação e à divulgação da memória política e artística do Estado do Rio de Janeiro. Dentre as coleções que passaram a fazer parte do Museu, uma delas foi a Coleção Lucílio de Albuquerque, que permanecera no Palácio Guanabara até a criação da nova instituição, em 1977.

De acordo com Mário Chagas (2009), é preciso explorar a política de memória que está nos museus,

> [...] sintonizada ou não com as diretrizes políticas de outros museus e de outras instituições, que atuam como lugares de memória; comprometidas ou não com o projeto que originalmente concentrou neles os fragmentos de memória política (Chagas, 2009, p. 160) .

A convergência - ou a falta dela - entre os objetos salvaguardados e sua documentação no Museu do Ingá e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro também passa por um viés político, para além da distância física. O autor, ainda, aponta tal convergência ao abordar a memória, a identidade e a representação ao compreender que “o caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável.” (Chagas, 2009, p. 136). A Coleção Lucílio não foi adquirida pelo Estado sem uma razão, ou ainda, sem um interesse político de fundo, visto que foi levada para o Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro como elemento de representação da identidade fluminense.

---

[14] O Jornal do Brasil foi fundado em 1891 pelo jornalista Rodolfo Epifânio de Sousa Dantas e está em circulação até os dias atuais.

1.2 Uma coleção, três caracterizações

Segundo Pomian (1984), os semióforos se opõem, na maioria das vezes, às coisas: estas são os objetos úteis, que podem ser consumidos e se transformar, enquanto aqueles são os objetos que não tem utilidade, mas se orientam para os significados. Tanto a utilidade quanto o significado pressupõem um espectador que complete o sistema da comunicação, no entanto, quanto maior a utilidade que o objeto possui, menor o seu significado; e vice-versa. Ou seja, o objeto, nesse caso o museológico, é retirado de sua função de origem e posto em um contexto de celebração, observação.

No entanto, o "objeto museológico" quando confrontado com a "obra de arte" encontra uma problemática discutida por Maria Lucia Loureiro (2000): alguns objetos foram criados visando serem "obras de arte" expostas em museus, ou seja, são "objetos museológicos" intencionais nos quais a sua função de origem e o seu significado se misturam. Nesse contexto, a autora cita Bellaigue e Menu (1994) que definiram que os objetos de museu teriam como função "religar o homem ao homem através do tempo e através do espaço". Se aplicarmos essa ideia à Coleção Lucílio de Albuquerque, podemos observar que o objetivo de Georgina com a reunião das obras era preservar o legado de Lucílio após o seu falecimento, ou seja, serviriam de elo entre os sujeitos-visitantes e o artista, ainda que em tempos e espaços, físicos e espirituais, distintos.

Lima (2008) também compreende os objetos materiais como reconhecidos detentores de significações com função de simbolização no campo da Cultura. Logo, à medida que um objeto tem significações atribuídas a si, também passa a possuir sentidos específicos de reconhecimento/decodificação no ambiente social no qual se insere. Ao classificar um objeto como Bem Cultural, atribui-se um valor que dê a ele um caráter que o diferencie dos demais, tornando-o "especial", seja por um viés de "valor testemunhal" como representante de uma imagem, ou por um "valor comunicacional" ao se colocar como elemento de diálogo entre o meio social e o indivíduo. Todos os objetos, ou Bens Culturais, que integram as coleções de museus estão presentes nas representações culturais, imaginários sociais e pensamentos coletivos. Então, as coleções guardam vestígios da Memória Cultural, uma vez que os objetos são parte do discurso do Museu. Ou seja, os Objetos Museológicos são Objetos Signos Culturais e Objetos com Traços Mnésicos, o que os torna Objetos Referenciais da Memória Social (Lima, 2008). Assim, pode-se entender que todo Bem Cultural e todo Objeto de Coleção de Museu podem se tornar fonte documental, como no caso da Coleção Lucílio de Albuquerque. Consequentemente, tornam-se registros da Memória Coletiva, uma vez que carregam não só atributos particulares, mas também significações culturais.

Nesse contexto, Santos e Loureiro (2021) apontam a centralidade da documentação de coleções no processo de conhecimento de um acervo de museu e, consequentemente, da sua preservação. O Museu, para além de um mediador entre o objeto e o público, se coloca como um produtor de informação; porém, para que isso ocorra, é necessário que haja um sistema eficiente, consistente e confiável de documentação museológica. Além disso, essa documentação não deve se limitar apenas ao contexto original das obras. Sua trajetória também deve ser registrada uma vez que os caminhos que uma coleção percorre são essenciais para a compreensão dos objetos e das relações que possuem entre si e com os espectadores. Assim, a atividade documental nos museus se dedica principalmente ao registro e catalogação das tipologias de acervo, desprezando, muitas vezes, o público/usuário dos museus nesse processo.

Retomando as problemáticas que envolvem a Arte no contexto da Documentação, Diana Lima (2000) destaca a “atomização das obras de arte” como uma das peculiaridades e, como consequência, a “fragmentação da narrativa plástica do autor” entre coleções de diferentes naturezas. É exatamente o que ocorreu com a Coleção Lucílio de Albuquerque, uma vez que houve a dispersão das obras de arte e as fontes de referência para estudo das obras encontram-se em dois polos diferentes: o museológico e o arquivístico. Tem-se, então, o que a autora define para Informação em Arte, um estudo da comunicação e disseminação de informação

> que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais, no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto (Lima, 2000, p. 19)

Dessa maneira, o objeto cultural passa a ser tratado como suporte de informação que constrói representações, mas estas não dão conta da totalidade de representações que estão atreladas. Na Informação em Arte e relacionando com as informações intrínsecas e extrínsecas exploradas anteriormente, a autora define ainda outros dois conceitos: o Discurso da Arte, elaborado pelo artista e presente na obra; e o Discurso sobre Arte, produzido por interpretações de especialistas de outros campos do conhecimento e também pelo próprio artista. Na Coleção Lucílio de Albuquerque, o Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte estão fragmentados devido à dispersão discutida anteriormente.

No período em que fez parte do acervo do Museu Lucílio de Albuquerque, a Coleção era composta por 377 itens, sendo 160 pinturas e 217 desenhos, divididos em seis cômodos. Como não foi encontrado nenhum catálogo original, partiremos das 48 Fichas

Catalográficas disponibilizadas pelo AGCRJ através do Portal Lucílio de Albuquerque. Dessas, 21 possuem indicação no Número de Registro de que não faziam parte do acervo, seja por doação ou compra, mas foram inventariadas da mesma maneira; essa diferenciação se dá por um código alfanumérico, como “A-10”, que segue uma ordem crescente. Das restantes, quatro não possuíam o campo preenchido e as outras 23 foram registradas com uma sequência numérica. Levando em consideração as 23 que faziam parte do Acervo do Museu Lucílio de Albuquerque, tem-se um retrato, sete paisagens, duas da “Fase das Grandes Ideias”, uma Composição Mística, uma Composição Histórica, uma Composição sem especificidade e dez não possuíam o campo de Categoria preenchido.

No que diz respeito ao estilo das obras, uma foi classificada como Clássico, seis como Impressionista e as outras doze não foram identificadas. É importante ressaltar que há algumas divergências no preenchimento dos Campos da Ficha; como exemplo, há a obra “Farrapos”, que possui tanto no campo Categoria quanto no campo Estilo a mesma informação, “Composição Histórica”. Estes casos foram contabilizados como não identificadas. A técnica utilizada por Lucílio era, majoritariamente, óleo; houve apenas um caso de obra feita a carvão, no entanto, não constava nas Fichas o suporte. Além disso, das que não possuíam o Número de Registro, uma estava na Categoria Marinha e no Estilo Impressionista, porém as demais também não tinham outras informações. Já os desenhos, expostos ao público sobre as mesas, eram divididos nas seguintes categorias: composições, estudos para quadros, aspectos coloniais de diferentes regiões do Brasil, tipos de rua e obras de grandes dimensões para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Turim (Anexo F.1).

Atualmente, o Museu do Ingá abriga 127 pinturas da Coleção Lucílio, com 39 delas disponibilizadas no Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos (SISGAM). Quanto à técnica e suporte utilizados pelo artista, uma obra foi feita em óleo sobre cartão, duas em óleo sobre madeira e as demais em óleo sobre tela. No que diz respeito à temática, há uma obra de Figura Humana, uma de Marinha, uma de natureza-morta, duas de pintura de gênero, uma de pintura histórica, uma de pintura religiosa, seis retratos e 26 paisagens. Realizamos uma visita guiada à instituição no dia 11 de setembro de 2024, acompanhados pela museóloga Juliane Cantelmo Monteiro. Foi possível visitar a sala na qual as obras da Coleção Lucílio de Albuquerque estão salvaguardadas, uma parte delas acondicionada em traineis e outra parte ocupando as paredes; a equipe de Museologia é responsável pela higienização mecânica das peças e encaminhamento para restauração, quando necessário. As obras participaram de algumas exposições temporárias, tendo sido a últimas delas “'Arte do Retrato - Variações de Olhar”, com curadoria de Ana Maria Mauad

e Paulo Knauss, aberta ao público de 4 de fevereiro a 30 de julho de 2023. Um questionamento levantado durante a visita foi sobre o quantitativo de obras presentes no Museu do Ingá. No SISGAM há a informação de que a instituição possuía originalmente 127 obras da CLA no acervo, no entanto, devido a um roubo de seis delas, restaram apenas 121. Não foram encontrados registros dessa ocorrência até o momento e o retorno obtido pela equipe de Museologia é que a informação do SISGAM é a única que a instituição possui.

O Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro mantém desenhos a lápis e/ou crayon (esboço) e títulos bibliográficos. O Fundo Lucílio de Albuquerque está sob responsabilidade da Sub gerência de Biblioteca/ Sub gerência de Documentação Especial/Iconografia do AGCRJ e inclui 69 desenhos de Lucílio, 169 desenhos de alunos do curso infantil e quatro feitos por outros artistas, além de oito reproduções em papel de obras do pintor, fichas catalográficas originais do Museu Lucílio de Albuquerque, atas de reunião, contratos e relatórios; todos acessíveis digitalmente no Portal Lucílio de Albuquerque. Há, ainda, três fotografias e 47 negativos fotográficos em acetato (Projeto Guia de Fundos). Em 2006, o Arquivo foi vítima de um furto no qual foram levados periódicos, fotografias, estereoscópios, álbuns da Coleção Pereira Passos/Malta, Gravuras e Debret e estudos para obras da Coleção Lucílio de Albuquerque. Desta, ao todo, foram roubados 146 desenhos, restando apenas 81 na instituição.

É possível notar, no que tange às pinturas, que a Coleção possui, em sua maioria, obras a óleo e paisagens; e esta característica se repete tanto no Museu Lucílio de Albuquerque, quanto no Museu do Ingá. Porém, a forma de registrar as obras sofreu algumas alterações, e nem sempre as informações antigas foram mantidas ou recuperadas na documentação. A partir das informações obtidas no que diz respeito à caracterização da Coleção em cada uma das instituições, foi elaborada a seguinte tabela.

Tabela 2 – Comparativo de caracterizações da Coleção Lucílio de Albuquerque

INSTITUIÇÃO	QUANTITATIVOS	TIPOLOGIA	OBSERVAÇÕES
Museu Lucílio de Albuquerque	377 itens, sendo 160 pinturas e 217 desenhos	Maiorias das pinturas documentadas eram paisagens, de estilo impressionista e à óleo	Documentação feita por Georgina de Albuquerque
Museu do Ingá	121 pinturas	Maiorias das pinturas documentadas são paisagens e à óleo	Obras salvaguardadas em Reserva Técnica
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro	85 desenhos	Desenhos a lápis e/ou crayon (esboço) e títulos bibliográficos	Documentação original do Museu Lucílio de Albuquerque; 146 desenhos roubados em 2006;

Fonte: Elaborada a partir de informações obtidas nas instituições

A fim de melhor analisar os desdobramentos das distâncias discutidas anteriormente, selecionamos duas fichas catalográficas. A primeira (Tabela 3) corresponde à ficha da obra “Pescaria”, do Museu do Ingá, com os campos disponibilizados no SISGAM que foram organizados em tabela. Já a segunda (Tabela 4), corresponde à ficha do Museu Lucílio de Albuquerque referente à obra “Fim de Pescaria” (Anexo G). Na coluna da direita estão os campos utilizados por cada uma delas e, à esquerda, as informações inseridas em cada um dos campos; os que não possuem informações não foram preenchidos na ficha original.

Tabela 3 - Ficha Catalográfica Museu do Ingá

Título	Pescaria
Museu	MUSEU DO INGA - Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro
N.º de Identificação	3466
Objeto	Pintura de gênero
Autor	Lucílio de Albuquerque
Classe genérica	Artes visuais/cinematográfica
Classe específica	Pintura
Data	Sem data
Origem	Desconhecida
Inscrição Posição	“Fim de Pescaria”/v., chassi.
Dimensão	A 133,5 x L 167,0 x E 2,0 cm
Material	PRODUTOS VEGETAIS; Tela/tecido;
Técnica	Óleo sobre tela;
Descrição	Em primeiro plano, pescador na praia, puxando arrastão. Dois pescadores agachados, e no mar barco com outros pescadores.

Fonte: Elaborada pela autora a partir das informações contidas no Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos.

Tabela 4 - Ficha Catalográfica Museu Lucílio de Albuquerque

Título	Fim de pescaria
Categoria	Composição paisagística
Catalogado	2

Descrição	A tela representa o pescador, no primeiro plano, recolhendo a rede após o término da pescaria, a canoa, duas crianças recolhendo algumas sobras de peixes, e como fundo, aparecem montanhas do Imbaí e Pão do Açúcar. Local da pintura Praia de Icaraí, Niterói.
Estilo	Paisagem aliada a composição
Gênero	Figura ao ar livre
Época	1926
Adquirido em _ pelo _	
Doado em _ à _	
Processo usado	Pintura à óleo espatulado
Avaliado em	Cr$ 150.0000,00
Valor artístico	Grande
Valor histórico	
Dimensões	1,60 x 1,30
Restaurado em _ por _	
Retocado em _ por _	
Alterações notáveis	
Observações	

Fonte: Elaborada pela autora a partir das informações contidas no Portal Lucílio de Albuquerque.

Ao contrapor as duas fichas que fazem referência à mesma obra é possível identificar algumas discordâncias. A primeira delas diz respeito ao título: ainda que haja a inscrição no verso da obra com o título original, “Fim de Pescaria”, manteve-se na catalogação o termo “Pescaria” e não foi utilizado nenhum recurso que indicasse a sua atribuição. A segunda está na categorização da obra. Segundo a ficha do Museu do Ingá, corresponde a uma pintura de gênero, enquanto a ficha do Museu Lucílio aponta como sendo uma composição paisagística. É possível que essa diferença tenha se dado devido a uma terceira discordância, a descrição, uma vez que em uma das fichas há o reconhecimento de elementos da paisagem, enquanto na outra há apenas menção às figuras humanas em ações cotidianas. Sendo assim, a descrição na ficha do Museu do Ingá destaca o pescador com o arrastão no primeiro plano, dois pescadores agachados e

outros no barco ao fundo. Por outro lado, a ficha do Museu Lucílio aponta, além do pescador no primeiro plano, uma canoa, duas crianças recolhendo peixes e, ao fundo, as montanhas do Imbaí e o Pão de Açúcar, que não são mencionadas na outra ficha. Há mais um elemento de distinção observável a partir da descrição da ficha do Museu Lucílio: a menção ao local onde a obra foi produzida – na Praia de Icaraí, em Niterói – que, na ficha do Museu do Ingá, consta como tendo origem desconhecida. Por fim, outra discordância identificada é a data. A ficha do Museu Lucílio possui o ano de 1926 no campo Época, enquanto na ficha do Museu do Ingá consta como sem data. Considerando que a qualidade da imagem disponibilizada no Portal Lucílio de Albuquerque dificulta a leitura de alguns campos, foi realizada busca na Hemeroteca Digital a fim de confirmar o ano apontado, tendo sido encontrada matéria de 16 de agosto de 1926, no periódico “A Noite”, com as obras que participaram do Salão de Belas Artes daquele ano, incluindo “Fim de Pescaria” de Lucílio de Albuquerque (A Noite, ed. 05293, p. 8, 1926).

Nota-se, portanto, a falta de diálogo entre as duas instituições no que diz respeito à documentação das obras dessa Coleção. Informações básicas e de extrema importância para o entendimento das obras, como a data, por exemplo, estavam documentadas originalmente e não constam nas fichas mais recentes. Não houve perda das informações, uma vez que os documentos estão salvaguardados no AGCRJ, mas a recuperação das informações e, consequentemente, a pesquisa sobre as obras se torna prejudicada.

O Discurso da Arte e o Discurso sobre Arte, nesse caso, não só não estão em sintonia como apresentam informações distintas. É possível observar o quanto a distância física e institucional entre os objetos e os documentos sobre os objetos influenciou negativamente na catalogação, uma vez que a documentação original do Museu Lucílio de Albuquerque, elaborada pela esposa do artista que participou do processo de criação das pinturas, não aparenta ter sido fonte para a catalogação das obras. É preciso considerar, no entanto, a importância da digitalização desses documentos para a pesquisa. A disponibilização potencializa o acesso à informação sobre as coleções dos museus, ainda que a experiência que o usuário tenha com o objeto seja limitada, e permite a identificação de lacunas que, ao serem elucidadas, podem ser preenchidas. A documentação museológica não se limita apenas à origem; é contínua e progressiva. Um dos fatores que pode ter sido essencial para as divergências apontadas é o político, uma vez que as obras da Coleção estão salvaguardadas em uma instituição estadual, enquanto os documentos referentes a ela estão em uma instituição de âmbito municipal. Isso se deu a partir do processo de transferência da esfera privada para a pública que será abordado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

INSTITUCIONALIZAÇÕES E PATRIMONIALIZAÇÃO

Neste capítulo, discutiremos, com base no contexto histórico de cada marco da trajetória da Coleção, o processo de transição da esfera privada para a pública. A partir disso, será possível examinar o papel da institucionalização como museu na legitimação de uma coleção como patrimônio, identificando os valores atribuídos à Coleção Lucílio de Albuquerque ao longo desse processo.

2.1 Cidade partida, coleção dividida

Até o final do século XIX, o Brasil tinha cerca de dez museus e, destes, apenas dois não eram ligados a temáticas de natureza, sendo eles o Museu Naval e Oceanográfico (1868) e o Museu da Academia Nacional de Medicina (1898). Havia, nesse contexto, três grandes museus: o Museu Nacional (1818), o Museu Paulista (1895) e o Museu Goeldi (1866); todos constituídos como museus de história natural.

A museóloga Myriam Sepúlveda dos Santos (2004), ao propor um panorama dos museus ao longo do século XX, destaca o que considera ser um marco para "uma nova era de museus no Brasil": a criação do Museu Histórico Nacional por Gustavo Barroso em 1922. O acervo deixava de ser constituído por elementos da natureza e passava a ser de objetos que representassem a história da nação. Este, entretanto, privilegiou o legado da elite brasileira, assim como seus feitos históricos, mantendo à parte a participação popular. Barroso foi responsável, ainda, pela criação no Museu do pioneiro Curso de Museus, em 1932, que formou profissionais capacitados para lidar com os museus e suas coleções. Sendo assim, foi responsável por difundir "o estudo, a pesquisa e a gestão dos bens culturais móveis e integrados, principalmente no que tangia à sua preservação". O curso funcionou nas dependências do MHN até 1979, quando foi transferido para o prédio do Centro de Ciências Humanas (CCH), da atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), já denominado "Curso de Museologia" (Hernandes, 2022). Segundo Sepúlveda (2004), o modelo implantado por Barroso no MHN conversava com o dos modernistas que orientaram a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) através da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que reorganizava o Ministério da Educação e Saúde Pública. Além do SPHAN, criou também o Museu Nacional de Belas Artes com o objetivo de "recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal".

Ainda no mesmo ano, o Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 organizava a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, que se constituía do "conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interêsse público,

quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” (Brasil, 1937). A criação do SPHAN significou uma institucionalização da prática de tombamento, além de uma busca pela identidade nacional por meio da preservação e da conservação do patrimônio. A presença de intelectuais, como Mario de Andrade e Lúcio Costa, favoreceu o diálogo com interpretações modernistas e incorporação de ideias de nação e patrimônio mais abrangentes. As obras tombadas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional seriam inscritas em quatro Livros de Tombo: o Livro do Tombo Arqueológico, o Livro do Tombo Histórico, o Livro do Tombo das Belas Artes e o Livro do Tombo das Artes Aplicadas. De acordo com João Batista Bo (2003), “selecionar e ‘salvar’ da perda e da degradação material fragmentos da história artística e arquitetônica [...] significa eleger pontos de contato com o passado” (Bo, 2003, p. 27). Ou seja, a ameaça da perda do patrimônio é causa e efeito da proteção; o tombamento é, portanto, um “nome jurídico” da possibilidade de perda. O processo de institucionalização da prática de preservação do patrimônio também levou à criação de outras legislações. Uma delas é o decreto-lei nº 3.365, de 21 de junho de 1941, dispondo sobre desapropriações por "utilidade pública". Este possibilitava uma gama de configurações do patrimônio histórico e artístico nacional, que oficializava a atribuição de "valor cultural" aos bens (Chuva, 2009).

Com base nos levantamentos feitos no capítulo anterior dos resultados obtidos na Hemeroteca Digital, a fim de compreender os contextos históricos que possibilitaram os processos de institucionalização pelos quais a Coleção Lucílio de Albuquerque passou até se consolidar no espaço no qual se encontra hoje, a trajetória da Coleção foi dividida em quatro momentos. O primeiro compreende a década de 1940, com a criação do Museu no qual se formou; o segundo está na década de 1950, quando teve início a sua dispersão; o terceiro se pauta no esquecimento ocorrido na década de 1960; e, por fim, a década de 1970, que marcou o redescobrimento da Coleção.

A década de 1940 foi um período de significativas transformações sociais e culturais no Rio de Janeiro. Paralelamente a um intenso processo de modernização urbana, a cidade vivenciou um florescimento da vida cultural. Essas transformações ocorreram em um contexto de profundas mudanças no perfil demográfico da cidade, resultado de um intenso fluxo migratório interno que acompanhou o crescimento urbano e acelerou o processo de urbanização. Henrique Dodsworth governou o então Distrito Federal entre 1937 e 1945, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Seu mandato foi marcado por uma centralidade do programa de reforma urbana a partir da reorganização da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas - reformas estas que se concentraram na Zona

Central que abrangia a Zona Sul e uma parte da Zona Norte (Silva, 2017). Foi em meio a esta gestão que Georgina de Albuquerque inaugurou o Museu Lucílio de Albuquerque, em 20 de fevereiro de 1943, seguindo a lógica de preservar frente a possibilidade de perda, ou seja, conservar as obras de Lucílio a fim de manter seu legado no imaginário contínuo da sociedade. Em matéria de março daquele ano no periódico "A Noite", Celso Kelly destacou o ineditismo da pintora ao instituir a "exposição permanente das obras de Lucílio" na residência do casal em Laranjeiras (Kelly, 1943).

É importante destacar que as primeiras menções nos periódicos ao Museu o fazem com o conceito de "exposição permanente"; o termo "museu" só começou a ser utilizado a partir de 1946. Neste ano, foi criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM)[15], uma organização não governamental que mantém relações com a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)[16]. O ICOM é responsável pela definição de diretrizes que influenciam as práticas desenvolvidas pelos profissionais de museus. O Brasil faz parte do Conselho Internacional de Museus desde sua criação, participando da construção de definições e metas específicas a serem alcançadas. Nesse primeiro momento, o conceito de Museu elaborado pelo Conselho incluía "todas as coleções, abertas ao público, com material artístico, técnico, científico, histórico e arquitetônico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo livrarias, com exceção das que mantenham salas de exposição permanente"[17] (Lehmannová, 2020, p. 2). Essa definição se pautava na ideia de museus que tinham como centro os objetos que possuíam e que eram expostos ao visitante.

Os museus são, para além de um espaço de preservar e expor, um espaço de poder. Estão diretamente relacionados à cultura e ao conhecimento à medida que lidam com "representações consolidadas coletivamente" e, estas, são uma forma de linguagem, ou seja, uma forma de explicar a razão do mundo. No entanto, a sociedade é complexa e está em constante transformação. Sendo assim, Myriam Sepúlveda dos Santos e Mário Chagas

---

[15] A criação do ICOM em 1946 teve como antecedente o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, em Geneve, em 1920, que inspirou a construção do Escritório Internacional de Museus, ligado à Liga das Nações e que se dedicou à documentação, pesquisa e prática museológicas no período de 1927 a 1939.

[16] A criação da UNESCO em 1945 se pautou na ideia de convergência de uma diversidade de concepções baseadas em diferentes experiências nacionais em prol de uma política de patrimônio mundial. Cada nação molda um modelo de ação estatal e o papel da UNESCO é conciliá-las ao propor ações internacionais que reforcem as ações nacionais.

[17] Tradução nossa do texto original: "The word 'museum' includes all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms." (Lehmannová, 2020, p. 2)

(2003) defendem que “políticas de preservação do passado, tradição e valores deveriam ser atividades de cunho democrático e, por isso mesmo, abertas à contínua transformação e negociação de seus significados” (Santos e Chagas, 2003, p. 16). Compreendendo a relação do museu com a construção de linguagens, memórias coletivas, símbolos e debate público, a institucionalização de um espaço como museu pode ser compreendida como uma ferramenta de legitimação de narrativa e de relevância. Essa carga se reflete nas justificativas que rodearam a trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque, desde a sua origem até sua configuração atual.

Flexa Ribeiro, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, elaborou um atestado (Anexo H) que reforçava o funcionamento regular do Museu Lucílio de Albuquerque prestando “real serviço à cultura artística da cidade e do país”, apesar da falta de recursos financeiros próprios e de investimentos que permitissem a manutenção da instituição. Ainda no mesmo documento, o crítico mencionou o reconhecimento da casa como utilidade pública pelo então prefeito Mendes de Morais através do Decreto nº. 9.117.

Ângelo Mendes de Moraes (1894-1990) tornou-se prefeito do Distrito Federal em junho de 1947, sucessor de Hildebrando de Araújo Góis. Durante o seu governo, transferiu a sede da administração municipal para o Palácio Guanabara e criou o Departamento de Estradas de Rodagem da Prefeitura do Distrito Federal, através do qual realizou diversas obras, a exemplo da construção do estádio do Maracanã. Sua gestão passou por forte oposição política, liderada por Carlos Lacerda, que se tornaria Governador da Guanabara em 1960.

Em julho de 1947, o Museu Lucílio de Albuquerque encaminhou à prefeitura um relatório a fim de solicitar a atenção do prefeito às dificuldades da instituição (Anexos I.1 a I.7). O documento se inicia com algumas considerações, entre elas a insuficiência na quantidade de museus do Rio de Janeiro em relação à quantidade de artistas que contribuíram para o desenvolvimento cultural e a iminente dispersão do acervo caso a Prefeitura não colaborasse. Foi enviado em conjunto com um histórico sobre a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque, um relatório relativo ao Museu Lucílio de Albuquerque, a planta baixa do prédio de Laranjeiras, o recibo do aluguel do prédio, fotografias do prédio e do museu e um exemplar do “Globo Juvenil” com notícia sobre o curso infantil. Destes, apenas os dois primeiros foram encontrados no Portal Lucílio de Albuquerque. Adiante, o relatório afirma que o museu não pode ter caráter provisório, porém carece de estabilidade que garantiria “toda a floração e toda a frutificação que é lícito esperar de um museu” (Anexo I.2). Além disso, defende que não seja apenas uma galeria de quadros e, sim, um

centro cultural - no sentido de agir como um órgão central e ativo de cultura. É apresentado, então, um panorama geral da trajetória de Lucílio e, em seguida, do Museu. As dificuldades financeiras, segundo o documento (Anexo I.3), seguiam a instituição desde a sua origem: duas semanas após a morte do pintor, a Universidade do Distrito Federal foi extinta, local onde tanto Georgina, quanto seu filho mais velho arquiteto eram professores. Apesar disso, o desejo de preservar o legado de Lucílio de Albuquerque se manteve e se transformou na criação do Museu em seu nome. O relatório contém parecer de Clóvis Monteiro que, após visita ao MLA, concluiu que o catálogo da instituição estava bem organizado e de fácil acesso, assim como os álbuns com desenhos, projetos e esboços. Todas as obras estariam em excelente estado de conservação. Segundo o então secretário de Educação e Cultura, esses fatores justificariam a desapropriação do imóvel por utilidade pública. Há, ainda, o parecer da Secretaria Geral de Finanças, assinada por Waldemar Gonçalves Ramos, então Diretor do Departamento de Contabilidade, autorizando a compra por parte da prefeitura das obras da Coleção e a manutenção do curso infantil de artes.

É importante realçar que há dois processos de titulação de utilidade pública para fins de desapropriação do imóvel: o primeiro é o decreto nº 9.117 de 1948, durante o governo de Mendes de Moraes; e o segundo é o Decreto nº 11.627 de 11 de setembro de 1952, assinado por João Carlos Vital e publicado na página 7846 do Diário Oficial da Prefeitura no dia seguinte (Anexo J). Isso se deu devido ao despejo exigido pelo proprietário do imóvel em 1952.Apesar do processo assinado por Mendes de Morais, Georgina de Albuquerque, em sua autobiografia, tece agradecimentos àqueles que a ajudaram a manter o Museu Lucílio de Albuquerque: amigos, membros do Rotary Club, colegas de associações de arte e prefeitos João Carlos Vital e Alim Pedro. Mendes de Moraes deixou a prefeitura em março de 1951, sendo substituído por João Carlos Vital. Sua gestão foi curta, tendo durado apenas até final de 1952 quando Dulcídio Cardoso assumiu o posto, e, portanto, marcou um período de transição.

Nas décadas de 1950 e 1960, a grande ênfase era dada à conservação das coleções e ao papel educacional dos museus. Esse posicionamento pode ser observado no processo de compra do Museu Lucílio por parte da prefeitura, no qual é enfatizado não só os objetos que o compunham, mas também o curso infantil que ocorria nas suas instalações. O projeto de lei nº 695 de 1952 da Câmara do Distrito Federal (Anexo F.1) autorizava o Prefeito a adquirir o Museu Lucílio de Albuquerque. Dentro as justificativas para esta autorização, estavam Lucílio ter sido “dos maiores artistas de seu tempo” e “ter amado a Pátria com fervor, desde a beleza da paisagem até as glórias de sua história”. Além disso, o documento também lista todos os bens adquiridos junto ao Museu,

mencionados no capítulo anterior: os móveis de jacarandá, objetos de arte pertencentes ao artista e 377 obras (sendo 217 desenhos e, portanto, 160 pinturas, todas emolduradas).

Vale aqui questionar a homogeneidade da Coleção originária do Museu Lucílio de Albuquerque. Apesar de os documentos mencionarem a aquisição das obras de Lucílio, há também registro de que obras de outros artistas faziam parte desse conjunto. No relatório de atividades de 1947 (Anexo L), dentre as ações ocorridas no mês de maio está a entrada cinco telas de autoria de Lucílio e pequenas telas e estudos de Arthur Timóteo. Não foram encontrados registros de que obras seriam estas, mas é necessário citá-las, uma vez que a sua identificação permitiria a recomposição da formação original da coleção do Museu Lucílio de Albuquerque. Há, ainda, quatro desenhos de outros autores que fariam parte da Coleção no acervo do Arquivo da Cidade, são eles: C. Lima, Theodoro Braga e outros dois não identificados.

A obra de Lucílio, segundo o projeto de lei (Anexo F.2), havia sido avaliada por uma comissão nomeada pelo Secretário Geral de Educação e Cultura, Clóvis Monteiro, em 18 de dezembro de 1947, sendo formada por Adalberto Mattos, Jurandir Paes Leme e Carlos Chambelland. Na época, o valor financeiro atribuído à CLA foi de um milhão e oitocentos mil cruzeiros. Mais adiante no documento, há referência a indicação número 93, datada de 1947, que desapropriava o imóvel alugado no qual o Museu se localizava a fim de mantê-lo em funcionamento, assim como as atividades que ocorriam nos seus espaços. Esta definição foi realizada na Sala de Sessões de 12 de maio de 1947, da qual participaram Carlos Lacerda, Jorge de Lima, Tito Lívio, Lygia Maria Lessa Bastos, Luiz Paes Leme, Eduardo Bartlett James e Breno da Silveira. Sendo assim, a partir de todas as considerações anteriores, a Câmara do Distrito Federal autorizou o Poder Executivo a adquirir o Museu Lucílio de Albuquerque. Este, ainda, passaria a dividir o espaço com o Instituto Municipal de Belas Artes (IBA), que havia sido criado em 1951 e ocupava a Escola Minas Gerais, na Avenida Pasteur, no bairro da Urca, no Rio de Janeiro. O instituto tinha como objetivo o oferecimento do ensino de arte de nível intermediário, a fim de complementar o ensino superior da Escola Nacional de Belas Artes e o ensino básico do Liceu de Artes e Ofícios. O primeiro diretor do IBA, Henrique Sálvio, o definiu como um “projeto de educação estética” que seguia o modelo europeu com o intuito de “substituir o grotesco e o tórrido pela sobriedade, pelo bom gosto, pelo ameno” (Amaro, 2014, p. 162). É interessante observar como essa concepção seguia na direção contrária dos objetivos de Georgina com o curso infantil ou o curso para mulheres que buscavam o ensino da arte a partir da sensibilidade, da natureza, do “contexto de liberdade”, como caracterizou Dulce Osinski (2018).

De acordo com a Guia de Fundos do Arquivo da Cidade, a Coleção Lucílio de Albuquerque deu entrada no Arquivo da Cidade em 1954 por meio de compra. Classificada como iconográfica, possui 250 desenhos (sendo 69 de Lucílio, 169 de crianças do curso do Museu, quatro de artistas diversos e oito reproduções em papel de obras do pintor), três fotografias e 47 negativos fotográficos em acetato – totalizando 300 itens, número não compatível com o quantitativo apontado no processo de aquisição.

A Coleção Lucílio de Albuquerque foi adquirida, oficialmente, em 1956. Segundo a autobiografia de Georgina, a Prefeitura teria transferido as pinturas do artista para o Museu da Cidade e o imóvel que o MLA ocupava anteriormente havia sido devolvido ao antigo proprietário, demolido e, no local, fora construído um edifício. A partir desse momento, há um período de sombra na trajetória. Em entrevista a Sandra Horta e Maria Célia Fernandes em 2008[18], ambas do Arquivo da Cidade, Olínio Gomes Paschoal Coelho[19] menciona a relação que havia entre o Museu da Cidade, localizado na Gávea, e a Divisão de Patrimônio do Arquivo. A exemplo desta relação, Olínio cita a Coleção Lucílio como sendo, ao mesmo tempo, da Divisão e do Museu. Além disso, abordou também as problemáticas que o descontrole sobre os acervos gerava: algumas obras ficavam em estado precário, por vezes sumiam e reapareciam (Memórias do Rio, 2011, p. 73).

O final da década de 1950 e a década de 1960 foram marcados por turbulências no que tangia o futuro do Rio de Janeiro. A transferência da capital do país do Rio de Janeiro para Brasília ocorreu, oficialmente, em 1960, mas o processo de repensar o ex-Distrito Federal teve início antes. A decisão ficou pela criação do Estado da Guanabara, prevista constitucionalmente e a mais "prática" politicamente. No entanto, essa decisão foi acompanhada por outras dúvidas: tendo em vista o papel central que o Rio de Janeiro ocupava anteriormente no cenário nacional, qual seria o novo papel? A historiadora Marly Motta (2000) destaca esta dicotomia como passando de cidade-capital para estado federalizado e o reflexo do governo de Carlos Lacerda, primeiro governador eleito do

---

[18] O livro "Memórias do Rio: o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em sua trajetória republicana" reúne uma série de entrevistas com figuras que participaram da trajetória do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro contando suas experiências durante o período em que atuaram na instituição. Foi publicado em 2011 por parceria entre a Prefeitura do Rio de Janeiro, a Secretaria Municipal de Cultura e o Arquivo da Cidade.

[19] Olínio Coelho foi arquiteto, urbanista e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi chefe do Serviço de Tombamento e Proteção da Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Foi membro do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro e diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. É membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfi co do Rio de Janeiro e do Instituto Histórico e Geográfico de Vassouras

Estado da Guanabara em 1960, nessa dinâmica. Sua gestão se empenhou em investir nessa transformação e, por consequência, reforçou o desenvolvimento do “estado bossa nova”. No entanto, esse investimento tinha um outro objetivo. Carlos Lacerda incentivava a mudança tendo em vista um “componente nacionalizador da política carioca” em prol da sua própria campanha para presidência da República. Motta (2000) aponta que “como estado-capital, a Guanabara deveria ser, tal como o Rio de Janeiro fora no passado, a vitrine da nação, onde Lacerda pretendia expor os feitos da sua administração” (Motta, 2000, p. 11), ou seja, governar um Estado que possuía forte capitalidade angariaria forças e relevância para a sua eleição. O planejamento não obteve sucesso, prejudicado pela turbulência política dos anos que se seguiram. O perfil de liderança política desejado se transformou, segundo a historiadora, do “tribuno da capital” de Lacerda, no estilo mais discreto e semelhante à política de Chagas Freitas (Motta, 2000).

Como pôde ser observado na Tabela 1, analisada no primeiro capítulo, elaborada a partir dos resultados da Hemeroteca Digital para os indexadores nas décadas de 1950 a 1970, os anos 60 não apresentaram conteúdo significativo sobre o paradeiro da Coleção. Os resultados obtidos nesse período diziam respeito às obras do artista leiloadas, ao Edifício Lucílio de Albuquerque em Niterói e ao falecimento de Georgina, em 1962. Durante os levantamentos, foi encontrado um registro de parte da Coleção nesse período. Em entrevista publicada no livro *Memórias do Rio*, Terezinha Saraiva[20] conta sobre uma visita que realizou ao Arquivo da Cidade em 1965. O estado de precariedade é notório: os desenhos de Lucílio foram encontrados rasgados, fechados em um canudo, e os documentos em estado de deterioração (Memórias do Rio, 2011, p. 134).A situação é reforçada por Lia Temporal Malcher[21] na mesma publicação ao relembrar a ocasião em que foi ao Arquivo no intuito de limpar e organizar o espaço que se encontrava em péssimo estado. Ao olhar embaixo de algumas tábuas de madeira, teria encontrado mais de cem esboços de Lucílio, assim como a coleção de Augusto Malta. Segundo Malcher, todos os objetos foram recuperados e higienizados (Memórias do Rio, 2011, p. 301). No que tange às pinturas de Lucílio de Albuquerque, não foram encontradas informações sobre sua localização ou estado de conservação. Inclusive, a sua presença no acervo do Museu

[20] Terezinha Saraiva foi diretora do Departamento de Educação Primária e secretária de Educação e Cultura do Estado da Guanabara no governo Carlos Lacerda. Foi membro do Conselho Federal de Educação, conselheira do Conselho Estadual da Guanabara e do Rio de Janeiro e primeira secretária municipal de Educação e Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, após a fusão dos dois estados

[21] Lia Malcher foi chefe da Biblioteca Regional de Copacabana, diretora da Divisão de Documentação e Biblioteca do Município do Rio de Janeiro, diretora adjunta da Biblioteca Nacional, presidente do Conselho Diretor da Associação de Bibliotecas Nacionais de Ibero América. Além disso, foi diretora do Arquivo Geral da Cidade e presidente da Associação dos Arquivistas Brasileiros.

Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, ainda que temporariamente, também não foi corroborada.

A década de 1960 foi um período de transição, de transferência física da sede do governo; no entanto, a problemática ia além. Marly Motta (1997) apontou o quão difícil também é, durante esse processo, a transferência simbólica: “mais difícil do que construir prédios e palácios, é dotá-los do sentido de representar a cabeça, o cérebro e o coração da nação” (Motta, 1997, p. 27). Ou seja, nesse período, a preocupação era repensar o Rio de Janeiro que tinha como parte formadora da sua identidade ser símbolo nacional. Os estatutos jurídicos, políticos e simbólicos estavam se transformando em meio a ambiguidades e contradições que duraram mais de uma década.

Segundo a historiadora, o governo de Chagas Freitas, de 1971 a 1975, foi a primeira tentativa efetiva de fazer com que o estado-capital da Guanabara se tornasse um estado federativo comum. Porém, essa tentativa não foi bem sucedida, uma vez que em 1974 foi aprovada a lei que determinava a fusão da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro, tendo o município do Rio como sua capital. Todas as dicotomias que acompanharam a trajetória do Rio de Janeiro colaboraram para a ideia de “cidade dividida”, “cidade partida” – nesse caso, é possível fazer uma alusão às coleções divididas, ou partidas, que fizeram parte desse processo, como a Coleção Lucílio de Albuquerque.

A partir da década de 1970, novas abordagens museológicas começaram a enfatizar o respeito pela diversidade cultural, promovendo a integração dessas instituições às diferentes realidades locais e a valorização do patrimônio cultural popular. Além disso, houve uma mudança significativa na relação entre os profissionais de museus, as exposições e o público. A função educativa passou a ser entendida através de um diálogo com o público e de práticas interativas. Sendo assim, objetos, costumes e práticas culturais passaram a depender de uma participação mais ativa dos visitantes.

Em 1971, Zoé Chagas Freitas, esposa do então governador, econtrou as pinturas no depósito do Palácio Guanabara. Em maio daquele ano, Maurício Caminha de Lacerda publicou uma matéria no periódico “O Jornal”, intitulada “Pintor no Porão”. Discorrendo sobre as obras encontradas e tecendo críticas aos governos anteriores, atribuiu o descaso à ignorância ou “mera estupidez”. Por fim, o jornalista faz um apelo ao ministro Jarbas Passarinho para que as obras fossem recolhidas e enviadas ao Museu Nacional (Lacerda, 1971).Segundo matéria do periódico “Correio da Manhã” de 21 de julho daquele mesmo ano, as obras estavam em estado deplorável: molduras quebradas, telas rasgadas e com

marcas de infiltração. Há, ainda, menção ao comunicado feito aos chefes de outros departamentos para que requisitassem obras para as paredes de suas salas, uma vez que não havia espaço no Departamento de Patrimônio do Palácio (Correio da Manhã, 1971).Este departamento ficou responsável pela recuperação das obras, que necessitava de profissional especializado para realizar o serviço. Não há vastos registros de quantas obras estavam no depósito, mas 105 foram restauradas pela pintora e restauradora Carlota Martins dos Santos, que havia sido aluna de Georgina no curso de arte para mulheres do Museu Lucílio de Albuquerque na década de 1940 (O fluminense, 1975). O quantitativo de 105 obras é citado em diversas fontes (O Fluminense, 1975; Bittencourt, 1975; Jornal de Letras, 1975;). No entanto, há referência em nota no "Diário de Notícias" de 1974 que cita 117 pinturas nesse acervo. Uma possibilidade levantada é de que estas doze obras estariam entre as que não puderam ser recuperadas devido ao péssimo estado de conservação. O processo de restauro teve fim em 1975; no entanto, em 1974, o Estado da Guanabara emprestou sete trabalhos de Lucílio ao Museu Nacional de Belas Artes a fim de compor a exposição "Reflexos do Impressionismo", que reunia obras de 60 pintores nacionais e estrangeiros em comemoração ao centenário do movimento impressionista (Bittencourt, 1974).

As pinturas de Lucílio recuperadas foram expostas a críticos de arte na Gávea Pequena[22], residência oficial do prefeito do Rio de Janeiro, a fim de que avaliassem a relevância e a veracidade das obras. Na ocasião, estiveram presentes Antonio Bento, Francisco Bittencourt, Flávio de Aquino e Frederico Morais. Além deles, estiveram na exposição o então Secretário de Educação, Celso Kelly, o Secretário de Cultura, Fernando Barata, e o diretor do Patrimônio Histórico do Estado, Trajano Quinhões (Jornal do Commercio, 1975).Na ocasião, definiu-se que seria feito um levantamento documentado dos quadros de Lucílio restaurados. José Roberto Teixeira Leite ficou encarregado do catálogo das obras, que seria impresso e lançado pelo Departamento de Cultura, dirigido por Eduardo Portela. O livro contaria, ainda, com texto de Quirino Campofiorito (Bittencourt, 1975)[23].

---

[22] A Gávea Pequena é a residência oficial dos prefeitos do Rio de Janeiro. O imóvel, localizado no Alto da Boa Vista, teve suas origens no século XIX quando foi dividida uma das fazendas de café da área e foi comprada em 1916 pelo então Distrito Federal. O imóvel foi tombado como patrimônio histórico e cultural pela lei 8.496 de 30 de agosto de 2019 e conta jardins de Burle Marx e mais de 130 mil metros quadrados de Mata Atlântica.

[23] Até o momento, não foram encontrados exemplares deste catálogo. Em contato informal com José Roberto Teixeira Leite, recebemos o retorno de que ele efetivamente o teria elaborado, mas que não possuía exemplares.

Em visita ao Palácio Guanabara no dia 10 de março de 2022, foi encontrada uma obra de Lucílio de Albuquerque (Figura 10). Intitulada “Casa de Campo”, a pintura não possui data e não há registros sobre a sua origem. Uma possibilidade é que seja uma das obras que pertenciam à Coleção original e que permaneceu na repartição durante este processo. No entanto, essa suposição só poderá ser confirmada com o acesso aos catálogos do Museu Lucílio de Albuquerque e do Departamento de Cultura do Palácio.

Figura 10 – *Casa de Campo,* óleo sobre tela, sem data, Lucílio de Albuquerque

Fonte: Fotografada pela autora. Acervo do Palácio Guanabara.

Segundo entrevista de Neusa Fernandes à museóloga Lucienne Figueiredo dos Santos em agosto de 2014, Zoé Chagas Freitas teria pedido que as obras recuperadas da coleção fossem enviadas ao Museu da Cidade do Rio de Janeiro, no Parque da Gávea. No entanto, por falta de espaço necessário para abriga-la, o pedido foi negado pela então Diretora da instituição, Neusa Fernandes, que também se tornou Diretora Executiva da Fundação Estadual dos Museus do Rio de Janeiro (FEMURJ), presidida por Leonídio Ribeiro Filho (Santos, 2015). A Fundação foi instituída em 1975 pelo Decreto-Lei nº 60 de 9 de abril daquele ano e tinha como objetivo o incentivo ao aprimoramento educacional e cultural do estado do Rio de Janeiro. Alguns museus constituiriam a FEMURJ, sendo eles: a Casa de Oliveira Vianna, a Casa de Euclides da Cunha, a Casa de Casimiro de Abreu, o Museu Antônio Parreiras, o Museu Histórico da Cidade, Museu de Artes e Tradições Populares, o Museu Carmem Miranda, o Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, o Museu

Escolar, o Museu do Primeiro Reinado, o Museu do Solar de D. João VI e o Museu de Ciências e Tecnologia. Neusa Fernandes elaborou um relatório acerca do período no qual atuou como Diretora executiva da FEMURJ, de 1975 a 1979. Neste documento, há uma relação das ações realizadas no período, entre elas a ampliação do espaço expositivo do Museu Antônio Parreiras, a restauração do Museu Histórico da Cidade e a triplicação do acervo do Museu de Artes e Tradições Populares após a transferência para Niterói.

Houve, então, a fusão de duas instituições, o Museu de Artes e Tradições Populares e o Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro e, assim, definiu-se o Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro (Museu do Ingá), um espaço dedicado à pesquisa, à preservação e à divulgação da memória política e artística do Estado do Rio de Janeiro. Além desta, foram agrupadas também a Coleção de Arte Popular, oriunda do Museu de Artes e Tradições Populares, a Coleção do Palácio - que compreende o mobiliário, porcelana, cristais, numismática, documentos, fotografias, esculturas e pinturas da antiga sede do governo fluminense -, a Coleção Ernani do Amaral Peixoto e a Coleção BANERJ[24]. Dentre as coleções que passaram a fazer parte do Museu, uma delas foi a Coleção Lucílio de Albuquerque, que permanecera na Gávea Pequena até a inauguração do Museu do Ingá, localizado em Niterói, em 1977. Com a abertura da instituição, foram transferidas através do recurso de cessão de uso[25] e lá permanecem até hoje (Jornal do Commercio, 1979).

A trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque é marcada por disputas políticas, movimentações não registradas e incongruência nos quantitativos. Partindo do comparativo de caracterização da Coleção feito no capítulo anterior (Tabela 2) e acrescentando as informações discutidas nesse capítulo, elaboramos o quadro a seguir (Tabela 5).

---

[24] A Coleção BANERJ foi objeto de estudo da Dissertação de Mestrado de Rita de Cássia de Mattos no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS-UNIRIO/MAST) em 2016, intitulada “Coleções Públicas de Arte. Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Coleção BANERJ” e orientada pelo Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel. A pesquisa teve como objetivo geral estudar a formação da Coleção como patrimônio público da cidade do Rio de Janeiro, a relação com o Governador Carlos Lacerda e com o Estado da Guanabara.

[25] Cessão de uso é uma modalidade de contrato na qual o proprietário de um bem concede a outra parte o direito de usá-lo, sem que haja transferência de propriedade. Além disso, a utilização deve seguir condições estabelecidas em contrato.

Tabela 5 – Comparativo de quantitativos da Coleção Lucílio de Albuquerque

INSTITUIÇÃO	QUANTITATIVO	DATA DA REFERÊNCIA	REFERÊNCIA
Museu Lucílio de Albuquerque	377 obras (total) 160 pinturas 217 desenhos	1952	Projeto de lei de compra (Anexos F.1 e F.2)
Palácio Guanabara	117 pinturas	1974	Diário de Notícias
	105 pinturas	1975	O Fluminense; Bittencourt; Jornal de Letras;
Museu do Ingá	121 pinturas (total) 127 originalmente, mas seis foram roubadas	2023	SISGAM
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro	85 desenhos (total) 231 originalmente, mas 146 foram roubados em 2006	Sem data	Ficha do Fundo Lucílio de Albuquerque (Anexo L)

Fonte: Elaborada pela autora.

Nota-se que as informações obtidas nos períodos após a dispersão das obras com o fim do Museu Lucílio de Albuquerque não correspondem àquelas presentes nas documentações originais da instituição. O desaparecimento e o acréscimo de pinturas e desenhos ao longo das últimas oito décadas é um reflexo do descaso com a documentação e a preservação da cultura e do patrimônio.

A formação de coleções é a reunião de vestígios do pensamento, da produção artística, dos costumes, dos processos históricos e dos valores da sociedade. Relacioná-la aos museus é uma maneira de validar e expandir os conhecimentos atrelados aos objetos que a compõem. A prática do colecionismo e a criação de museus são ações que se conectam entre si e, por vezes, dão continuidade uma à outra. Tendo isso em vista, o

museólogo Cícero Almeida no artigo “O colecionismo ilustrado na gênese dos museus contemporâneos” publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional em 2001, identificou duas categorias de instituições museológicas que tem a formação de coleções como essenciais para a sua consolidação. A primeira tipologia, muito comum na Museologia, diz respeito aos museus públicos que são criados com a incorporação de antigas coleções privadas. Isso pode ocorrer contra a vontade dos proprietários devido a questões políticas, por exemplo, ou em um acordo entre ambas as partes, seja por doação ou compra. Nesta lógica, Cícero (2001) destaca o quanto a figura do colecionador passa a ser diretamente atrelada à coleção uma vez que essa transferência teria mais relevância no campo simbólico do que no econômico. Um outro aspecto abordado pelo autor, pela qual a Coleção Lucílio de Albuquerque passou, estaria entre a desapropriação e a doação voluntária. Neste caso, as ações de conservação e manutenção da coleção particular não são mais possíveis financeiramente para o proprietário, tornando-se necessário que peça auxílio do Poder Público para a resolução. A segunda tipologia delineada por Cícero Almeida (2001) abrange as coleções que são formadas a partir da narrativa de interesse do Poder Público. É o caso, por exemplo, do Museu Histórico Nacional, mencionado anteriormente. Este foi inaugurado em meio a grande exposição do centenário da Independência do Brasil, em 1922, com o intuito de colaborar com a legitimação de uma ideia de nacionalidade e tradição. É possível observar, então, que a Coleção Lucílio se encaixou em ambas as tipologias. Em um primeiro momento, foi adquirida pela prefeitura devido à falta de condições financeiras da Sociedade Amigos do Museu Lucílio de Albuquerque e de Georgina para que pudessem manter a instituição em funcionamento. Por outro lado, já em um cenário posterior, foi incorporada por um Museu público, o Museu do Ingá, a fim de formar um novo acervo que corroborasse com os interesses do Poder Público naquele período. A Coleção Lucílio foi utilizada como uma das peças da construção da narrativa do Estado do Rio de Janeiro após a fusão com o Estado da Guanabara. Sendo assim, podemos compreender que a institucionalização como museu é uma maneira de atribuir valores aos objetos e estes valores garantem a salvaguarda, o reconhecimento e o prestígio, além de serem vestígios físicos de narrativas criadas, moldadas e transmitidas.

2.2 Atribuição de valores ao patrimônio

A atribuição de valores a objetos percebidos pelo homem é, segundo Waldisa Rússio (1984), o estabelecimento da noção de patrimônio a partir da atribuição de significados e funções. Além disso, tidos como patrimônio, os objetos passam a ser passíveis de geração, aquisição e transmissão. Estes aspectos permitem a construção de uma identidade cultural que possa ser conhecida e preservada dentro de uma comunidade. Ao atribuir valores aos

objetos, sejam eles materiais ou não, tornam-se bens em meio ao sistema de trocas que ocorre entre os indivíduos. Esses bens são passíveis de se tornarem patrimônio à medida que são preservados e transmitidos.

Marcel Maus (2003), etnógrafo, sociólogo e antropólogo cultural francês, foi o responsável por elaborar a Teoria Social da Dádiva. Nela, o autor assumia a existência de uma obrigatoriedade social entre os indivíduos que se apresenta como um fluxo contínuo de trocas de bens, não necessariamente materiais. Dessa forma, as relações sociais se pautariam não apenas em aspectos econômicos e materiais, mas também, e principalmente, simbólicos. A teoria da dádiva é, portanto, um sistema de trocas que possui uma estrutura de fluxo entre as ações de dar, receber e retribuir. Essas ações podem ocorrer no mesmo momento, ou não; assim como podem ser voluntárias ou obrigatórias. É uma tripla atitude coletiva de doação, recebimento e devolução assimétrica. Essas trocas são geradas pela necessidade de relação entre os indivíduos de uma sociedade e, dessa maneira, são meio para a sociabilidade. Tendo isso em mente, é possível pensar os museus e as coleções museológicas a partir da Teoria Social da Dádiva. Assim, consideramos os valores do Bem Cultural que está sendo estudado: ele tem valor venal, por ser patrimônio musealizado, mas também possui valor sentimental para o artista e, muitas vezes, para o público. Sobre isso, o museólogo e poeta Mário Chagas (2002) afirmou:

> Nos museus normalmente encontram-se os testemunhos materiais de determinados períodos históricos. No entanto, a estes testemunhos materiais (alguns com valor de mercado) associam-se valores simbólicos e espirituais de diferentes matizes. Assim, o tesouro guardado nos museus não está necessariamente relacionado a valores monetários. Esse tesouro museológico, apenas aparentemente reside nas coisas, uma vez que as coisas estão despidas de valor em si (Chagas, 2002, p. 61).

Segundo a teoria de Marcel Mauss (2003), as coisas existem e tem um valor, mas este não é maior que o valor da relação social. Esse pensamento se relaciona diretamente com a visão de Chagas (2002) uma vez que os objetos nos museus podem possuir valor de mercado, mas sempre possuem valores simbólicos e espirituais – ou seja, subjetivos e relativos à sociabilidade do visitante. Mas o caráter simbólico nos museus não é algo novo. Originalmente, os museus se relacionavam com os templos das musas, ou seja, como um espaço de ritual. O poeta moçambicano Mia Couto (2013) chegou, inclusive, a se indagar se os museus seriam “templo do tempo” ou “fórum do tempo” (Couto, 2013). Dessa forma, os espaços museológicos são locais de memória, de cultura e de patrimônio, mas, acima

de tudo, devem ser espaços de debate, de troca. E essa troca, ou retribuição - quando pensamos na Teoria Social da Dádiva -, nem sempre ocorre diretamente.

As narrativas criadas a partir dos objetos de uma coleção dependem do público para se ampliarem e transformarem visto que este é parte essencial do sistema museológico – da mesma maneira que o sistema da Dádiva precisa que suas três esferas (dar/receber/retribuir) aconteçam para que se mantenha em equilíbrio. Sem a relação com o visitante, o propósito do museu se quebra e perde o sentido. Aplicando esse pensamento à Coleção Lucílio de Albuquerque, a sua reunião foi oriunda de um desejo de Georgina de preservar o legado de Lucílio. No entanto, para que essa preservação ocorresse, era necessário que as obras alcançassem um universo para além do particular da colecionadora: o Museu foi a ferramenta utilizada para o desenvolvimento de uma relação entre as obras e o público, tanto através das exposições, quanto dos cursos e palestras. Essa perspectiva relacional é também a base para compreender a definição de patrimônio discutida por Mário Chagas (2015) que foi elaborada pelos participantes do Programa Jovens Agentes do Patrimônio, organizado pelo Museu Vivo do São Bento e pelo Centro de Referência Patrimonial e Histórico do município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Nela, o patrimônio é tido como transmissivo, como aquilo que se transmite de um indivíduo para outro, de um tempo para o outro. No entanto, para que algo seja transmitido, voluntária ou involuntariamente, é preciso que esse mesmo algo seja recebido, também voluntária ou involuntariamente. Os dois polos são dependentes e estão em constante relação em diversos sentidos. Sendo assim, o conceito definido pelos jovens aponta que

> Patrimônio é o caminho das formigas, os botões que a Jaqueline achou enterrados, é a tristeza e é a morte, é a comunidade. Todas as coisas ao nosso redor são patrimônios: o que é importante e o que parece não ser importante, a conversa com a amiga, o dia-a-dia, as pessoas, a vergonha. É um patrimônio saber que a gente é uma comunidade... (Chagas, 2015, p. 179)

Essa definição pode ser desmembrada e interpretada de diversas maneiras. Nesta pesquisa, foi escolhida pelo seu caráter afetivo e social. A Coleção Lucílio se tornou patrimônio pela tristeza e pela morte; não pelos botões, mas pelos quadros “desenterrados” e expostos ao olhar, pelo que era importante para Georgina e pelo que poderia não ser tão importante para o restante da sociedade, pelas palestras e rodas de conversa ocorridas no Museu, pelos alunos dos cursos. Chagas (2015), a partir desse conceito, defende que só é possível haver patrimônio onde há relação e conversa, encontro, vivência e convivência. Ou seja, o reconhecimento, a apreciação, a interpretação. Estes são elementos essenciais

para entender a atribuição de valores ao bem patrimonial. O processo de atribuição de valor é fruto de uma relação entre os objetos e os sujeitos, que refletem e definem classificações sobre os objetos. Arjun Appadurai no livro “A vida social das coisas” cita Georg Simmel ao apontar que “o valor jamais é uma propriedade inerente aos objetos, mas um julgamento que sujeitos fazem sobre eles” (Appadurai, 2008, p. 15). Sendo assim, entendemos que a patrimonialização de um bem não significa a atribuição de valores aos objetos em si, mas à narrativa que é criada sobre eles.

Em sua Tese de Doutorado, Bruno Melo de Araújo (2019) discute sobre a trajetória de coleções de Ciência e Tecnologia sob a perspectiva da axiologia, ou seja, o estudo de valores. Partindo da ideia de que o indivíduo é parte do sistema de atribuição de valores e reforçando o pensamento de Appadurai (2008), o autor compreende “os valores a partir do ato de atribuição feito pelo homem, da sua compreensão material e simbólica do mundo e, a partir disso, sua avaliação sobre o que deve ser preservado ou não” (Araújo, 2019, p. 70). Considerando a atribuição de valores um processo que ocorre no meio social, está diretamente ligado à formação de identidades de um grupo. Os valores são construídos, mantidos e reinterpretados em meio a um grupo com cultura e ideais específicos: ao mesmo tempo que os indivíduos influenciam na atribuição, também são influenciados pelos valores atribuídos. Sendo assim, Bruno Araújo (2019) destaca que o processo de valoração é extrínseco ao objeto uma vez que compreende aspectos sociais, temporais e culturais seguindo um sistema de objeto-valores-indivíduos. Essa percepção se relaciona tanto com a Teoria da Dádiva, quanto com o conceito de Patrimônio apresentado. As três instâncias partem da ideia de relação entre os bens (materiais ou não), os indivíduos (que pensam e agem em meio a um grupo) e os sentidos criados entre ambos. Para analisar o Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia, Araújo (2019) parte de treze valores possíveis de serem atribuídos propostos por Barbada Appelbaum (2010): de arte, estético, histórico, de uso/função, de pesquisa/ciência, educacional, de idade, de novidade, sentimental, monetário, associativo, comemorativo e raridade. Propomos, então, identificar quais destes e de que maneira foram sendo atribuídos ao longo da trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque.

O valor de arte está atrelado a qualquer objeto pensado como arte de maneira intencional, como pinturas, esculturas e desenhos, ou outras tipologias que foram apropriadas como tal. A Coleção Lucílio teve o valor artístico atribuído devido à natureza dos objetos que a compõem. Diretamente relacionado ao artístico, está o valor estético, que diz respeito aos objetos reconhecidos por sua aparência, habilidade de produção e criatividade. Levando em consideração as matérias publicadas nos jornais que tratavam as

obras do MLA como fruto de “uma visão penetrante e uma segurança alta no empaste das luzes e no calor das sombras” (Ribeiro, 1940), podemos considera-lo, também, um valor atribuído à Coleção. Os objetos que a compõem são testemunhos do momento em que foram criados, mas também dos demais períodos pelos quais passou ao longo da trajetória. Sendo assim, as obras de Lucílio tem vinculação direta ao contexto histórico de quando foram produzidas, mas também fizeram parte da história dos museus, do cenário cultural do Rio de Janeiro e do Brasil na segunda metade do século XX, como foi observado anteriormente neste capítulo, – e permanece agregando informações até os dias de hoje.

No que diz respeito ao valor de pesquisa/ciência, as obras da Coleção apesar de não terem sido organizadas com esse fim específico, se tornaram objetos de estudo para pesquisas científicas de Graduação em Museologia, Especialização em Patrimônio Cultural e, nesse momento, de Mestrado em Museologia e Patrimônio. O valor educacional, por outro lado, já está atrelado à Coleção Lucílio de Albuquerque desde meados da década de 1940, com a criação dos cursos infantil e para mulheres que ocorriam no Museu e que tinham as obras de Lucílio como catalizadoras. Inclusive, as obras produzidas pelos alunos passaram a fazer parte da Coleção e, atualmente, estão no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro no Fundo Lucílio de Albuquerque.

Os primeiros valores atribuídos às obras foram o sentimental, uma vez que foi causa e consequência da formação da Coleção e da criação do Museu, e o comemorativo, visto que teve a intenção de criar uma memória sobre um indivíduo na história. No entanto, estes valores foram sendo recuperados e “reatribuídos” ao longo da trajetória, uma vez que a importância desta Coleção foi reconhecida em outros momentos, como no seu descobrimento por Zoé Chagas Freitas, e a sua incorporação ao Museu do Ingá também teve uma intencionalidade de manutenção da memória de um acontecimento. O valor monetário foi atribuído à Coleção Lucílio, principalmente, durante o processo de compra por parte do Estado, uma vez que as obras foram avaliadas por uma comissão. No entanto, este valor dependia dos demais para que fosse válido, o que justifica todas as considerações feitas no Projeto de Lei (Anexo F.1 e F.2) que reforçavam o reconhecimento nos demais âmbitos, como a relevância de Lucílio para o desenvolvimento cultural do Estado.

Nesse sentido, é possível identificar também, desde a origem da Coleção, o valor associativo: o nome de Lucílio sempre esteve à frente, tanto da Coleção, quanto do Museu, ainda que também compreendesse obras de outros autores. Além disso, houve também um valor associativo à figura de Georgina, pela relação familiar e organizacional, à Carlota

dos Santos, que teve atuação em dois momentos distintos, e à Zoé Chagas Freitas, responsável pelo descobrimento. A análise dos valores atribuídos à Coleção Lucílio de Albuquerque evidencia que sua patrimonialização se desenvolveu em um processo dinâmico e relacional, envolvendo não apenas aspectos materiais, mas também simbólicos e afetivos. Observa-se, portanto, que a atribuição de valor cultural vai além do simples reconhecimento de objetos como patrimônios; ela envolve a construção de significados que são continuamente reavaliados por uma comunidade. A partir da perspectiva da Teoria Social da Dádiva, a interação entre os objetos da coleção e o público reforça o papel social e simbólico do museu, onde as obras de Lucílio foram preservadas e transmitidas, garantindo a perpetuação de seu legado cultural. O impacto na percepção da Coleção Lucílio como patrimônio cultural está na sua capacidade de conectar memória, identidade e valores, tanto através da transmissão histórica quanto pelas relações simbólicas e sentimentais que provoca, consolidando-a como um bem cultural de relevância e significado para a sociedade.

CAPÍTULO 3

AS MULHERES DA COLEÇÃO LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE

As mulheres têm desempenhado funções essenciais na preservação, curadoria, gestão e promoção do patrimônio cultural. Algumas das contribuições envolvem a criação de instituições museológicas, o desenvolvimento de práticas curatoriais inclusivas e a inovação em abordagens teóricas. No campo teórico, podemos destacar o exemplo de Margaret Mead, antropóloga cultural norte-americana, que foi uma das responsáveis por integrar a museologia à antropologia, trazendo novas abordagens para a exibição de culturas não-ocidentais. Na formação de coleções museológicas, temos personagens como Isabel da Áustria e o Museu de História Natural de Viena, e Wilhelmina Cole Holladay, colecionadora e artista visual americana, que fundou o “National Museum of Women in the Arts” em Washington, um dos primeiros museus dedicados exclusivamente à arte feminina. No contexto brasileiro, a figura de Nise da Silveira também teve papel marcante ao promover a expressão artística de pacientes psiquiátricos, criando um acervo inovador de arte institucionalizado em museu associado à rede de saúde mental, o que transformou a maneira como arte e terapia podem ser entendidas no contextos museológicos.

As contribuições destas mulheres mostram como, ao longo do tempo, têm desafiado as barreiras institucionais que limitavam seu acesso a posições de poder e influência. Essas iniciativas ajudaram a democratizar o acesso à cultura e a ampliar a diversidade nos museus, refletindo uma tentativa de questionar as exclusões históricas que persistem no campo cultural.

O ensaio "Por que não houve grandes mulheres artistas?" da historiadora da arte americana Linda Nochlin, publicado originalmente em 1971, desconstrói a pergunta, argumentando que ela se baseia em pressupostos errôneos sobre a natureza da arte e do fazer artístico. Nochlin (2017) nega a ideia de que a ausência de grandes mulheres artistas é um reflexo de uma falta de talento inato nas mulheres. Em vez disso, ela propõe que as condições sociais e institucionais historicamente impediram as mulheres de ter acesso às mesmas oportunidades de educação, exposição e apoio que os homens. A autora aponta, ainda, que as condições sociais e institucionais privilegiaram os homens, criando um cenário onde as mulheres eram vistas como incapazes de alcançar a grandiosidade atribuída aos artistas homens. Ao pensar esses argumentos no campo cultural e patrimonial, essa exclusão se reflete na persistente falta de mulheres em cargos de curadoria, direção de museus e outras posições de autoridade. Esses espaços de poder determinam o que é preservado, estudado e valorizado, reforçando uma narrativa histórica que perpetua a marginalização feminina.

Nesse contexto, Luciana Loponte (2008) aborda a presença e a ausência de mulheres nas artes visuais no Brasil, construindo uma narrativa crítica e não-linear sobre suas

contribuições. A autora utiliza referências feministas e conceitos de Michel Foucault para analisar como as mulheres foram historicamente marginalizadas, não apenas como criadoras, mas também como objetos de estudo no discurso oficial da arte. Ela destaca a falta de reconhecimento da produção feminina no Brasil e explora as atuações de mulheres que desafiaram as convenções através de "manobras radicais" ou "ousadias discretas", destacando artistas como Georgina de Albuquerque, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Seguindo o mesmo pensamento, o museólogo Bruno Brulon (2019) analisa as relações de gênero no campo da museologia brasileira, destacando a participação das mulheres e as dinâmicas de poder que moldaram sua atuação ao longo do tempo. O texto aborda tanto o contexto histórico da museologia quanto as implicações contemporâneas da ausência de discussões aprofundadas sobre gênero nas práticas museológicas e acadêmicas. O autor inicia o artigo descrevendo como, desde o início do século XX, a museologia no Brasil se consolidou como um campo predominantemente feminino, mas sob a tutela masculina. As mulheres eram, em grande parte, responsáveis por funções técnicas, como a organização, classificação e preservação de coleções, enquanto os homens ocupavam cargos de maior prestígio social, como curadores e diretores. Essa divisão refletia a hierarquia de gênero existente na sociedade, onde as mulheres tinham menos acesso a cargos de poder e decisão.

Apesar da predominância masculina em cargos de direção, Brulon (2019) apontou que as mulheres conseguiram, com o tempo, reverter parcialmente essa situação. A partir da década de 1930, as formandas do Curso de Museus mencionado anteriormente começaram a conquistar mais espaço. Em 1939, foi realizado o primeiro concurso público para o cargo de Conservador de Museus, no qual várias mulheres foram aprovadas. A partir desse momento, a presença feminina na museologia começou a se expandir, não apenas em quantidade, mas também em termos de influência e poder de decisão. Um exemplo disso é Nair de Moraes Carvalho, que foi uma das primeiras mulheres a coordenar o Curso de Museus no Rio de Janeiro, em 1944, sendo responsável por liderar uma geração de mulheres museólogas. Sendo assim, Brulon (2019) afirma que

> identificar e definir os poderes femininos permitidos por uma situação de sujeição e de inferioridade significa entendê-los como uma reapropriação e um desvio dos instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina, contra o seu próprio dominador. [...] Tal movimento de apropriação e desvio da norma dominante para, finalmente, transformá-la pode ser visto como marcante do processo de constituição do campo acadêmico da Museologia, no qual as mulheres ocupam as principais posições de poder, construído a partir de sua atuação ou sujeição inicial à hierarquia imposta pelos homens nos museus. (Brulon, 2019, p. 15)

É possível, portanto, propor uma reflexão sobre as barreiras estruturais que impediram as mulheres de alcançar posições de destaque na história da arte; mas também no contexto de formação e trajetória de coleções museológicas. As mulheres foram sistematicamente excluídas de posições que lhes permitiriam não só criar, mas também influenciar e preservar a cultura. Isso pode ser entendido em termos de papéis limitados em instituições culturais, falta de acesso a formação adequada e o confinamento a esferas artísticas e patrimoniais de menor valoração. Por essa razão, entendemos ser necessário destacar o papel de algumas personagens femininas ao longo da trajetória da Coleção Lucílio de Albuquerque que, apesar de não possuírem formação em Museologia, contribuíram para a formação, mas também para a manutenção da Coleção até os dias de hoje, sendo elas: Georgina de Albuquerque, Carlota Martins dos Santos e Zoé Noronha Chagas Freitas.

3.1 Georgina de Albuquerque

> "Gosto do lar e das crianças, da música, das flores e das plantas que guarnecem meu terraço [...]. Tenho saudades das belas árvores da residência de Laranjeiras." (Albuquerque, 1958).

É com a citação acima que Georgina de Albuquerque[26] encerra a sua autobiografia, escrita em 1958, apenas quatro anos antes do seu falecimento. No documento, descreve quase que ano a ano a sua trajetória, pessoal e profissional, destacando acontecimentos, dificuldades e sucessos. Nascida em 1885 na cidade de Taubaté, interior do estado de São Paulo, Georgina teve seu primeiro contato com a arte durante as aulas particulares que realizara com o pintor italiano Rosalbino Santoro (1857-1942)[27], que se dedicava principalmente ao paisagismo, cenas de campo e bandeiras do divino. Foi através deste Mestre, inclusive, que a pintora participou de sua primeira exposição, a X Exposição Geral de Belas Artes, em 1903. No ano seguinte, Georgina ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, ocasião na qual tornou-se aluna de Henrique Bernardelli no ateliê exclusivo para mulheres pelo qual era responsável desde 1896.

---

[26] Georgina de Albuquerque assumiu o sobrenome de Lucílio após o casamento, seu nome de solteira era Georgina Marcondes de Moura Andrade, filha de Joaquim Vicente Marcondes de Andrade e Maria Gertrudes de Moura Andrade (Diário de Notícias, 1955, p. 7)

[27] Rosalbino Santoro (1857-1942) foi pintor e professor. Estudou na Academia de Nápoles, na Itália, e chegou ao Brasil em 1884. Se firmou em São Paulo três anos depois pintando sob encomenda paisagens de propriedades cafeicultoras. Atuou, ainda, como professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo até 1895, substituindo o pintor Almeida Junior (1850-1899). Em 1900, permaneceu por um período na casa da família de Georgina, de quem foi o primeiro professor.

Em depoimento a Angyone Costa no livro “A Inquietação das Abelhas”, publicado em 1927, Georgina descreveu sua relação com a arte de maneira muito pessoal a partir das paisagens que a rodeavam:

> Sinto que nasci pintora e que para essa minha paixão esthetica muito concorreram as impressões da paysagem brasileira. Lidima [autêntica] brasileira, nascida no interior da antiga província de São Paulo, tive a minha infancia rodeada pelas scenas pitorescas do viver brasileiro de então. Ainda encontrei quase virgem a feracidade da terra paulista, em meu município. Nem as estradas de ferro, nem as rodovias que a cortam hoje, existiam. Esses elementos, componentes da paysagem, não impressionaram a minha primeira infancia. Em compensação, o sol era o mesmo, a alegria da terra moça e florida, era a mesma, o viver simples e campesino do povo talvez fosse, seguramente era, mais sincero, mais exacto, mais nosso. Mesmo em casa, sem sahir da minha Taubaté, menina bem pequena, eu já ensaiava os meus riscos. Gizava, debuxava desenhos intosos, fazia figuras. Minha mãe, que era um espirito muito intelligente e muito lucido, cedo compreendeu o meu pendor pela pintura e, na proporção que as circunstancias permitiam, tudo facilitava para o seu desenvolvimento e perfeição (Costa, 1927, p. 90-91).

A partir dessa citação é possível identificar algumas características da pintora, como a vocação artística que se manifestou desde muito cedo. A pintura era parte intrínseca de sua identidade. A artista enfatiza, também, o papel fundamental da paisagem brasileira em sua formação estética. As "impressões da paisagem brasileira" e, em particular, as "cenas pitorescas do viver brasileiro" de sua infância em Taubaté, moldaram sua visão artística e se tornaram uma fonte constante de inspiração para suas obras. Georgina idealiza a vida simples e campesina, que considera mais "sincera, mais exacta, mais nossa". Essa valorização da autenticidade e da cultura popular brasileira é um traço marcante em sua obra. A artista destaca o papel crucial de sua mãe, que reconheceu seu talento desde cedo e proporcionou as condições necessárias para o desenvolvimento de sua carreira artística. O incentivo fora fundamental para que Georgina pudesse seguir sua paixão pela pintura, assim como o seu início ainda muito jovem, e essa relação se reflete nas justificativas e nas percepções que tem sobre os cursos de arte que oferecera para crianças e mulheres ao longo da carreira profissional.

Georgina e Lucílio se conheceram enquanto alunos da ENBA, casaram-se e, em 1906, Lucílio recebera o Prêmio de Viagem ao Exterior mencionado no Capítulo 1. Em

Paris, Georgina fez curso de aquarela com Richard Miller[28], estudou arte decorativa com Eugene Grasset[29] e se debruçou sobre a produção de croquis[30] com Jules Poitevin[31]. Frequentou, ainda, aulas de formação na *École de Beaux-Arts* e na *Académie Julian*, assim como Lucílio. Durante o período de ficou na Europa, Georgina produziu obras de estudo que marcaram uma transição na sua produção, a exemplo de "Cabeça de italiana" (Figura 11), atualmente parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo, realizada em 1907.

Figura 11 – "Cabeça de italiana", óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Georgina de Albuquerque, 1907.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

[28] Richard Miller (1874-1943) foi um impressionista americano que começou a pintar enquanto assistente do pintor de retratos George Eichbaum. Em 1891, ingressou na Escola de Belas Artes da Universidade St. Louis em Washington e se mudou para a França em 1909, onde permaneceu atuando como professor de arte.

[29] Eugene Grasset (1845-1917) foi ilustrador, escultor e pintor suíço. Estudou arquitetura, mas seu maior interesse, despertado por viagens feitas ao exteior com a família, era pela arte egípcia e pelas gravuras japonesas. Atuou profissionalmente com produção de cartazes, desenhava peças de mobiliário, pintava quadros e produzia esculturas com pedras preciosas. É considerado representante da Belle Époque e pioneiro da Art Nouveau.

[30] Os croquis de Georgina de Albuquerque foram tema de uma exposição ocorrida em 1975 na Galeria Le Chat, em Niterói, que comemorava a reabertura do espaço após reformas e expunha os croquis realizados nos centros urbanos europeus e brasileiros (O Fluminense, 1975).

[31] Apesar de constar na autobiografia de Georgina o nome de Jules Poitevin, não foi encontrada referência que corroborasse a sua atuação nesse período. A bibliografia que o menciona é a dissertação de Camila Savoi intitulada "L'expérience des femmes bourgeoises dans les espaces publics et privés dans deux tableaux de Georgina de Albuquerque" na Universidade de Montreal, no Canadá, mas a fonte consultada pela pesquisadora também é a autobiografia.

Esta pintura foi caracterizada pelo crítico de arte Gonzaga Duque (1929) como:

> No seu typo vulgar, sem belleza, ha o quer que seja de flagrante, que a faz viver, que nos recorda tel-a visto onde quer que fosse. E'-lhe o rosto descarnado, o queixo duro, o olhar brando. Tem cabellos pretos, apartados ao centro sobre as temporas, e inclina a cabeça a um quarto de perfil. Sobre o busto forte e osseo, vestido em tecido pobre, de um cinzento vagamente azulado, cruzou um lenço amarello, e traz as mãos sobrepostas ao ventre. Ahi está a figura. É commum mas é bem feita, é real, vive. Fazer viver em Arte é uma victoria. E ainda que seja em um simples busto, desde que esteja vivo, a obra se nos communicará, falará da sua expressão: dôr, alegrias, indifferença... As puerilidades, essas, mesmo bonitas, se nos não enfadam ou irritam, deixam-nos frios (Duque, 1929, 158-159).

Além desta, apenas duas outras obras do período em que estudou na Europa foram enviadas ao Brasil: "Dama" (1907), atualmente no acervo do Museu D. João VI, é um estudo de nu feminino realizado a partir de modelo vivo no qual Georgina o reproduziu de maneira realista, com ênfase nas proporções e na anatomia; e "Supremo Amor" (1907) que garantiu à artista menção honrosa na 14ª Exposição Geral de Belas Artes sob elogios da crítica, no entanto não há informações sobre a sua localização. Sobre esta obra, Thais Canfild da Silva (2021) em sua Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ) apontou a possibilidade de ser um autorretrato de Georgina com a primeira filha do casal, Beatriz[32].

A obra de Georgina de Albuquerque, marcada pela relação com a paisagem brasileira e a cultura popular, como pôde ser observado anteriormente, apresenta uma representação da mulher que merece uma análise mais detalhada. A artista, ao retratar mulheres em diversas situações do cotidiano, oferece um olhar singular sobre o papel feminino na sociedade de sua época e contribui para a construção de uma iconografia de mulheres. Ao contrário de outras obras da época, que relegavam a mulher a um papel secundário, Georgina a coloca como protagonista de suas pinturas. Seja no campo, em atividades domésticas ou em momentos de lazer, a mulher é retratada com força e

[32] No relatório do Museu Lucílio de Albuquerque enviado ao prefeito Mendes de Morais (Anexo I.3) há menção de que o filho mais velho do casal teria atuado na Universidade do Distrito Federal com Georgina. Não há menção à primogênita chamada Beatriz, citada por Thais da Silva a partir do álbum de registros fotográficos realizado por Manoel Nogueira Silva (1881-1943). O filho em questão é Flaminio Júlio de Albuquerque (1913-1976) que foi, também, diretor do Colégio Oswaldo Cruz.

autonomia; além disso, Georgina apresenta mulheres reais, com suas imperfeições e complexidades.

Georgina e Lucílio de Albuquerque retornaram ao Brasil em 1911 e, no ano seguinte, mudaram-se para uma residência em Icaraí, local no qual permaneceram até se transferirem para Laranjeiras, em 1935. Desde aquele momento, Georgina oferecia cursos de educação informal de artes tanto em Niterói, quanto no Rio de Janeiro. Em 1920, foi a primeira mulher a participar de um júri acadêmico, que aprovara Quirino Campofiorito como responsável pela cadeira de Arte Decorativa da Escola Nacional de Belas Artes. Apenas dois anos mais tarde, Georgina realizou concurso para a ENBA para ocupar o cargo de catedrática de pintura, foi aprovada na 1ª colocação, porém a congregação nomeou o 2º colocado. Apesar disso, a pintora seguiu carreira tornando-se professora e chefe de seção do Departamento de Desenho, Pintura e Arte Decorativa da Universidade do Distrito Federal desde a criação da instituição, em 1935, até a sua extinção, em 1939.

Em 1939, após o falecimento de Lucílio e com o intuito de manter viva a memória e reunida a obra do marido, a pintora instaurou na residência onde morava o Museu Lucílio de Albuquerque, inaugurado em 1943, que foi caracterizado por Antonio Bento (1948) como a “casa representativa da pintura brasileira do começo do século” (Bento, 1948). Georgina foi a principal idealizadora e diretora do museu, definindo seus objetivos, organizando as coleções e estabelecendo as primeiras diretrizes para a instituição; consolidou o curso de arte, demonstrando seu compromisso com a educação artística e a formação de novas gerações de artistas e foi responsável por organizar o acervo do museu, com obras de arte de Lucílio, mas também de outros artistas. A instituição se tornou, portanto, uma plataforma para divulgar a arte brasileira, organizando exposições e eventos culturais, tendo como ponto de partida o legado de Lucílio.

Em 1948, mais de duas décadas depois da primeira tentativa e já estando a frente do MLA, Georgina realizou novamente o concurso de catedrática da ENBA, foi aprovada na primeira colocação e, então, pôde assumir o cargo. Quatro anos mais tarde, em 1952, a pintora tornou-se diretora da Escola Nacional de Belas Artes. Durante o seu mandato de três anos, incentivou que houvesse uma maior liberdade de ensino nas disciplinas, assim como inaugurou mais espaços e salas para os alunos, criou o jardim interno e realizou a pintura e manutenção do prédio. No ano seguinte a posse, Georgina foi convidada pela Unesco a presidir a Comissão Brasileira da Associação Internacional de Artes Plásticas, responsável por oferecer vantagens e relevância aos artistas brasileiros no cenário internacional.

A sua relevância para o universo artístico do período é enfatizada pelo jornalista Armando Miguéis em matéria para a Revista Forma de 1954 na qual afirmou que Georgina era “espírito independente, coube-lhe, nos primórdios da escola modernista, mostrar a seus contemporâneos que, entre paletas e pincéis, a sua imaginação estava livre de tabus, como livres sempre foram suas tendências artísticas” (Miguéis, 1954). A obra de Georgina foi elogiada por sua qualidade técnica e por sua capacidade de retratar a vida brasileira. Com o passar do tempo, a obra de Georgina foi cada vez mais valorizada como um importante documento da arte brasileira. Sua capacidade de retratar a realidade do país e de construir uma identidade visual nacional contribuiu para consolidar sua reputação como uma das grandes artistas brasileiras.

Após o despejo do Museu, em 1956, Georgina transferiu o curso de desenho e pintura que realizara desde o retorno ao Brasil, em 1911, para sua nova residência em Copacabana, na Rua Inhangá, e também para o antigo ateliê que ainda possuía em Icaraí, na Rua Moreira Cezar (Albuquerque, 1958). Quirino Campofiorito defendia que a artista havia sido pioneira do desenho no Brasil para além de esboços e estudos; realizava o desenho de maneira independente, “como objetivo exclusivo de uma transposição artística” e como recurso no qual “a expressividade artística decorre de seu próprio alcance como fixação do impulso estético-criativo” (O Fluminense, 1975). A arte de Georgina era carregada de sensibilidade e espontaneidade, características aplicadas também à sua gestão em diferentes instituições.

Levando em consideração a relação tanto de Georgina quanto de Lucílio com a Escola Nacional de Belas Artes, desde o período em que foram alunos, posteriormente professores e diretores, é interessante pontuar sobre a possibilidade que não foi observada em nenhuma das fontes consultadas ao longo desta pesquisa da Coleção originalmente do Museu Lucílio de Albuquerque ser encaminhada ao Museu Nacional de Belas Artes. Toda a documentação indica uma inclinação de que, após o fim do MLA, a Coleção estaria sob âmbito municipal. Uma das justificativas poderia se dar pelo período turbulento pelo qual a instituição passava. O Museu Nacional de Belas Artes foi criado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, com o objetivo de “recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal”, segundo o Decreto-lei nº 378/1937, apontado anteriormente no Capítulo 2. Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974) foi o primeiro diretor do MNBA e dirigiu a instituição durante 24 anos, de 1937 a 1961. Entre 1937 e 1949, foram incorporadas ao acervo da instituição 247 obras de arte através de compras realizadas pela União (Castro, 2018); no entanto, a última década de gestão de Oswaldo Teixeira, e período de dispersão da Coleção Lucílio de Albuquerque, foi marcada por críticas a sua

direção, vista como autoritária, antimodernista e reticente às transformações no cenário artístico. É possível considerar que Georgina não desejasse atrelar a Coleção Lucílio de Albuquerque a esse contexto.

Ana Paula Simioni apresentou no XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais o artigo “ENTRE CONVENÇÕES E DISCRETAS OUSADIAS: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”. A autora explora o papel de Georgina no cenário artístico brasileiro e como ela desafiou normas tradicionais da pintura histórica, predominantemente masculina, por meio de sua obra "Sessão do Conselho de Estado" (1922). Esta pintura marca a primeira vez que uma artista mulher assume o gênero da pintura histórica no Brasil, escolhendo representar um episódio político central da Independência do Brasil com a Princesa Leopoldina em destaque. Ao contrário de outras representações da época, que exaltavam cenas de batalha e figuras heroicas masculinas, Georgina optou por retratar um momento diplomático em um gabinete oficial, tendo uma mulher como protagonista. Essa escolha desvia das expectativas convencionais do gênero, tanto no conteúdo quanto na forma. A conclusão a que Simioni (2002) chega é de que

> Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões;40 a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente e, finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração. Sua auto-afirmação como pintora de temática histórica se deu no ano em que o sistema acadêmico sofreu as mais demolidoras críticas. É curioso notar que, pouco antes de Anita Malfatti e de Tarsila do Amaral se consagrarem como artistas exemplares do modernismo, justamente o estilo que se insurgia contra o academismo, era uma outra mulher que, navegando por outras correntes estéticas, afirmava-se, publicamente, como artista e profissional (Simioni, 2002, p. 153).

Entende-se, portanto, que a obra dela não deve ser julgada somente pelos parâmetros estéticos tradicionais, que por muito tempo excluíram as mulheres dos espaços de consagração artística. A “discreta ousadia” de Georgina está na escolha do tema e no

estilo, mas também na ampliação dos limites sociais e culturais que pautavam a atuação das mulheres.

3.2 Carlota dos Santos

Nascida em Portugal em 1916, Carlota Martins dos Santos chegou ao Brasil em 1920 com a família e naturalizou-se brasileira. Os primeiros contatos que teve com a arte foram através dos cursos de arte oferecidos por Georgina no Museu Lucílio de Albuquerque, como pôde ser observado na Figura 9, que contém imagens referentes à inauguração da exposição ocorrida em novembro de 1946. De acordo com informações obtidas na pasta da pintora na biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, Carlota ingressara na Escola Nacional de Belas Artes em 1955. Recebeu medalhas de bronze e prata no Salão de 1956 e ouro no ano seguinte. Na Europa, dedicou-se aos estudos no Instituto de Restauro de Roma, especializando-se em conservação e restauro, atividade pela qual ficou conhecida após o retorno ao Brasil.

Em matéria do periódico “Jornal do Brasil” de agosto de 1974, em ocasião da exposição de obras da Carlota no foyer da Sala Cecília Meirelles, há referência à pintora e restauradora como “a Pitanguy das artes plásticas”, em referência ao cirurgião plástico Ivo Pitanguy que se tornou um dos nomes brasileiros de maior prestígio em excelência profissional. A excelência de Carlota foi reforçada no ano seguinte ao ser contratada a pedido de Zoé Chagas Freitas para restaurar as obras da Coleção Lucílio de Albuquerque que foram encontradas no Palácio Guanabara em péssimo estado de conservação.

Em 1976, na matéria do Jornal do Brasil, diz-se que a pintora realizava trabalhos de restauração em equipe composta por suas sobrinhas em ateliê no bairro do Recreio, no Rio de Janeiro, apesar de residir no Flamengo. Uma destas restaurações foi em obra de Candido Portinari e ocorreu no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) em vista da nova exposição que ocorreria naquele ano a fim de apresentar o acervo do museu sob uma nova perspectiva (Jornal do Brasil, 1976). Outro registro de restauração encontrado foi de painel de Guignard em Ouro Preto (Menezes, 1976).

A coleção particular de Carlota ainda não foi encontrada. Há registros de que seu ateliê, anteriormente no bairro do Recreio, no Rio de Janeiro, foi transferido para Vargem Grande em 1978; no entanto, o endereço disponibilizado nos jornais não corresponde mais ao espaço (Jornal do Brasil, 1978). Em contato com instituições que poderiam ter

informações sobre o paradeiro de obras, foram encontradas apenas cinco obras de autoria da pintora, organizadas na tabela a seguir (Tabela 6).

Tabela 6 – Quantitativos de obras de Carlota dos Santos

INSTITUIÇÃO	QUANTITATIVO	DESCRIÇÃO DAS OBRAS
Museu Nacional de Belas Artes	4	"Gladíolos", óleo sobre tela, 1958 "Flores", óleo sobre tela, 1960 "Imagem barroca nº 3", óleo sobre tela, 1965(?) "Janela de ateliê", óleo sobre tela, 1959
Museu D. João VI	1	"Nu feminino sentado (Academia)", óleo sobre tela, 92,5 x 65 cm, 1957[33]

Fonte: Elaborada pela autora.

Carlota Martins dos Santos faleceu em 2000, na cidade do Rio de Janeiro.

3.3 Zoé Chagas Freitas

Zoé Noronha Chagas Freitas nasceu em 1920 e foi casada com o ex-governador Antônio Pádua de Chagas Freitas, mencionado anteriormente. Sua atuação foi significativa em várias áreas, destacando-se na educação e nas artes; Zoé foi educadora e defensora de melhorias no sistema educacional brasileiro, com a inserção de atividades artísticas e criadoras como parte do currículo escolar em todos os níveis. Criticava as deficiências nas políticas públicas de educação e atuava ativamente para melhorar as condições dos

[33] Pintura com a qual Carlota dos Santos recebeu medalha de ouro no Salão de Belas Artes em 1958.

professores, como durante a greve de educadores no Rio de Janeiro, quando desempenhou um papel importante ao pressionar seu marido a conceder aumentos salariais significativos. No campo cultural, Zoé contribuiu para a revitalização de importantes marcos arquitetônicos e culturais, como o Palácio Laranjeiras e a Catedral da Sé. Ela também foi uma apoiadora entusiasta de projetos artísticos, como a criação da Escola de Arte do Brasil, ao lado do pintor Augusto Rodrigues, ajudando a revelar novos talentos artísticos. Dedicava-se, ainda, às ações desenvolvidas na Sociedade Pestalozzi, ao lado da educadora Helena Antipoff. Inclusive, a primeira aparição de Zoé à público como esposa do Governador foi realizando uma palestra intitulada "A influência da arte no processo educacional" para o Conselho Mundial de Mulheres do Brasil, partindo da sua experiência como diretora da Escolinha de Arte do Brasil e especialista em psicopedagogia (Jornal do Brasil, 1971).

Sua influência como primeira-dama também incluiu esforços para democratizar o acesso à cultura, como ao facilitar ingressos populares para eventos no Theatro Municipal e abrir espaços como o Circo Voador, que se tornou um símbolo cultural no Rio de Janeiro. Segundo Arnaldo Niskier[34] (2015), "Dona Zoé" esteve sempre presente nas temporadas de música, ópera e balé do Theatro Municipal. Nas ocasiões em que não podia estar presente, convocava alunos das escolas públicas do Estado para ocuparem o camarote a ela dedicado (Niskier, 2015). Além disso, em 1974, liderou a criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII), que apoia o legado da psiquiatra Nise da Silveira e promove a preservação do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, vinculado à rede de saúde mental.

Em 1975, Zoé recebeu o título de Benemérita das Artes Plásticas pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, presidida por Antônio Bento. A titulação se deu devido ao seu trabalho de descoberta e recuperação das obras de Lucílio de Albuquerque que estavam no depósito do Palácio Guanabara. Francisco Bittencourt, em matéria à Tribuna da Imprensa do mesmo ano, caracterizou essa ação como a "semente lançada" que dependeria do governo sucessório, da imprensa e das instituições culturais para germinar (Bittencourt, 1975).

Zoé Chagas Freitas faleceu em 2015 aos 94 anos de idade, deixando um legado tanto no campo educacional quanto cultural, sendo lembrada como uma defensora fervorosa da

[34] Arnaldo Niskier é um professor, escritor, jornalista, filósofo, historiador e pedagogo israelense-brasileiro. Foi presidente da Academia Brasileira de Letras e secretário estadual de Ciência e Tecnologia e de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

educação e das artes no Brasil. A Coleção Zoé Chagas Freitas não tem localização confirmada até o momento, porém foram encontrados registros de algumas de suas obras, como “Paisagem de Ouro Preto” (1950) de Guignard[35] (Vivas, 2012) e “Escola Higino da Silveira em Teresópolis” (c. 1940), de autoria de Eliseu Visconti[36]. É de se pensar se há alguma obra remanescente da Coleção Lucílio de Albuquerque neste conjunto. O acervo do governador foi doado ao AGCRJ em 2008 por Zoé e compreende cerca de 12 mil fotografias, três cartazes e quatro metros lineares de documentos escritos; porém, não foram encontrados registros das obras da Coleção.

[35] Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) foi pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador. Consolidou-se como um dos mais renomados pintores do modernismo brasileiro do século XX dedicando-se ao paisagismo, à sociedade brasileira e ao imaginário religioso.
[36] Informações obtidas no Projeto Eliseu Visconti. Eliseu Visconti (1866-1944) foi pintor, desenhista e professor que dialogava com tendências contemporâneas como o art nouveau e o impressionismo, buscando a renovação da arte no Brasil.

CONCLUSÕES

Esta pesquisa analisou a Coleção Lucílio de Albuquerque e seus aspectos formativos. Para isso, definimos que seria necessário descrever tanto a caracterização da Coleção, quanto do personagem que dá nome a ela, investigar a sua trajetória e os processos que a formaram ao longo das últimas oito décadas e, por fim, investigar os aspectos de gênero relacionados à esta trajetória, destacando figuras essenciais para a sua formação e consolidação.

Explorar a biografia do artista funcionou como ferramenta para elaborar uma biografia da Coleção a partir dos indícios em uma documentação variada e heterogênea que deixou ao longo da trajetória e através dos quais é possível propor uma narrativa. Assim, pensar a trajetória dos vestígios de uma coleção é pensar sobre os aspectos históricos, culturais e, nesse caso, museológicos atrelados a ela. Ou seja, a trajetória da CLA remete também à trajetória do próprio Lucílio de Albuquerque uma vez que a sua relação pessoal, assim como a formação acadêmica e a atuação profissional, fosse na Escola de Belas Artes ou na divulgação da arte brasileira no exterior, impactaram diretamente nos decisões tomadas no que dizia respeito ao futuro de suas obras. A relevância de Lucílio como marido, artista, professor e diretor permitiu compreender a relevância, também, da formação da Coleção no museu homônimo, em 1943, após o seu falecimento. Dar nome de um artista a um Museu que objetive preservar o seu legado é institucionalizar e reafirmar a sua importância como patrimônio cultural.

A biografia da Coleção Lucílio de Albuquerque está profundamente ligada às cidades e ao estado onde esteve presente. Suas aparições e desaparecimentos refletem diretamente influências externas. Entender os objetos da coleção é também entender aqueles que os preservam, pois, com o passar do tempo e as mudanças sociais, políticas e culturais, as interpretações sobre as coleções se transformam. Na Museologia, ainda há poucos estudos sobre a formação de coleções, muitas vezes devido à negligência com a documentação que registra a história das coleções que hoje compõem os museus.

Apesar do caráter de permanência das instituições museológicas, a dispersão das obras não pôde ser evitada e assumiu novos contornos no Palácio Guanabara, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e no Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro. Considerando que as instituições possuem valores, objetivos e metodologias distintos, as maneiras como a Coleção foi abordada em cada uma delas também o eram. No que diz respeito à documentação produzida e disponibilizada para consulta, foi identificada a falta de diálogo entre as instituições a fim de cruzar informações e, assim, produzir conhecimentos sobre os objetos que fazem parte do acervo de cada uma delas. Como pôde ser observado, informações básicas para o estudo das obras, como a data, estão documentadas originalmente e não constam nas fichas mais recentes. Não houve perda destas informações, uma vez que os documentos estão salvaguardados e

disponíveis digitalmente no AGCRJ, mas a recuperação das informações e, consequentemente, a pesquisa sobre as obras é prejudicada. Conhecer as coleções é o elemento primordial para a sua preservação às gerações futuras e, ainda hoje, muitas instituições tem dificuldade em se debruçar sobre os próprios acervos, principalmente pela falta de colaboradores suficientes para a realização das atividades diárias e para a pesquisa.

Nesta pesquisa, propomos duas possíveis caracterizações para a instituição na qual a Coleção foi formada: como um museu biográfico e/ou como um museu-narrativa. No primeiro caso, o personagem ocupa o papel central, enquanto a casa se transforma em uma ponte de comunicação. Já o museu-narrativa se caracteriza por sua inserção no contexto urbano, mas com uma abordagem mais íntima e pessoal. No caso do Museu Lucílio de Albuquerque, destaca-se o fato de estar localizado na residência da família, onde Georgina ainda vivia durante o período de funcionamento da instituição. Dessa forma, o espaço da casa era compartilhado entre os cômodos da Coleção e o cotidiano de Georgina, configurando-se como um ambiente ao mesmo tempo privado e público, que acolhia visitantes. Esse acolhimento culminou na criação dos cursos de arte para crianças e mulheres ministrados pela própria pintora que se baseavam na ideia do conhecimento apreendido pela livre expressão, pelo contato com a natureza e pela sensibilidade.

A partir do levantamento e da análise das fontes, identificamos a presença de obras de outros artistas, além de Lucílio, na Coleção. Foram encontradas referências de que havia obras de Arthur Timóteo da Costa, por exemplo, mas, ao longo da trajetória, não há menção nas referências a obras de outras autorias e, consequentemente, não há registro do que teria ocorrido com elas e de sua localização atual. Há, também, quatro desenhos de outros autores que fariam parte da Coleção no acervo do Arquivo da Cidade, são eles: C. Lima, Theodoro Braga e outros dois não identificados. A falta de documentação de registro também se repete ao analisarmos o quantitativo de obras em cada um dos marcos da trajetória e identificarmos que houve uma alteração neste número: no Museu Lucílio de Albuquerque, constavam 160 pinturas; no Palácio Guanabara, havia 117 pinturas em 1974 e 105 pinturas no ano seguinte; no Museu do Ingá, estavam 127 pinturas, mas, atualmente, estão 121. O mapeamento da diferença de quantitativos de obras ao longo da trajetória é um aspecto que poderia, e precisa, ser explorado em pesquisas futuras, com a continuidade da busca pela documentação de aquisição e descarte de obras, por exemplo.

Uma das lacunas que buscamos preencher nesta pesquisa era o paradeiro e o estado da Coleção durante a década de 1960. Durante os levantamentos, foi encontrado um registro de parte da Coleção nesse período a partir de uma visita de Terezinha Saraiva ao Arquivo da Cidade em 1965. Na ocasião, os desenhos de Lucílio foram encontrados rasgados e os documentos em estado de deterioração. Por outro lado, as pinturas seguem

sem respostas; a sua presença no acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, ainda que temporariamente, também não foi confirmada.

Levando em consideração a relação tanto de Georgina quanto de Lucílio com a Escola Nacional de Belas Artes discutimos sobre a possibilidade que não foi observada em nenhuma das fontes consultadas ao longo desta pesquisa da Coleção ser encaminhada ao Museu Nacional de Belas Artes após a dispersão. Uma das justificativas poderia se dar pelo período turbulento pelo qual a instituição passava. O Museu Nacional de Belas Artes foi criado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas. Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974) foi o primeiro diretor do MNBA e dirigiu a instituição durante 24 anos, de 1937 a 1961. A última década de sua gestão foi marcada por críticas a sua direção, vista como autoritária e contrária às transformações no cenário artístico. É possível considerar que Georgina não desejasse atrelar a Coleção Lucílio de Albuquerque a esse contexto.

A trajetória da Coleção Lucílio é marcada por disputas políticas, movimentações não documentadas e inconsistências nos registros quantitativos. As informações disponíveis após a dispersão das obras, com o encerramento do Museu Lucílio de Albuquerque, não coincidem com os dados registrados nas documentações originais da instituição. O desaparecimento e o surgimento de pinturas e desenhos ao longo das últimas oito décadas refletem o descaso com a documentação e a preservação do patrimônio cultural. No entanto, é importante destacar que as lacunas de informação também são relevantes e compõem a biografia daqueles objetos e a formação de narrativas da sociedade da qual fazem parte. As narrativas derivadas dos objetos de uma coleção dependem do envolvimento do público para se expandirem e se transformarem, uma vez que ele é parte essencial do sistema museológico. Esse princípio foi relacionado ao sistema da Dádiva, em que as esferas de dar, receber e retribuir precisam coexistir para manter o equilíbrio. Sem a interação com os visitantes, o propósito do museu se desfaz e perde seu significado. No caso da Coleção Lucílio de Albuquerque, sua formação resultou do desejo de Georgina em preservar o legado de Lucílio. Contudo, para que essa preservação fosse efetiva, era necessário que as obras ultrapassassem o âmbito particular da colecionadora. Além disso, a Coleção Lucílio de Albuquerque foi utilizada como um dos elementos na construção da narrativa do Estado do Rio de Janeiro após sua fusão com o Estado da Guanabara. Nesse sentido, a institucionalização da coleção como museu se apresenta como uma estratégia de atribuição de valores aos objetos, conferindo-lhes salvaguarda, reconhecimento e prestígio. Esses valores, por sua vez, tornam-se vestígios concretos de narrativas que são criadas, moldadas e transmitidas ao longo do tempo.

Ao analisarmos os valores que foram atribuídos à CLA ao longo dos marcos da sua trajetória, foi possível compreender que a construção de significados atrelados aos bens patrimonializados é continuamente reavaliada por uma comunidade, ou seja, é dinâmica e

está em constante transformação, ainda que pontuada por momentos de desaparecimento. Inicialmente, os valores sentimental e comemorativo foram fundamentais para sua formação e a criação do Museu, com o objetivo de preservar a memória de Lucílio. Foram agregados também os valores artístico e estético, destacados pela habilidade e criatividade de suas obras, reconhecidas em críticas da época. A coleção também adquiriu um valor histórico, ao testemunhar contextos culturais e momentos específicos, e educacional, sendo utilizadas em cursos no Museu desde a década de 1940. O valor de pesquisa emergiu posteriormente, com estudos acadêmicos que envolveram a Coleção em níveis de graduação e pós-graduação. O valor monetário foi formalmente atribuído durante a compra pelo Estado, mas dependia de outros valores, como o reconhecimento cultural de Lucílio. Além disso, o valor associativo esteve presente desde a origem, vinculado não apenas ao nome de Lucílio, mas também à figuras como Georgina, Carlota dos Santos e Zoé Chagas Freitas.

Estas três figuras femininas que tiveram papel essencial ao longo da trajetória da Coleção e do desenvolvimento do campo museológico e patrimonial, ainda que não tenham tido formação em Museologia. Georgina de Albuquerque é a personagem que tem a relação mais direta com a Coleção devido a sua relação matrimonial com o artista e seu lugar de organizadora das obras. Destacamos também Carlota dos Santos, que teve a Coleção como plano de fundo do seu primeiro contato com a arte nas aulas de Georgina e, posteriormente, como objeto de trabalho durante a atuação como restauradora. A terceira personagem é Zoé Chagas Freitas que, apesar de ter tido um trabalho importante no desenvolvimento do campo artístico e educacional, é pouco estudada para além do seu lugar de esposa do ex-governador Chagas Freitas, por isso entendemos ter sido importante colocá-la individualmente nesta pesquisa ao explorar a recuperação das obras da Coleção na década de 1970. A pesquisa buscou ressaltar o papel dessas figuras femininas na conservação e promoção desse acervo, destacando a importância de personagens muitas vezes invisibilizados na biografia de coleções; dessa forma, pudemos contribuir para uma perspectiva mais ampla na Museologia, reconhecendo as diversas camadas de significados que envolvem o patrimônio cultural.

Destacando possibilidades de desdobramento desta pesquisa, é possível propor paralelos com trajetórias de outras coleções, a fim de que se identifique semelhanças, diferenças e potenciais para o futuro que provoque conversas entre elas, como a coleção de Antônio Parreiras, por exemplo, que se institucionalizou apenas um ano antes da criação do Museu Lucílio de Albuquerque, mas seguiu caminhos muito distintos. Além disso, não foi possível encontrar alguns vestígios que acreditamos ser de extrema importância para o estudo da Coleção: as filmagens da Pan-Filmes (1944) e da Sono-Filmes (1945) feitas no MLA, o catálogo elaborado por José Roberto Teixeira Leite das

obras expostas no Gávea Pequena e a origem da obra “Casa de campo”, de autoria de Lucílio, pertencente ao acervo do Palácio Guanabara.

Tendo isso em vista, foi possível apontar, portanto, a relevância da Coleção Lucílio de Albuquerque para o campo museológico e patrimonial, para além da importância do artista e da sua produção artística para a História da Arte - que já fora aprofundada por outros pesquisadores, como Piedade Grinberg e Ana Cavalcanti, mencionadas durante a caracterização do pintor. A trajetória das coleções diz respeito não só aos objetos que a compõem, mas às pessoas que fazem parte do processo, às instituições pelas quais os objetos passam, ao contexto histórico no qual se insere. Os caminhos de uma coleção são um reflexo dos caminhos da nossa sociedade e também da Museologia; no entanto, para que isso ocorra, é preciso que haja uma preocupação dos profissionais e das instituições na gestão das coleções tendo em vista a preservação dos objetos e da documentação atrelada a eles. A trajetória dessa coleção revela como os acervos são moldados por contextos institucionais, pessoais e sociais que refletem, também, as mudanças de valores ao longo do tempo. Nesse sentido, a Coleção Lucílio de Albuquerque não é apenas uma reunião de obras, mas um conjunto dinâmico que se transformou conforme as instituições e os personagens atuavam.

REFERÊNCIAS

A NOITE. O Salão de Bellas Artes. A Noite, Rio de Janeiro, p. 8, ed. 05293 (1), 1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/17947. Acesso em: 16 dez. 2023

ALBUQUERQUE, Georgina de. Autobiografia. Rio de Janeiro, 1958.

_____ O Desenho como base no ensino das Artes Plásticas. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1942. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/11394/1/272608.pdf. Acesso em: 02 set 2024

ALMEIDA, Cícero de. O colecionismo ilustrado na gênese dos museus contemporâneos. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 33, p. 123-140, 2001.

AMARO, Danielle. Acerca de “almas penadas": debates sobre criação e regulamentação do primeiro curso superior de história da arte (1961-1978). Encontro de História da Arte, n. 10, p. 161-169, 2014. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4125/3959. Acesso em: 18 set 2024

APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, p. 247-298, 2008.

ARAÚJO, Bruno de. Entre objetos e instituições: Trajetória e constituição dos conjuntos de objetos de C&T das Engenharias em Pernambuco. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2019.

BARBOSA, Ana Mae. Ensino da arte: memória e história. São Paulo, Editora Perspectiva SA, 1ª ed., 2019.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

BELLAIGUE, Mathilde; MENU, Michel. Object-Document? Ou: le Voir et le Savoir. In: **SYMPOSIUM OBJETC – DOCUMENT?** Beijing, China, 1994, v. 23, p. 143-145.

BENTO, Antonio. O Museu Lucílio de Albuquerque. Diário Carioca, Rio de Janeiro, p. 6, ed. 06043 (1), 1948. Disponível em: ttp://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/31816. Acesso em: 15 out 2024

BITTENCOURT, Francisco. Lucílio de Albuquerque. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, ed. 07882 (1), p. 10, 1975. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/154083_03/18965. Acesso em: 23 set 2024

_____. Reflexos do Impressionismo. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, ed. 07437, p. 9, 1974. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/154083_03/17863. Acesso em: 23 set 2024

BO, João. Evolução do conceito de patrimônio: os exemplos francês e brasileiro. In: Proteção do patrimônio na UNESCO: ações e significados. Brasília: UNESCO, p. 21-33, 2003.

BONFIM, Otávio. Um museu vai ser expulso da casa onde viveu, criou e se imortalizou um artista. Diário Carioca. Ed. 07238, p. 5, 1952. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_04/12674. Acesso em: 21 mai 2023

BRASIL. CPDOC-Centro de Pesquisa e Documentação História Contemporânea do. «MORAIS, ANGELO MENDES DE». CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/morais-angelo-mendes-de. Acesso em: 16 set 2024.

_____. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 1937.

_____. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Publica. Coleção de Leis do Brasil, p. 12, vol. 1, 1937.

BRULON, Bruno. Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para possibilidades do presente. cadernos pagu, n. 55, p. e195515, 2019.

CARDOSO, Elizangela. Entre o tradicional e o moderno: os femininos na revista Vida Doméstica. Rio de Janeiro: Revista Gênero–UFF. Niterói, v. 9, p. 103-134, 2009.

CASTRO, Isis de. Entre batalhas: de relíquias ao revival da arte acadêmica: as pinturas históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2018.

CAVALCANTI, Ana. O Impressionismo no Brasil e as fronteiras na História da Arte. In: BRANDÃO, Angela; GUSMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Org.). **História da Arte: Fronteira**s. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Unifesp, 2019, p. 120-133. Disponível em: https://www.academia.edu/download/66162323/HISTORIA_DA_ARTE_FRONTEIRAS.pdf#page=120. Acesso em: 27 fev. 2024

_____. Uma História do Impressionismo no Brasil: Possibilidades e estratégias. **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, v. 39, p. 26-39, 2020.

CHAGAS, Mario. A poética das casas museus de heróis populares. In: **Revista Mosaico**. Edição nº4, Ano II. 2010. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62790/61925. Acesso em: 31 mai 2024.

_____. Memória e Poder: Dois Movimentos. Cadernos de Sociomuseologia, v. 19, n. 19, 2002. Disponível em https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367 Acesso em: 5 ago 2022

_____. Memória política e política da memória. In: **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**, 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009

_____. Patrimônio é o caminho das formigas. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 47, p. 175-196, 2015.

CHILVERS, Ian. The Oxford dictionary of art and artists. Oxford University Press, 2015.

CHUVA, Márcia. Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. p. 195-244.

CORREIO DA MANHÃ. Pinturas de valor vão ser restauradas. Correio de Manhã. Rio de Janeiro, ed. 24009 (1), p. 6, 1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/22511. Acesso em: 23 set 2024

_____. Ventre Livre. **Correio da Mahã**, Rio de Janeiro, ed. 24069, 1971. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_08/24649. Acesso em: 29 ago 2024

COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas; o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927.

COUTO, Mia. Os tempos que há no tempo. Conselho Internacional de Museus. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em https://iptv.usp.br/portal/video.action;jsessionid=FA872D8E550499588722B7EE97099F02?idItem=2698 Acesso em: 5 ago 2022

DIÁRIO de notícias. Eles são assim. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, ed. 16148, p. 19, 1974. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_05/35252. Acesso em: 24 set 2024

DUQUE, Gonzaga. Contemporaneos (pintores e escultores). Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

ELISEU Visconti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9281/eliseu-visconti. Acesso em: 21 out 2024

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 9ª edição, 1987.

GOMES, Tapajós. Entre artistas: Georgina e Lucílio de Albuquerque. Revista Illustração Brasileira. França, ed. 00081 (6), p. 36-41, 1927. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/107468/11221. Acesso em: 02 set 2024

GONÇALVES, José Reginaldo. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GRINBERG, Piedade. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. 19&20. Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm. Acesso em: 31 mai 2024

GUAPINDAIA, Mayra. Selo postal 150 anos da lei do ventre livre: uma reflexão sobre história, memória e arte. Blog dos Correios, 2021. Disponível em: https://blog.correios.com.br/filatelia/?p=44877. Acesso em: 29 ago 2024.

GUIA de Fundos da Coleção Particular Lucílio de Albuquerque. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4203403/4136036/GuiadefundosLucilioAlbuquerqueP.pdf. Acesso em: 29 fev. 2024

GUIGNARD. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8669/guignard. Acesso em: 21 out 2024.

HERNANDES, Flora. Protagonismo e repercussões do curso de museus na consolidação da preservação no Brasil. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio e Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2022.

JORNAL DE LETRAS. Obras de Lucílio de Albuquerque. Jornal de Letras. Rio de Janeiro, ed. 00291, p. 11, 1975. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/111325/5060. Acesso em: 24 set 2024

JORNAL DO BRASIL. Boas surpresas no acervo do MAM. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ed. 00205, p. 50, 1976. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_09/83052. Acesso em: 16 out 2024.

_____. Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro/ Palácio do Ingá. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 00276, p. 26, 1986. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/159912. Acesso em: 29 ago 2024.

_____. Palestra traz Dona Zoé a público pela primeira vez como mulher do Governador. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ed. 00023, p. 22, 1971. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_09/209418. Acesso em: 21 out 2024.

_____. Vaivém. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ed. 00142, p. 34, 1974. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_09/39520. Acesso em: 16 out 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. Notas de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ed. 00025 (1), p. 5, 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_13/27834. Acesso em: 29 fev. 2024

_____. Quadros esquecidos de Lucílio ganham mostra. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, ed. 00107 (1), p. 8, 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/33525. Acesso em: 31 mai 2024

KELLY, Celso. A exposição Lucílio. **A Noite**, Rio de Janeiro, ed. 11165 (1), 1943. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_04/19679. Acesso em: 16 set 2024.

KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a Pintura. Arte e Prática de Colecionar no Brasil. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro: MinC/ IPHAN, V.33, p.23-44, 2001.

LACERDA, Maurício. Pintor no porão. O Jornal. Rio de Janeiro, ed. 15230 (1), p. 5, 1971. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_06/93398. Acesso em: 23 set 2024

LEHMANNOVÁ, Martina. 224 years of defining the museum. ICOM. Accessed December, v. 14, p. 2022, 2020. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf. Acesso em: 16 set 2024

LIMA, Diana. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p.17-40. Disponível em: https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/443/1/Interdiscursos%20da%20Ci%C3%AAncia%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 02 dez. 2023.

_____. Herança cultural (re)interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio: revista eletrônica do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio**, PPG-PMUS UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, PPG-PMUS UNIRIO/MAST, v. 1, n. 1, 2008, p. 33-43. Disponível em: http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/4/2. Acesso em: 01 mar. 2024

LOPONTE, Luciana. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. Visualidades. Goiânia, 2008. Vol. 6, n. 1/2 (jan./jun. 2008-jul./dez. 2008), p. 13-31, 2008.

LOUREIRO, Maria Lucia. A obra de arte musealizada – de objeto de contemplação à fonte de informação. In: **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p.105-126. Disponível em: https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/443/1/Interdiscursos%20da%20Ci%C3%AAncia%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 01 mar. 2024

MATTOS, Rita de. Coleções Públicas de Arte: Formação e Desenvolvimento de um Patrimônio Público. Coleção BANERJ, um patrimônio público. Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Rio de Janeiro, 2016.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: SOCIOLOGIA e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEMÓRIAS DO RIO: o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em sua trajetória republicana. Org: Beatriz Kushnir, Sandra Horta. Rio de Janeiro: Imago, 488p, 2011. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4106403/memorias_rio.pdf. Acesso em: 18 set 2024.

MENEZES, Walda. Movimento. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, ed. 16531, p. 23, 1976. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_05/42935. Acesso em: 16 out 2024.

MIGUÉIS, Armando. Patrimônio a preservar. Revista Forma, Rio de Janeiro, nº 2, 1954. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5463/revista-forma-n-2. Acesso em: 16 out 2024

MOTTA, Marly da. "Que será do Rio?" - Refletindo sobre a identidade política da cidade do Rio de Janeiro. Tempo, Rev. do Depto de História da UFF. Niterói (RJ) Janeiro, v.4, p.146-174, 1997.

_____. O Rio de Janeiro continua sendo ? Rio de Janeiro, CPDOC , 2000.

NISKIER, Arnaldo. O idealismo de Dona Zoé. Jornal Dois Estados. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www2.academia.org.br/artigos/o-idealismo-de-dona-zoe. Acesso em: 21 out 2024.

NOCHLIN, Linda. Why are there no great women artists?. In: Aesthetics. Routledge, 2017. p. 46-51.

NOGUEIRA, Manuela. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. Disponível em: http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_mhn.pdf. Acesso em: 02 set 2024

O FLUMINENSE. Descobertas mais de 100 telas de Lucílio no porão. O Fluminense. Rio de Janeiro, ed. 21919 (1), p. 3, 1975. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/100439_11/28200. Acesso em: 24 set 2024

_____. Georgina de Albuquerque revive na arte dos croquis. O Fluminense. Rio de Janeiro, ed. 22032 (1), p. 37, 1975. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/100439_11/30876. Acesso em: 16 out 2024.

O MALHO. Museu Lucílio de Albuquerque. **O Malho**, Rio de Janeiro, ed. 0124 (1), 1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/116300/101087. Acesso em: 31 mai 2024.

_____. Sonno. **O Malho**, Rio de Janeiro, ed. 0119 (1), 1935. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/83469. Acesso em: 30 mai 2024.

OSINSKI, Dulce. O lugar da imagem no jornal Arte & Educação (1970-1978). Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais, 20(1), 19–42, 2021. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/38707. Acesso em: 30 ago 2024

PEREIRA, Suzana. Mãe Preta, de Lucílio de Albuquerque: uma obra de arte, suas motivações e seu poder de representação. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 2, jul.-dez. 2021. Disponível em: https://doi.org/10.52913/19e20.xvi2.02. Acesso em: 30 ago 2024

POMIAM, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: **Imprensa Nacional**, v. 3, p. 51-86, 1984.

RANGEL, Aparecida. Museu Casa de Rui Barbosa: entre o público e o privado. 2015. 254f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – **Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2015.

RIBEIRO, Flexa. Retrospectiva Lucílio de Albuquerque. Illustração Brasileira. França, ed.00061, p. 20-22, 1940. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/16960. Acesso em: 26 set 2024.

RICHARD EMIL MILLER – BIO AND ARTWORK OF THE AMERICAN PAINTER. Artlex: Art Dictionary. Disponível em: https://www.artlex.com/artists/richard-emil-miller/. Acesso em: 16 out 2024.

ROSALBINO Santoro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24686/rosalbino-santoro. Acesso em: 16 out 2024.

RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto. Produzindo o passado. São Paulo: **Brasiliense**. 1984, p. 59-64. Disponível em: https://www.academia.edu/37230268/Produzindo_o_passado_Antonio_Augusto_Arantes_org_pdf. Acesso em: 01 mar. 2024

SÁ, Ivan de. A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o Pompierismo francês: o caso de Pedro Américo. Dissertação: Mestrado em História da Arte (História e Crítica da Arte). Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1995.

SANTOS, Claudia dos; LOUREIRO, Maria Lúcia. A Documentação museológica das coleções de ciência e tecnologia em ambiente digital: o caso do Museu de Astronomia e Ciências Afins. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 10, n. Especial, p. 135-157, 2021.

SANTOS, Lucienne dos. Credenciar Museus: Um estudo para o credenciamento de museus do estado do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2015, 164p

SANTOS, Myrian dos. Museus brasileiros e política cultural. Revista brasileira de ciências sociais, v. 19, p. 53-72, 2004.

SANTOS, Myrian dos; CHAGAS, Mário. A linguagem de poder dos museus. Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, p. 12-19, 2007.

SAVOI, Camila. L'expérience des femmes bourgeoises dans les espaces publics et privés dans deux tableaux de Georgina de Albuquerque. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade de Montreal, 2023.

SILVA, Pedro da. Reforma urbana no Estado Novo: a gestão de Henrique Dodsworth na cidade do Rio de Janeiro (1937-1945). Mosaico, v. 8, n. 13, p. 280-297, 2017.

SILVA, Thais. A Trajetória de Georgina de Albuquerque no Ensino das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, p. 143-159, 2002.

TORRES, Rachel. A Guanabara em imagens: a descrição e a representação dos governos Carlos Lacerda (1960-1965) e Chagas Freitas (1971-1970) nas fotografias dos arquivos públicos da cidade do Rio de Janeiro. 2024. 173f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

VIDA DOMÉSTICA. Amorosa do seu lar: da mulher nos movimentos políticos. **Vida Doméstica**, Rio de Janeiro, ed. 00480 (1), 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/830305/58951. Acesso em: 29 ago 2024

_____. Num templo de arte. **Vida Doméstica,** Rio de Janeiro, ed. 00346 (1), 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/830305/42402. Acesso em: 29 ago 2024

VIVAS, Rodrigo. Por uma História da Arte em Belo Horizonte: Artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha catalográfica no MLA de "Mãe Preta"

TITULO - MÃE PRETA

CATEGORIA - Fáze grandes idéias

CATALOGADO sob nº A-3

DESCRIÇÃO - magistral composição de carater sentimental, sobrio de linhas representa não uma preta com o branco no cólo, mas a epopéa das mães pretas que amamentaram com carinho os filhos dos brancos, embora com os olhos amorosamente postos no proprio filho.

ESTILO - Classico

GÊNERO - Composição

ÉPOCA - 1912

ADQUIRIDO EM 1925

PELO Govêrno do Estado da Bahia

DOADO EM

Á

PROCÊSSO USADO - Pintura á oleo e a pincel

AVALIADO EM Cr$ 200.000,00

VALOR ARTISTICO - Uma das mais belas telas da pintura brasileira pelo seu valor plastico e sentimental

VALOR HISTORICO - Marca a época da escravatura.

DIMENSÕES -

RESTAURADO EM

POR

RETOCADO EM

POR

ALTERAÇÕES NOTAVEIS -

-

OBSERVAÇÕES - Existe na Bahia uma cópia da "Mãe Preta", de Lucílio, feita por Presciliano Silva que assinou o seu nome sem acrescentar - cópia -. Em 1924, Georgina visitando a Bahia viu esta cópia e protestou, porem, não mais voltando á Bahia, ignora se foi ou não acrescentada a palavra - cópia - conforme seu protesto.

Museu Lucilio de Albuquerque

Mãe Preta

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ, BR RJAGCRJ.LA.FC.01.31

ANEXO B - Relatório de Atividades do Museu de Lucílio de Albuquerque de 1946

Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque
Fundada em 19-10-1941
MUSEU LUCILIO DE ALBUQUERQUE
Rua Ribeiro de Almeida, 22
Tel.: 25-4200
Rio de Janeiro

ATIVIDADES

O Museu Lucilio de Albuquerque vem sendo franqueado ao publico ha tres anos. Em 1943 foram feitas duas conferencias por D. Georgina de Albuquerque e uma pelo Prof. Flexa Ribeiro sobre o patrono e sobre arte em geral; duas visitas coletivas de alunos da Escola Nacional de Belas Artes; uma visita coletiva de membros do Instituto de Historia da Arte e uma filmagem pela Pan-Filme, que percorreu todo o Brasil.

Em 1944 foram feitas quatro conferencias, ~~sendo uma~~ pela Sra. Maria Barreto, do Instituto de Historia da Arte, ~~outra~~ e pela Dra. Adalzira Bittencourt, uma pela Profra. Georgina de Albuquerque ~~e outra pelo Dr. Celso Kelly~~. Uma grande filmagem com aspétos de todo o Museu foi feita pela Pan-Filme; varias visitas coletivas, como as da Sociedade de Homens de Letras, Escola Rodrigues Alves, da Prefeitura do Distrito Federal.

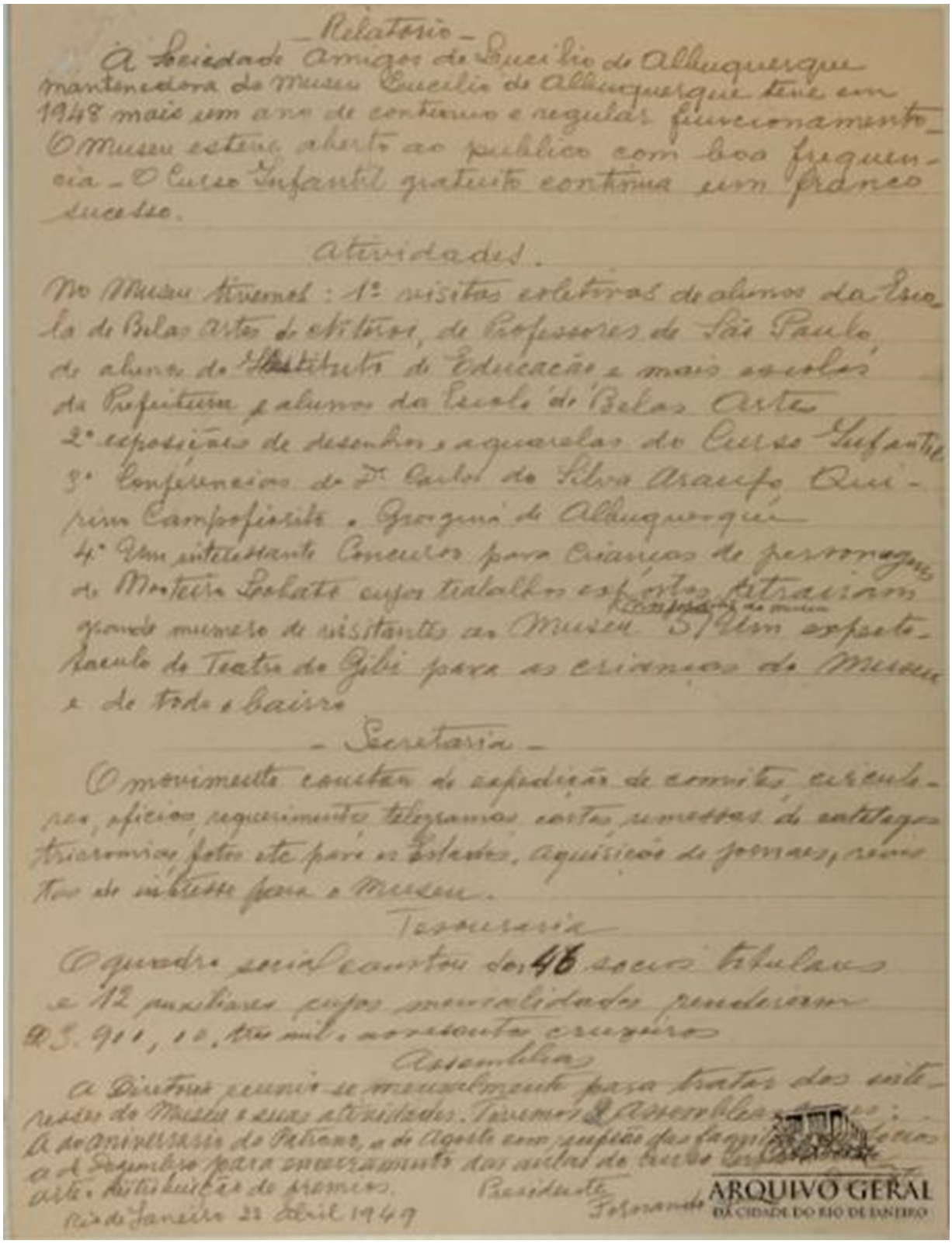
Em 1945 foram realizadas duas exposições, uma no Rio e outra em São Paulo, de alguns trabalhos do Patrono do Museu, com conferencias ilustrativas; visitas coletivas de alunos da Escola Nacional de Belas Artes e de socios do Instituto de Arquitetos do Brasil, á 19 de Abril, aniversario da morte do Patrono, sendo nesta ocasião feita uma filmagem especial pela Sono-Filmes, que tambem percorreu todo o Brasil.

Foram expedidos 28 catalogos do Museu, fotografias, tricromias da obra do artista para cidades do país, Argentina, Uruguái e America do Norte.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ, BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.27

ANEXO C - Relatório de atividades do Museu Lucílio de Albuquerque de 1948



— Relatorio —

A Sociedade Amigos de Lucilio de Albuquerque mantenedora do Museu Lucilio de Albuquerque teve em 1948 mais um ano de continuo e regular funcionamento — O Museu esteve aberto ao publico com boa frequencia — O Curso Infantil gratuito continua um franco sucesso.

Atividades.

No Museu tivemos: 1º visitas coletivas de alunos da Escola de Belas Artes de Niteroi, de Professores de São Paulo, de alunos do Instituto de Educação e mais escolas da Prefeitura e alunos da Escola de Belas Artes
2º exposições de desenhos e aquarelas do Curso Infantil
3º Conferencias do Dr. Carlos da Silva Araujo Quirino Campofiorito e Georgina de Albuquerque
4º Um interessante Concurso para Crianças de personagens de Monteiro Lobato cujos trabalhos expostos atrairam grande numero de visitantes ao Museu. 5º Um espectaculo do Teatro do Gibi para as crianças do Museu e de todo o bairro

— Secretaria —

O movimento constou de expedição de convites, circulares, oficios, requerimentos, telegramas, cartas, remessas de catalogos, tricromias, fotos etc para os Estados, aquisição de jornais, revistas de interesse para o Museu.

Tesouraria

O quadro social constou dos 46 socios titulares e 12 auxiliares cujas mensalidades renderam Cr$ 3.900,00, tres mil e novecentos cruzeiros

Assembleas

A Diretoria reuniu-se mensalmente para tratar dos interesses do Museu e suas atividades. Tivemos 2 Assembleas [illegible]: A do Aniversario do Patrono, a de Agosto com recepção das famil[illegible] a de Dezembro para encerramento das aulas do Curso [illegible] arte e distribuição de premios.

Rio de Janeiro 22 Abril 1949

Presidente
Fernando [illegible]

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.34

ANEXO D - Relações culturais internacionais do Museu Lucílio de Albuquerque

3

-9-

RELAÇÕES CULTURAIS INTERNACIONAIS: O Museu, tem trocado correspondência, catalogos, etc. com instituições congeneres Argentinas, Norte-Americanas, Chilenas, etc. Para êsse fim, tem sido utilizado pelo Museu o Catalogo editado em 1940 pelo Ministério da Educação e Saúde para a Exposição Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque. Infelizmente, os catalogos estão quase exgotados.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.29

ANEXO E - Decreto de Declaração de Utilidade Pública

UNIVERSIDADE DO BRASIL

Decreto nº II.627 - de II de setembro de I952.

O Prefeito do Distrito Federal no uso da atribuição que lhe confere o art. 25 ,§Iº- item VI,da Lei nº-217 ,de I5 de Janeiro de I948,e de acordo com os artigos 5º- e 6º- do Decreto Lei nº-3.365, de 2I de Junho de I95I decreta:

Art. Iº . Fica declarado de utilidade publica, para o fim de desapropriação o imovel situado na Rua Ribeiro de Almeida nº- 22 ocupado pelo Museu Lucilio de Albuquerque.

Art. 2º-.Este decreto entrara em vigor na data de sua publicação,revogadas as disposições em contrario.

Distrito Federal,II de Setembro de I952 - 64º da Republica.

Assinado :João Carlos Vital.

Publicado no Diario Oficial da Prefeitura de I2 de Setembro de I952 á pagina nº- 7846.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.43

ANEXO F.1 – Projeto de lei de compra da Coleção pelo Distrito Federal (página 1)

CÂMARA DO DISTRITO FEDERAL

PROJETO DE LEI

Nº 695 — 1952

autoriza o Prefeito a adquirir o Museu Lucílio de Albuquerque, e dá outras providências.

Considerando que, Lucílio de Albuquerque, foi dos maiores artistas de seu tempo, que pintou as idéias e os pensamentos e procurou sempre em seus quadros, representar um símbolo, pintar um estado de alma, fixar um instante da tumultuosa vida humana. Que foi pintor, poeta e pensador;

Considerando que, Lucílio de Albuquerque, amou sua Pátria com fervor, desde a beleza da paisagem até as glórias de sua história, a sua bela envergadura moral transpareceu sempre em sua obra e pintou Composições grandiosas como: "Mãe Preta", "Jesus abençoando a Cidade do Rio de Janeiro", e "Despertar de Icaro" (para glorificar Santos Dumont);

Considerando que, Lucílio de Albuquerque, pintou ainda, quadros históricos como: "Expedição a Laguna", "Catequese", "Farrapos", "Bilac" e a "Defesa Nacional" etc., e quadros filosóficos como: "Agnus Dei", "Paraiso Restituido", "Árvore da Vida" etc.

Considerando que, Lucílio de Albuquerque, foi Professor Catedrático da Escola Nacional de Belas Artes, por 27 anos e seu Diretor nos últimos anos de vida;

Considerando que, êsse grande artista, falecido em 19 de abril de 1939, nesta Capital, à Rua Ribeiro de Almeida nº 22 - Laranjeiras, deixou obra tão preciosa e vasta, que as duas exposições respectivas feitas: no Rio em 1940 e em São Paulo em 1942, causaram pelo vulto e valor, espanto e admiração;

Considerando que, dado o valor dessa obra a viúva e colega do artista, com enauditos sacrifícios, permaneceu na casa onde êle morrera e viveu seus últimos anos e aí criou o Museu Lucílio de Albuquerque, em 20 de fevereiro de 1943;

Considerando que, êsse Museu, guarnecido com os móveis de Jacarandá e objetos de arte que pertenceram ao artista, comporta 377 trabalhos entre desenhos e pinturas, estas todas emolduradas em estilo, estando os desenhos em pastas;

Considerando, que, entre os trabalhos expostos estão quadros de composição, de valor histórico e artístico, e de vastas dimensões como: - "Farrapos" (pintado em 1935 para comemorar o centenário da Revolução Farroupilha e "Bilac" (pintado quando o poeta fez a campanha da Defesa Nacional)

Considerando que, da preciosa obra que Lucílio de Albuquerque deixou e fazendo parte do Museu de seu nome, constam ainda, 217 desenhos de valor imenso pela qualidade e raridade, classificados como: a) desenhos de composição e estudos para obras que executou; b) desenhos de aspectos coloniais do Rio de Janeiro e outras cidades como São Salvador, Ouro Preto, São Paulo e Recife; c) desenhos de tipos de rua; d) desenhos de grandes dimensões feitos para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Turin;

Considerando que, no Museu Lucílio, funcionam como atividades di-

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.45

ANEXO F.2 – Projeto de lei de compra da Coleção pelo Distrito Federal (página 2)

dáticas e culturais desde sua fundação, aulas de desenho e pintura e um Curso Infantil de Arte gratuito para crianças de 4 a 12 anos, que são feitas conferencias sobre arte em geral e arte nacional;

Considerando que, desde janeiro de 1948 o Museu Lucílio de Albuquerque é reconhecido de Utilidade Pública pela Prefeitura;

Considerando que a obra de Lucílio de Albuquerque já foi avaliada por uma comissão de artistas: Professores Adalberto Mattos, Jurandir Paes Leme e Carlos Chambelland, nomeados (18-12-1947) pelo Secretario Geral de Educação e Cultura pela importancia de Cr$ 1.800.000,00 (um milhão oitocentos mil cruzeiros) o que representa Cr$ 4.500,00 aproximadamente por unidade e que com a alta do custo das utilidades, deverá hoje valer muito mais;

Considerando, porém, que o pagamento integral, da importância da avaliação representaria despesa de vulto para o orçamento num só exercício;

Considerando que já a indicação número 93 — 1947 — resolve:

"A bancada da União Democrática Nacional indica a Mesa que, ouvida a Casa, seja oficiado ao Sr. Prefeito no sentido de desapropriar o prédio da Rua Ribeiro de Almeida número 22, em Laranjeiras, onde está instalado o Museu Lucílio de Albuquerque entrando em entendimento com a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque para o desenvolvimento do Museu e a manutenção do curso infantil de arte, a título gratuito, a cargo da referida Sociedade.

Sala das Sessões, 12 de maio de 1947. — Carlos de Lacerda. — Jorge de Lima. — Tito Lívio. — Lygia Maria Lessa Bastos. — Luiz Paes Leme. — Eduardo Bartlett James. — Breno da Silveira."

A Camara do Distrito Federal decreta:

Art. 1º — Fica o Poder Executivo autorizado a adquirir até o limite mínimo da avaliação feita em 1947 pela Comissão nomeada pela S.G.E.C. o Museu Lucílio de Albuquerque, com suas instalações, mobiliário e curso infantil de arte fazendo-se o pagamento em quatro anuidades iguais, sem que desse parcelamento advenha a diminuição de juros.

§ 1º — Fica igualmente o Prefeito autorizado a desapropriar por utilidade pública o prédio sito à Rua Ribeiro de Almeida nº 22 - Laranjeiras - para que nele possa continuar instalado o Museu Lucílio de Albuquerque.

§ 2º — O Prefeito do Distrito Federal mandará adaptar o predio acima citado para que nele possa igualmente instalar-se o Instituto Municipal de Belas Artes.

Art. 2º — O Prefeito do Distrito Federal enviará oportunamente à Câmara mensagem solicitando os créditos necessários ao cumprimento da presente lei.

Sala das Sessões, 24 de março de 1952. — Frederico Trotta.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.45

ANEXO G – Ficha Catalográfica da obra “Fim de Pescaria”

Museu Lucílio de Albuquerque

TITULO - FIM DE PESCARIA

CATEGORIA - Composição paisagística

CATALOGADO sob nº 2

DESCRIÇÃO - A tela representa o pescador, no primeiro plano, recolhendo a rede após o término da pescaria, a canoa, duas crianças recolhendo algumas sobras de peixes, e como fundo, aparecem as montanhas do Imbuí e Pão do Assucar. Local da pintura Praia de Icaraí, Niterói.

ESTILO - Paisagem aliada a composição.

GÊNERO - Figura ao ar livre -

ÉPOCA - 1926

ADQUIRIDO EM

PELO

DOADO EM

A

PROCESSO USADO - Pintura á oleo espatulada AVALIADO EM Cr$ 100.000,00

VALOR ARTISTICO - grande

VALOR HISTORICO -

DIMENSÕES - 1.80 x 1.30

RESTAURADO EM

POR

RENOVADO EM

POR

ALTERAÇÕES NOTAVEIS -

-

OBSERVAÇÕES -

-

-

- x -

Fim de Pescaria

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ, BR RJAGCRJ.LA.FC.01.21

ANEXO H – Atestado de Flexa Ribeiro sobre o funcionamento do MLA

UNIVERSIDADE DO BRASIL – ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

ATESTADO

ATESTO de ciência própria que a Sociedade Amigos de LUCILIO DE ALBUQUERQUE, com séde nesta cidade, à rua Ribeiro de Almeida nº 22 tem mais de um ano de contínuo e regular funcionamento; que mantem um Museu permanente das obras do grande e saudoso mestre, que tem renda regular, que não recebe outro qualquer auxílio financeiro da União, ou dos Estados, que não dispõe de recursos próprios suficientes à manutenção e ampliação de suas atividades; que presta real serviço à cultura artística da cidade e do país, que tem por patrimônio a coleção de quadros e obras de arte de seu patrono e que mantem na capital do país um novo Museu, elevando, o seu padrão artístico e ampliando sua cultura cívica.

O Museu foi inaugurado a 20 de fevereiro de 1943, reconhecido de Utilidade Pública pelo Prefeito Angelo Mendes de Morais, desta capital, pelo decreto nº 9.117 de 9 de janeiro de 1948. Vem fazendo exposições, visitas coletivas, filmagens que percorrem todo o Brasil, além de reuniões sociais de caráter cultural. Além disso mantém um curso infantil de arte, gratuito, de excelente resultado, para as crianças de 6 a 12 anos de idade, sendo muito frequentado.

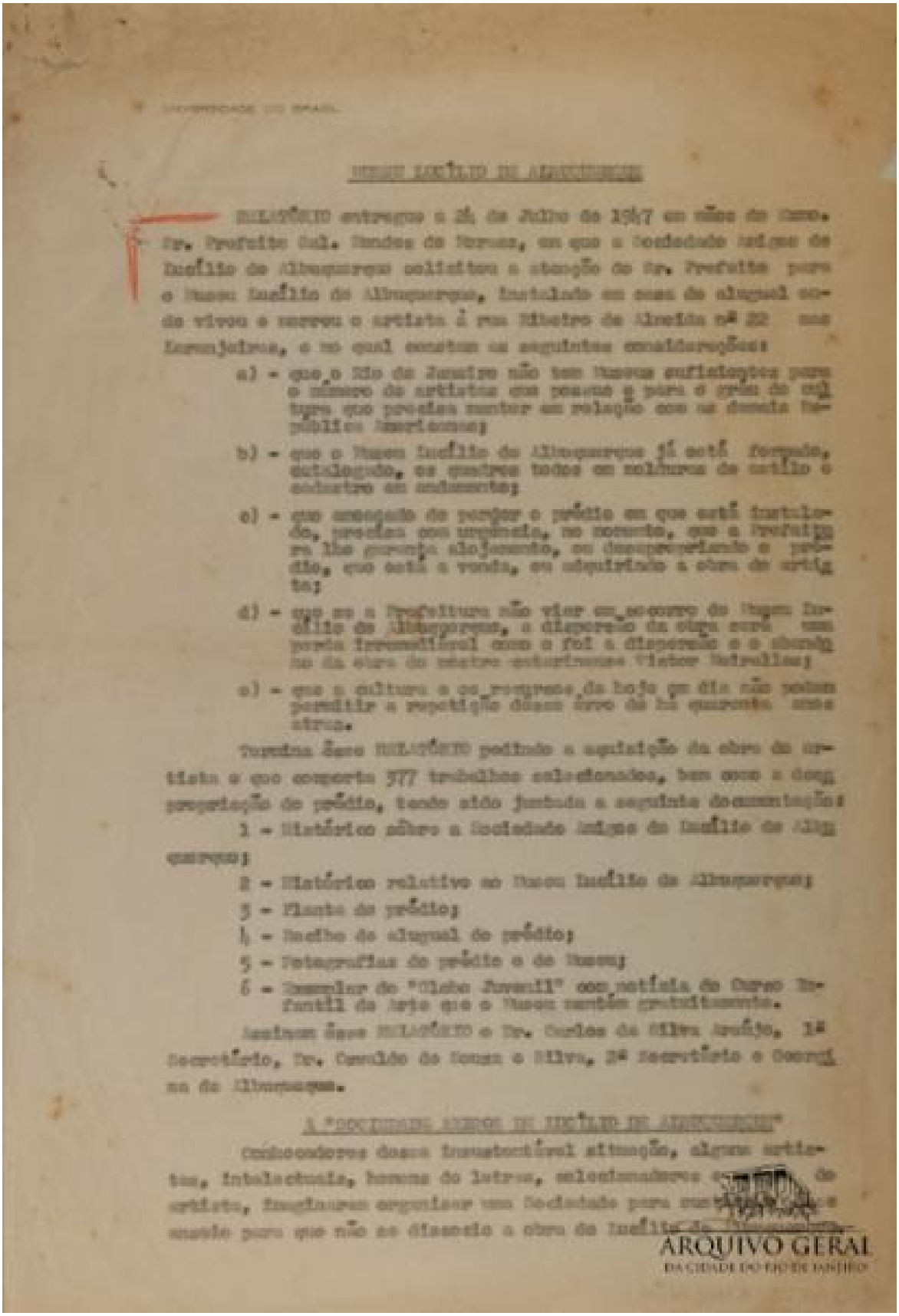
Rio de Janeiro

(a) Flexa Ribeiro
Diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.21

ANEXO I.1 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 1)



UNIVERSIDADE DO BRASIL

MUSEU LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE

RELATÓRIO entregue a 24 de Julho de 1947 em mãos do Exmo. Sr. Prefeito Gal. Mendes de Moraes, em que a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque solicitou a atenção do Sr. Prefeito para o Museu Lucílio de Albuquerque, instalado em casa de aluguel onde viveu e morreu o artista à rua Ribeiro de Almeida nº 22 nas Laranjeiras, e no qual constam as seguintes considerações:

a) - que o Rio de Janeiro não tem Museus suficientes para o número de artistas que possue e para o grau de cultura que precisa manter em relação com as demais Repúblicas Americanas;

b) - que o Museu Lucílio de Albuquerque já está formado, catalogado, os quadros todos em molduras de estilo e cadastro em andamento;

c) - que ameaçado de perder o prédio em que está instalado, precisa com urgência, no momento, que a Prefeitura lhe garanta alojamento, ou desapropriando o prédio, que está a venda, ou adquirindo a obra de artista;

d) - que se a Prefeitura não vier em socorro do Museu Lucílio de Albuquerque, a dispersão da obra será uma perda irremediável como o foi a dispersão e o abandono da obra do mestre catarinense Victor Meirelles;

e) - que a cultura e os recursos de hoje em dia não podem permitir a repetição dêsse êrro de há quarenta anos atrás.

Termina êsse RELATÓRIO pedindo a aquisição da obra do artista e que comporta 377 trabalhos selecionados, bem como a desapropriação do prédio, tendo sido juntada a seguinte documentação:

1 - Histórico sôbre a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque;

2 - Histórico relativo ao Museu Lucílio de Albuquerque;

3 - Planta do prédio;

4 - Recibo de aluguel do prédio;

5 - Fotografias do prédio e do Museu;

6 - Exemplar do "Globo Juvenil" com notícia do Curso Infantil de Arte que o Museu mantém gratuitamente.

Assinam êsse RELATÓRIO o Dr. Carlos da Silva Araújo, 1º Secretário, Dr. Osvaldo de Souza e Silva, 2º Secretário e Georgina de Albuquerque.

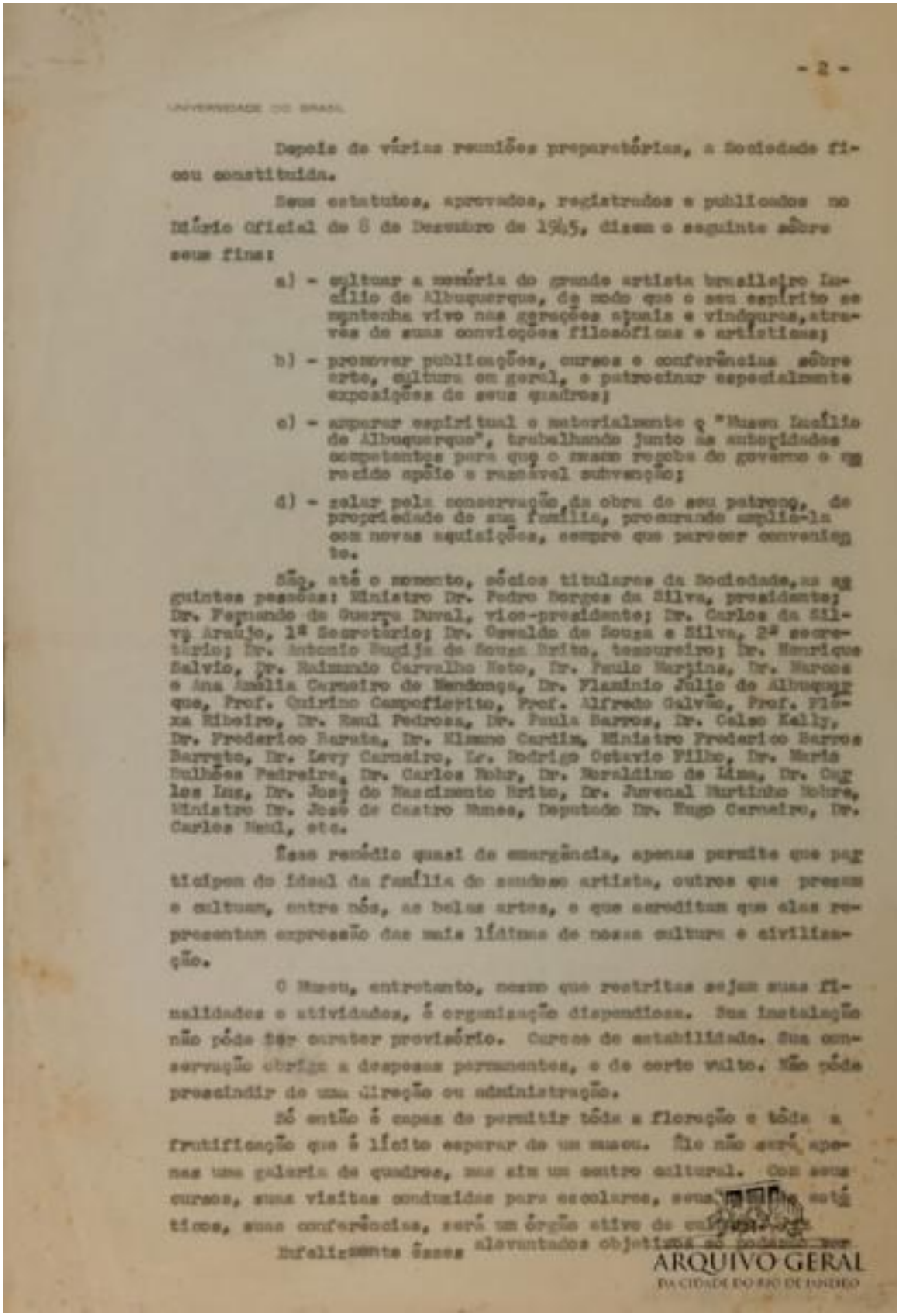
A "SOCIEDADE AMIGOS DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE"

Conhecedores dessa insustentável situação, alguns artistas, intelectuais, homens de letras, selecionadores e [illegible] do artista, imaginaram organizar uma Sociedade para [illegible] ensaio para que não se dissocie a obra de Lucílio de [illegible]

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO I.2 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 2)



- 2 -

UNIVERSIDADE DO BRASIL

Depois de várias reuniões preparatórias, a Sociedade ficou constituida.

Seus estatutos, aprovados, registrados e publicados no Diário Oficial de 8 de Dezembro de 1945, dizem o seguinte sôbre seus fins:

a) - cultuar a memória do grande artista brasileiro Lucílio de Albuquerque, de modo que o seu espírito se mantenha vivo nas gerações atuais e vindouras, através de suas convicções filosóficas e artísticas;

b) - promover publicações, cursos e conferências sôbre arte, cultura em geral, e patrocinar especialmente exposições de seus quadros;

c) - amparar espiritual e materialmente o "Museu Lucílio de Albuquerque", trabalhando junto às autoridades competentes para que o mesmo receba do govêrno o merecido apôio e razoável subvenção;

d) - zelar pela conservação da obra de seu patrono, de propriedade de sua família, procurando ampliá-la com novas aquisições, sempre que parecer conveniente.

São, até o momento, sócios titulares da Sociedade, as seguintes pessôas: Ministro Dr. Pedro Borges da Silva, presidente; Dr. Fernando de Guerra Duval, vice-presidente; Dr. Carlos da Silva Araújo, 1º Secretário; Dr. Oswaldo de Souza e Silva, 2º secretário; Dr. Antonio Bugija de Souza Brito, tesoureiro; Dr. Henrique Salvio, Dr. Raimundo Carvalho Neto, Dr. Paulo Martins, Dr. Marcos e Ana Amélia Carneiro de Mendonça, Dr. Flaminio Júlio de Albuquerque, Prof. Quirino Campofiorito, Prof. Alfredo Galvão, Prof. Flexa Ribeiro, Dr. Raul Pedrosa, Dr. Paula Barros, Dr. Celso Kelly, Dr. Frederico Barata, Dr. Elmano Cardim, Ministro Frederico Barros Barreto, Dr. Levy Carneiro, Dr. Rodrigo Octavio Filho, Dr. Mario Bulhões Pedreira, Dr. Carlos Rohr, Dr. Moraldino de Lima, Dr. Carlos Luz, Dr. José do Nascimento Brito, Dr. Juvenal Murtinho Nobre, Ministro Dr. José de Castro Nunes, Deputado Dr. Hugo Carneiro, Dr. Carlos Maul, etc.

Êsse remédio quasi de emergência, apenas permite que participem do ideal da família do saudoso artista, outros que prezam e cultuam, entre nós, as belas artes, e que acreditam que elas representam expressão das mais lídimas de nossa cultura e civilização.

O Museu, entretanto, mesmo que restritas sejam suas finalidades e atividades, é organização dispendiosa. Sua instalação não póde ter carater provisório. Carece de estabilidade. Sua conservação obriga a despesas permanentes, e de certo vulto. Não póde prescindir de uma direção ou administração.

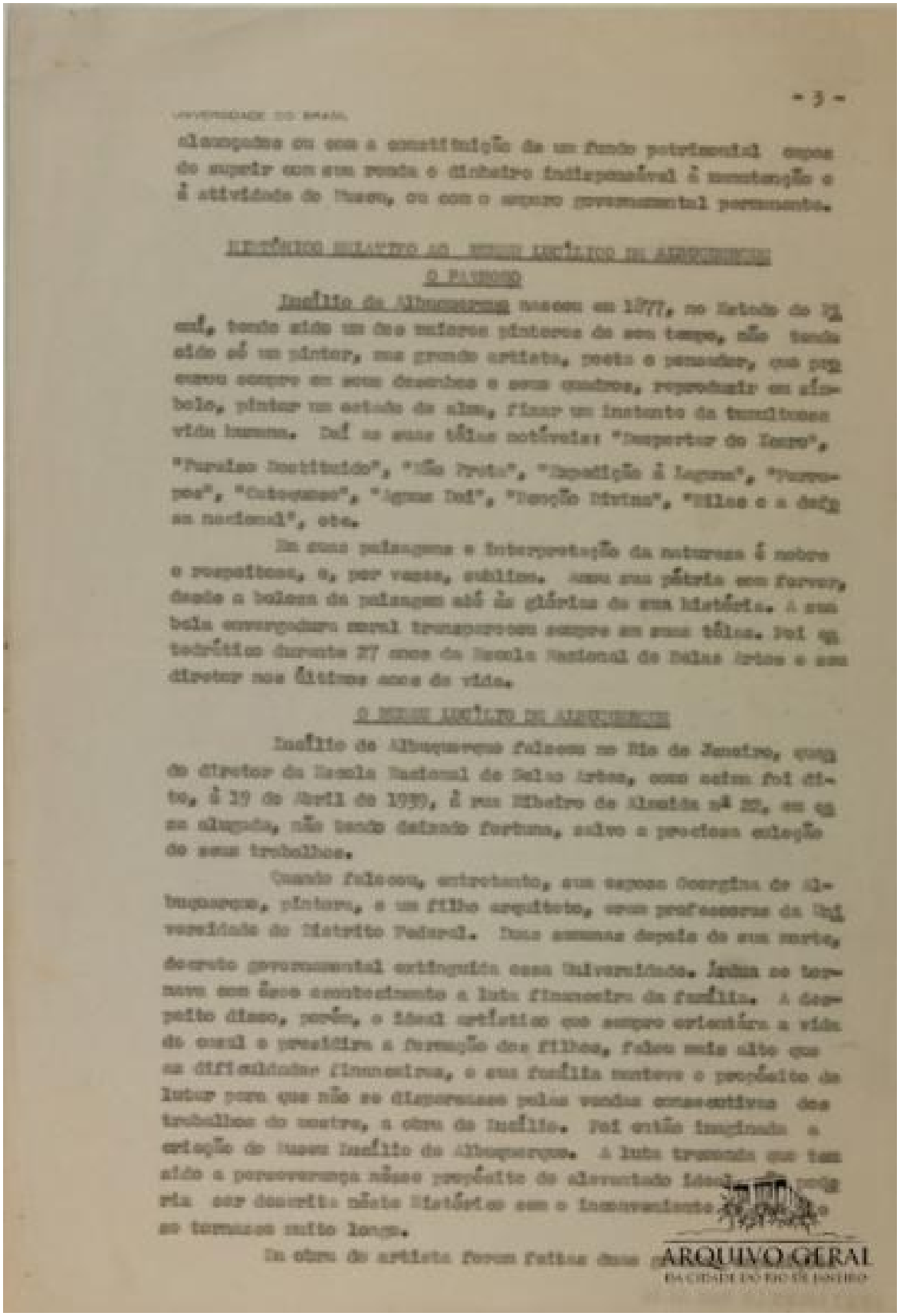
Só então é capaz de permitir tôda a floração e tôda a frutificação que é lícito esperar de um museu. Êle não será apenas uma galeria de quadros, mas sim um centro cultural. Com seus cursos, suas visitas conduzidas para escolares, seus [illegible] estáticos, suas conferências, será um órgão ativo de cultura. [illegible]

Infelizmente êsses alevantados objetivos só poderão ser

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO I.3 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 3)



- 3 -

UNIVERSIDADE DO BRASIL

alienação ou com a constituição de um fundo patrimonial capaz de suprir com sua renda o dinheiro indispensável à manutenção e à atividade do Museu, ou com o amparo governamental permanente.

ELEMENTOS RELATIVO AO PINTOR INÁCIO DE ALBUQUERQUE

O PAISAGISTA

Inácio de Albuquerque nasceu em 1877, no Estado do Ceará, tendo sido um dos maiores pintores de seu tempo, não tendo sido só um pintor, mas grande artista, poeta e pensador, que procurou sempre em seus desenhos e seus quadros, reproduzir em símbolo, pintar um estado de alma, fixar um instante da tumultuosa vida humana. Dêle as suas tôlas notáveis: "Despertar do Amor", "Paraíso Destruído", "São Paulo", "Deposição à Lagoa", "Pernambuco", "Outonesco", "Agnus Dei", "Paixão Divina", "Bilac e a defesa nacional", etc.

Em suas paisagens a interpretação da natureza é nobre e respeitosa, e, por vezes, sublime. Amou sua pátria com fervor, desde a beleza da paisagem até às glórias de sua história. A sua bela consciência moral transpareceu sempre em suas tôlas. Foi professôr durante 27 anos da Escola Nacional de Belas Artes e seu diretor nos últimos anos de vida.

O MESMO INÁCIO DE ALBUQUERQUE

Inácio de Albuquerque faleceu no Rio de Janeiro, como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, como acima foi dito, à 19 de Abril de 1939, à rua Ribeiro de Almeida nº 20, em casa alugada, não tendo deixado fortuna, salvo a preciosa coleção de seus trabalhos.

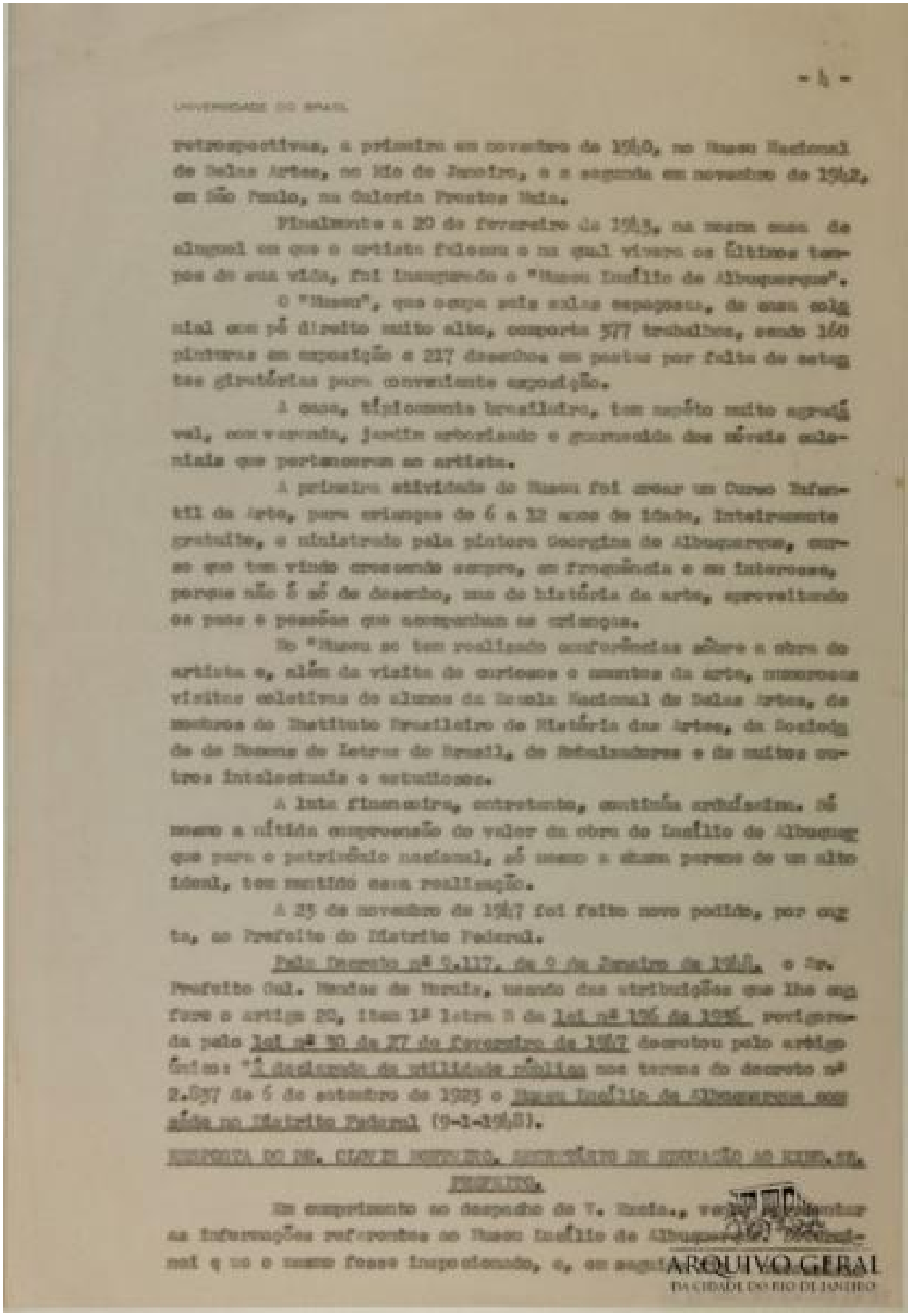
Quando faleceu, entretanto, sua esposa Georgina de Albuquerque, pintora, e um filho arquiteto, eram professôres da Universidade do Distrito Federal. Duas semanas depois de sua morte, decreto governamental extinguiu essa Universidade. Ficou se tornava com êsse acontecimento a luta financeira da família. A despeito disso, porém, o ideal artístico que sempre orientára a vida do casal e presidira à formação dos filhos, falou mais alto que as dificuldades financeiras, e sua família manteve o propósito de lutar para que não se dispersasse pelas vendas consecutivas dos trabalhos do mestre, a obra de Inácio. Foi então imaginada a criação do Museu Inácio de Albuquerque. A luta travada que tem sido a perseverança nêsse propósito de alevantado ideal [illegible] seria ser descrita nêste Histórico sem o inconveniente [illegible] se tornaria muito longa.

Da obra do artista foram feitas duas [illegible]

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO I.4 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 4)



- 4 -

UNIVERSIDADE DO BRASIL

retrospectivas, a primeira em novembro de 1940, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e a segunda em novembro de 1942, em São Paulo, na Galeria Prestes Maia.

Finalmente a 20 de fevereiro de 1943, na mesma casa de aluguel em que o artista faleceu e na qual vivera os últimos tempos de sua vida, foi inaugurado o "Museu Lucílio de Albuquerque".

O "Museu", que ocupa seis salas espaçosas, de casa colonial com pé direito muito alto, comporta 377 trabalhos, sendo 160 pinturas em exposição e 217 desenhos em pastas por falta de estantes giratórias para conveniente exposição.

A casa, tipicamente brasileira, tem aspéto muito agradável, com varanda, jardim arborisado e guarnecida dos móveis coloniais que pertenceram ao artista.

A primeira atividade do Museu foi crear um Curso Infantil de Arte, para crianças de 6 a 12 anos de idade, inteiramente gratuito, e ministrado pela pintora Georgina de Albuquerque, curso que tem vindo crescendo sempre, em frequência e em interesse, porque não é só de desenho, mas de história da arte, aproveitando os paes e pessôas que acompanham as crianças.

No "Museu se tem realisado conferências sôbre a obra do artista e, além da visita de curiosos e amantes da arte, numerosas visitas coletivas de alunos da Escola Nacional de Belas Artes, de membros do Instituto Brasileiro de História das Artes, da Sociedade de Homens de Letras do Brasil, de Rebaixadores e de muitos outros intelectuais e estudiosos.

A luta financeira, entretanto, continúa arduíssima. Só mesmo a nítida compreensão do valor da obra do Lucílio de Albuquerque para o patrimônio nacional, só mesmo a chama parene de um alto ideal, tem mantido essa realização.

A 23 de novembro de 1947 foi feito novo pedido, por carta, ao Prefeito do Distrito Federal.

Pelo Decreto nº 9.117, de 9 de Janeiro de 1948, o Sr. Prefeito Gal. Mendes de Morais, usando das atribuições que lhe confere o artigo 20, item 1º letra B da lei nº 196 de 1936 revigorada pelo lei nº 30 de 27 de fevereiro de 1947 decretou pelo artigo único: "É declarado de utilidade pública nos termos do decreto nº 2.837 de 6 de setembro de 1923 o Museu Lucílio de Albuquerque com sede no Distrito Federal (9-1-1948).

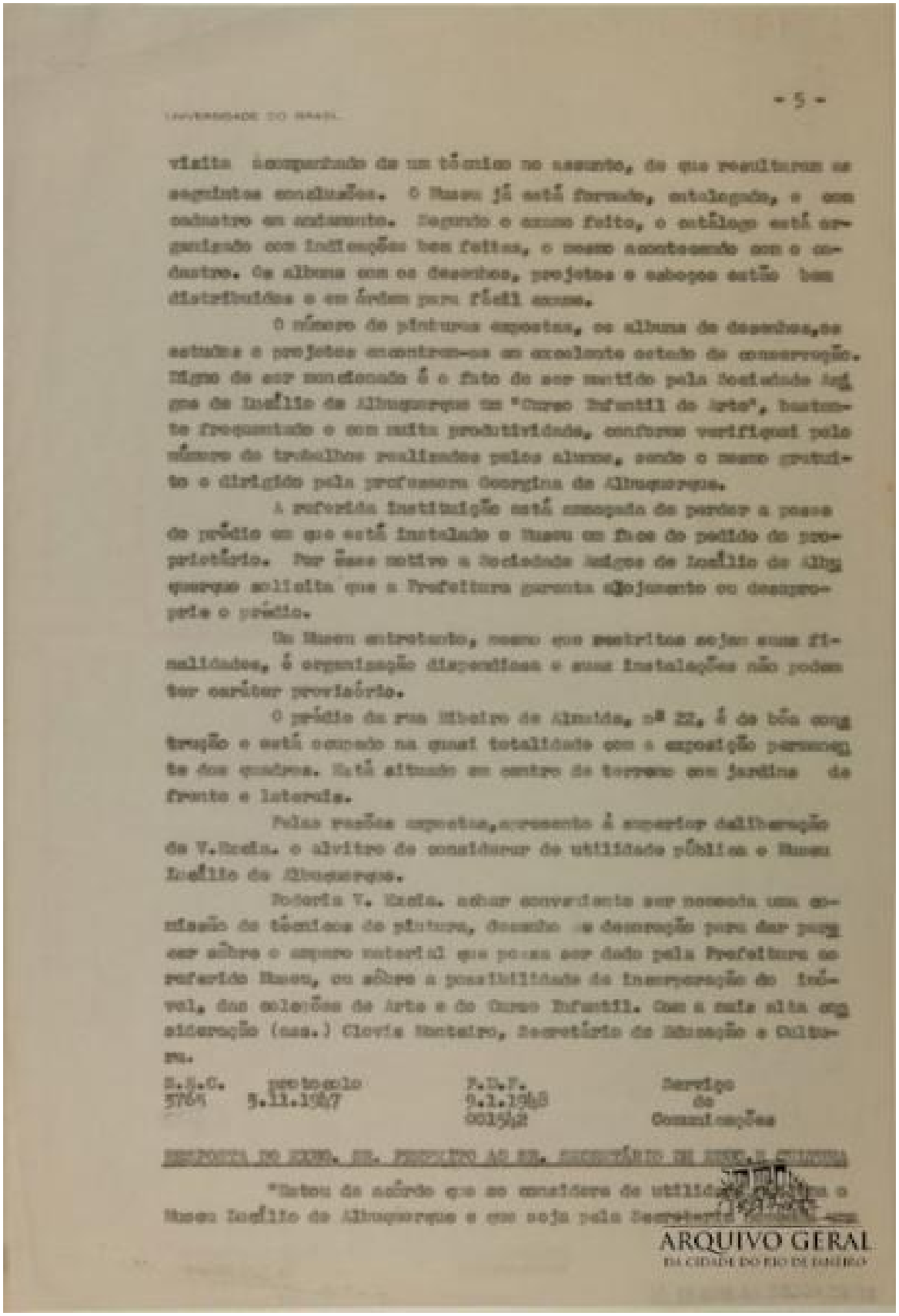
RESPOSTA DO DR. CLOVIS MONTEIRO, SECRETÁRIO DE EDUCAÇÃO AO EXMO. SR. PREFEITO.

Em cumprimento ao despacho de V. Excia., vejo [illegible] as informações referentes ao Museu Lucílio de Albuquerque. [illegible] nal q ue o mesmo fosse inspecionado, e, em segui[illegible]

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO I.5 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 5)



- 5 -

UNIVERSIDADE DO BRASIL

visita acompanhado de um técnico no assunto, de que resultaram as seguintes conclusões. O Museu já está formado, catalogado, e com cadastro em andamento. Segundo o exame feito, o catálogo está organizado com indicações bem feitas, o mesmo acontecendo com o cadastro. Os albuns com os desenhos, projetos e esboços estão bem distribuidos e em órdem para fácil exame.

O número de pinturas expostas, os albuns de desenhos, os estudos e projetos encontram-se em excelente estado de conservação. Digno de ser mencionado é o fato de ser mantido pela Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque um "Curso Infantil de Arte", bastante frequentado e com muita produtividade, conforme verifiquei pelo número de trabalhos realizados pelos alunos, sendo o mesmo gratuito e dirigido pela professora Georgina de Albuquerque.

A referida instituição está ameaçada de perder a posse do prédio em que está instalado o Museu em face do pedido do proprietário. Por êsse motivo a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque solicita que a Prefeitura garanta alojamento ou desaproprie o prédio.

Um Museu entretanto, mesmo que restritos sejam suas finalidades, é organização dispendiosa e suas instalações não podem ter caráter provisório.

O prédio da rua Ribeiro de Almeida, nº 22, é de bôa construção e está ocupado na quasi totalidade com a exposição permanente dos quadros. Está situado em centro de terreno com jardins de frente e laterais.

Pelas razões expostas, apresento à superior deliberação de V.Excia. o alvitre de considerar de utilidade pública o Museu Lucílio de Albuquerque.

Poderia V. Excia. achar conveniente ser nomeada uma comissão de técnicos de pintura, desenho e decoração para dar parecer sôbre o amparo material que possa ser dado pela Prefeitura ao referido Museu, ou sôbre a possibilidade de incorporação do imóvel, das coleções de Arte e do Curso Infantil. Com a mais alta consideração (ass.) Clovis Monteiro, Secretário de Educação e Cultura.

S.S.C.	protocolo	P.D.F.	Serviço de Comunicações
5765	5.11.1947	9.1.1948	
		001542	

RESPOSTA DO EXMO. SR. PREFEITO AO SR. SECRETÁRIO DE EDUC. E CULTURA

"Estou de acôrdo que se considere de utilidade pública o Museu Lucílio de Albuquerque e que seja pela Secretaria [illegible]

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO I.6 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 6)

UNIVERSIDADE DO BRASIL

-6-

comissão para os fins indicados. (ass.) O. Mendes de Morais, 26 de outubro de 1947.

DESPACHO DO DR. CLOVIS MONTEIRO

"Designo os professores Adalberto Mattos, Jurandir Pena Lemo e Carlos Chambelland para constituirem a comissão incumbida de proceder aos estudos necessários ao cumprimento do superior despacho. (a) Clovis Monteiro - S.G.S.C. - 18.12.1947.

Providenciado em 20.12.1947 (a) Maria Jardim Ribeiro.

PARECER dos artistas - Grande elogio do patrono - descrição das obras - o Curso Infantil criado pela Dª. Georgina de Albuquerque é por assim dizer a vida palpitante das paredes do Museu e um estupendo significação educacional. A Comissão de artistas propõe que se adquira a obra de Inácio de Albuquerque por Cr$ ... 1.800.000,00 (um milhão oitocentos mil cruzeiros) o que representa Cr$ 4.500,00 (quatro mil quinhentos cruzeiros) aproximadamente por unidade. Propõe ainda que seja entregue a Direção do Museu à professora Georgina de Albuquerque.

Rio de Janeiro 11.3.1948.

DESPACHO DO DR. CLOVIS MONTEIRO AO EXMO. SR. PREFEITO

"Em cumprimento ao despacho de V. Excia. de 26.10.1947 no ofício 491 S.G.S.C. designei uma Comissão constituida pelos professores Adalberto Mattos, Jurandir Pena Lemo e Carlos Chambelland, para emitir parecer sôbre o amparo material que possa ser dado pela Prefeitura ao Museu Inácio de Albuquerque, ou sôbre a possibilidade de incorporação do imóvel, das coleções de arte e do Curso Infantil.

A Comissão procedeu aos trabalhos apresentando as seguintes sugestões, conforme relatório anexo.

1ª - Aquisição pela Prefeitura do Distrito Federal da obra artística contida no referido Museu, constando de 160 pinturas e 317 desenhos, alfaias do atelier, móveis de jacarandá, antigos e autênticos, vasos e obras de arte assinadas por grandes mestres dadas por seus autores ao patrono do Museu, peças do Brasil coloniais - pela quantia de Cr$ 1.800.000,00 (um milhão e oitocentos mil cruzeiros), ou seja, aproximadamente Cr$ 4.500,00 (quatro mil e quinhentos cruzeiros) por unidade das pinturas e desenhos.

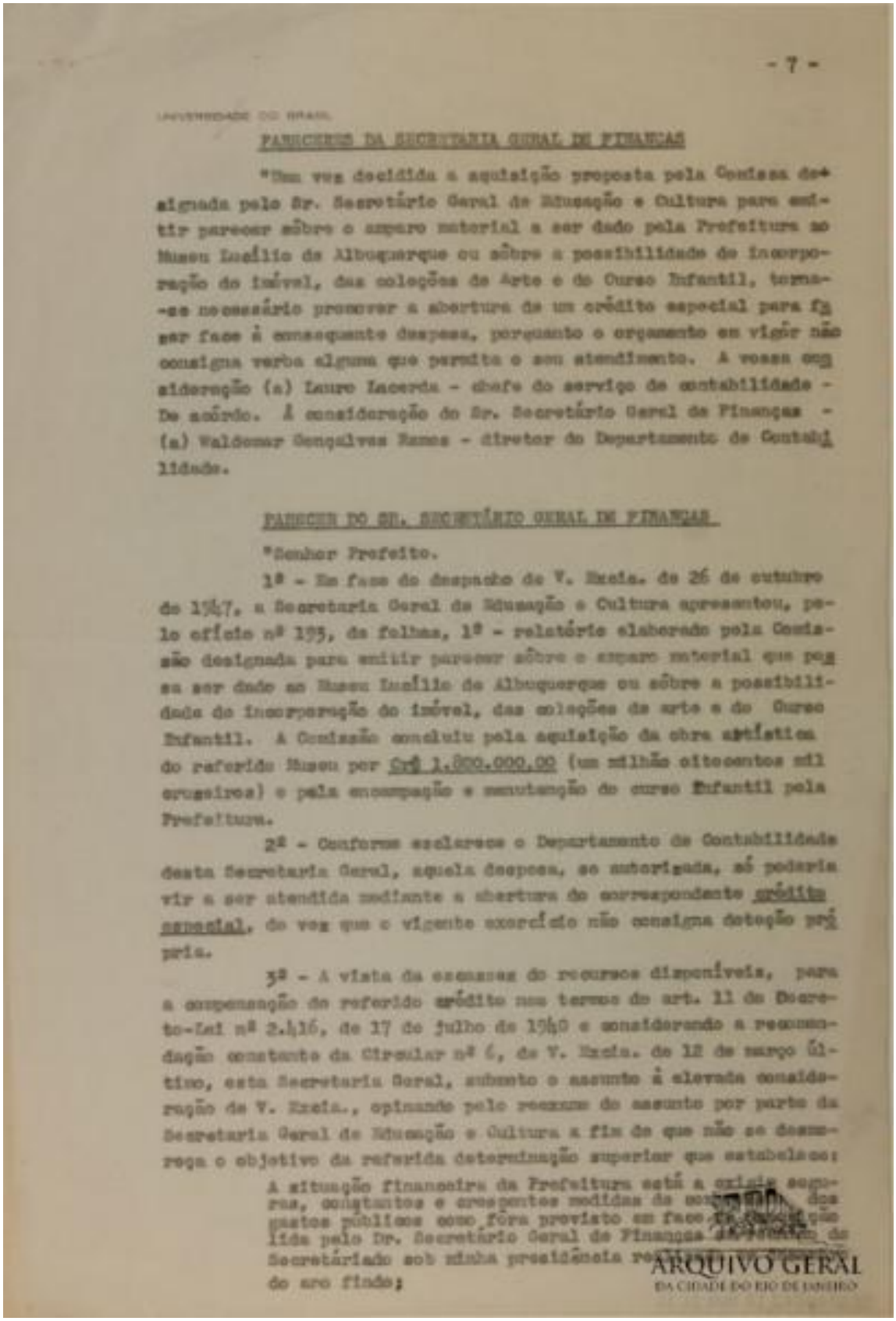
2ª - Encampar a manutenção pela Prefeitura do Distrito Federal do Curso Infantil de Arte, ministrado pelo Museu.

Submetendo as conclusões à esclarecida deliberação de V. Excia. aproveito a oportunidade para renovar a segurança [illegible] (a) Clovis Monteiro - S.G.S.C. 31.3.1948.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO I.7 – Relatório do MLA ao prefeito Mendes de Morais (página 7)



- 7 -

UNIVERSIDADE DO BRASIL

PARECERES DA SECRETARIA GERAL DE FINANÇAS

"Uma vez decidida a aquisição proposta pela Comissão designada pelo Sr. Secretário Geral de Educação e Cultura para emitir parecer sôbre o amparo material a ser dado pela Prefeitura ao Museu Lucílio de Albuquerque ou sôbre a possibilidade de incorporação do imóvel, das coleções de Arte e do Curso Infantil, torna-se necessário promover a abertura de um crédito especial para fazer face à consequente despesa, porquanto o orçamento em vigôr não consigna verba alguma que permita o seu atendimento. À vossa consideração (a) Lauro Lacerda - chefe do serviço de contabilidade - De acôrdo. À consideração do Sr. Secretário Geral de Finanças - (a) Waldemar Gonçalves Ramos - diretor do Departamento de Contabilidade.

PARECER DO SR. SECRETÁRIO GERAL DE FINANÇAS

"Senhor Prefeito.

1º - Em face do despacho de V. Excia. de 26 de outubro de 1947, a Secretaria Geral de Educação e Cultura apresentou, pelo ofício nº 195, de folhas, 1º - relatório elaborado pela Comissão designada para emitir parecer sôbre o amparo material que possa ser dado ao Museu Lucílio de Albuquerque ou sôbre a possibilidade de incorporação do imóvel, das coleções de arte e do Curso Infantil. A Comissão concluiu pela aquisição da obra artística do referido Museu por Cr$ 1.800.000,00 (um milhão oitocentos mil cruzeiros) e pela encampação e manutenção do curso Infantil pela Prefeitura.

2º - Conforme esclarece o Departamento de Contabilidade desta Secretaria Geral, aquela despesa, se autorizada, só poderia vir a ser atendida mediante a abertura do correspondente crédito especial, de vez que o vigente exercício não consigna dotação própria.

3º - À vista da escassez de recursos disponíveis, para a compensação do referido crédito nos termos do art. 11 do Decreto-Lei nº 2.416, de 17 de julho de 1940 e considerando a recomendação constante da Circular nº 6, de V. Excia. de 12 de março último, esta Secretaria Geral, submete o assunto à elevada consideração de V. Excia., opinando pelo recurso do assunto por parte da Secretaria Geral de Educação e Cultura a fim de que não se desmerece o objetivo da referida determinação superior que estabelece:

A situação financeira da Prefeitura está a exigir esforços, constantes e crescentes medidas de contenção dos gastos públicos como fôra previsto em face da exposição lida pelo Dr. Secretário Geral de Finanças [illegible] do Secretariado sob minha presidência [illegible] do ano findo;

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.16

ANEXO J – Decreto de utilidade pública de João Carlos Vital

UNIVERSIDADE DO BRASIL

Decreto nº II.627 - de II de setembro de I952.

O Prefeito do Distrito Federal no uso da atribuição que lhe confere o art. 25 ,§Iº item VI,da Lei n-2I7 ,de I5 de Janeiro de I948,e de acordo com os artigos 5º e 6º do Decreto Lei nº3.365, de 2I de Junho de I95I decreta:

Art. Iº . Fica declarado de utilidade publica, para o fim de desapropriação o imovel situado na Rua Ribeiro de Almeida nº 22 ocupado pelo Museu Lucilio de Albuquerque.

Art. 2º.Este decreto entrara em vigor na data de sua publicação,revogadas as disposições em contrario.

Distrito Federal,II de Setembro de I952 - 64º da Republica.

Assinado João Carlos Vital.

Publicado no Diario Oficial da Prefeitura de I2 de Setembro de I952 á pagina nº 7846.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.43

ANEXO K.1 – Relatório da Sociedade de Amigos do Museu Lucílio de Albuquerque sobre a situação do MLA (página 1)

Muito prezado Dr.José Nascimento Brito
D.D Presidente da Sociedade Amigos de
Lucilio de Albuquerque.

Rio de Janeiro 25 de Fevereiro de 1957

O assunto destas linhas é o Museu Lucilio de Albuquerque, e, peço-lhe venia para expor a situação com um pequeno historico que considero indispensavel.

1943 - Fundação do museu,franquia ao publico,atividades culturais.

1947 - A Diretoria da Sociedade Amigos de Lucilio de Albuquerque propoz à Prefeitura a aquisição da obra do Patrono e a oficialização do Museu.

1948 - O Museu foi reconhecido de utilidade publica Dec.9.117 e avaliado a obra para aquisição.

1952 - O predio passou para novo proprietario que imediatamente moveu ação de despejo .O Prefeito protegeu o Museu.Baixando decreto de desapropriação do predio.

1953 - O novo Prefeito Coronel Dulcidio tendo revogado o decreto de desapropriação porque a verba que constava no Orçamento não era suficiente,o proprietario voltou à ação de despejo.

1954 - Foi lavrada a sentença de despejo. Apelo ao Prefeito das Associações de Arte de todo o País,Academia de Medicina,Academia Carioca de Letras e outras.
O Prefeito autoriza a aquisição da obra para pagamento em tres parcelas ,paga a primeira parcela e manda para o orçamento Mirim verba para desapropriação do predio.Apelação da sentença de despejo.

1955 - Foi paga a segunda parcela da aquisição da obra .Constou do Orçamento da Prefeitura verba para desapropriação, considerada pelos proprietarios insuficiente.

1956 - Foi revogada a sentença de despejo pela 5ta Camara Civil. Nos ultimos dias do ano foi paga a terceira e ultima parcela da aquisição da obra .A verba para a desapropriação que continuou a mesma não foi aproveitada.

Pelo contrato firmado a Prefeitura devia,desde o pagamento da primeira parcela,recebido a obra adquirida,mantido o museu na mesma casa pela desapropriação, ou em outra devidamente instalado, com suas atividades culturais.

Esperando que isso se torne realidade venho mantendo o museu como sempre mantive, pagando o aluguel, ministrando as aulas dos Cursos de adultos e crianças (estes gratuitos) e franqueando o Museu à visitação Publica.

Acontece que o predio,onde tenho feito apenas reparos de telhado e andaimentos se encontra com o tempo,completamente estragado.A agua se infiltrou por toda parte,abateu o teto em varios pontos até por cima do quadro de luz e força .A Light chamada avisa que corremos perigo de curto circuito.

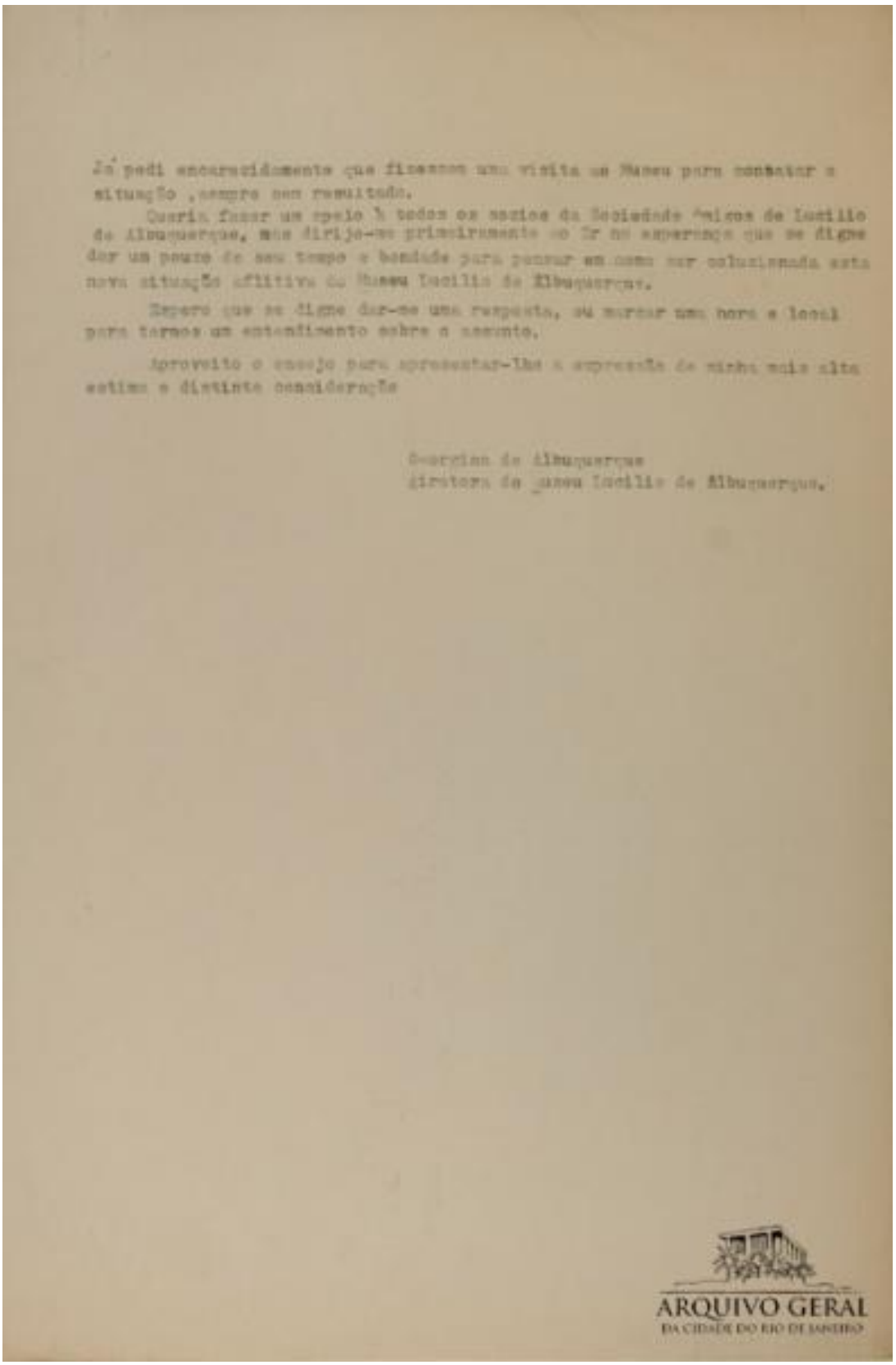
Tudo isso fiz saber à Prefeitura,pelo Proc.3.099.004/56 e depois pelo processo 3.300.516/57 pedindo providencias urgentes quer concertando o predio , quer retirando a obra adquirida para lugar seguro. Tudo em vão, e continuamos nessa situação ilegal e perigosa,pois os quadros estão [illegible] ação destruidora do mofo,mesmo que se afastasse o perigo de incêndio.

Já falei pessoalmente com o Dr.Prefeito, e com a [illegible]

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.15

ANEXO K.2 – Relatório da Sociedade de Amigos do Museu Lucílio de Albuquerque sobre a situação do MLA (página 2)



Já pedi encarecidamente que fizessem uma visita ao Museu para constatar a situação ,sempre sem resultado.

Queria fazer um apelo à todos os sócios da Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque, mas dirijo-me primeiramente ao Sr na esperança que se digne dar um pouco de seu tempo e bondade para pensar em como ser solucionada esta nova situação efetiva do Museu Lucílio de Albuquerque.

Espero que se digne dar-me uma resposta, ou marcar uma hora e local para termos um entendimento sobre o assunto.

Aproveito o ensejo para apresentar-lhe a expressão de minha mais alta estima e distinta consideração

Guarciara de Albuquerque
diretora do Museu Lucílio de Albuquerque.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.15

ANEXO L – Relatório das atividades do MLA em 1947

RESUMO DAS ATIVIDADES EM 1947

Março - Foi cortada na Câmara Federal, pela Comissão de Finanças, com a emenda que suprimiu todas as subvenções consegulidas pela primeira vez, a pequena verba que fôra outorgada ao Museu pelo Departamento do Serviço Social.

Abril - Foi reiniciado o Curso Infantil de arte, com maior assistência que no ano anterior.

- Foi apresentado ao Conselho do Serviço Social novo pedido de subvenção para o exercício de 1948.

- No dia 19, foi comemorada, em sessão especial ocorrida no recinto do Museu, a data do falecimento do Patrono. Falaram nessa sessão, recordando aspectos da personalidade, da vida e da obra de Lucílio de Albuquerque, o Professor Quirino Campofiorito, o Dr. Carlos de Silva Araujo, o Dr. Jefferson Cavalcanti, Diretor do Museu Ferreira de Niterói, o Professor Nestor de Figueiredo, do Instituto Brasileiro de Arquitetos e Dona Alicete de Beltrão, Diretora e fundadora do Instituto Sufoc - Pedagógico.

Maio - O Museu foi enriquecido com 5 telas do Patrono: 1º) Igreja do Rosário, Bahia; 2º) Igreja de São Francisco, Bahia; 3º) Ilha Mangueiras, Niterói; 4º) Pú de escorel, Pela e antigo estudo que foi completamente reentelado e restaurado; 5º) Retrato de Georgina, em 1904. Também foi incorporado ao Museu pequena tela do festejado e saudoso Arthur Timotheo, de certo modo ligada à vida de Lucílio.

- Foi iniciada a cobrança da anuidade para os sócios contribuintes, patrocinadores do grande esforço pela manutenção do Museu Lucílio de Albuquerque.

- No dia 3, teve o Museu a satisfação de receber ainda uma visita de SS.Excias. os Srs. Embaixadores do Equador e da Venezuela acreditados junto ao nosso Governo, do Dr. Embaixador F. Barros Pimentel, e de outros intelectuais latino-americanos.

Junho - Foram entregues aos competentes cuidados do pintor e restaurador Agenor de Barros, os quadros: 1º) Retrato de minha família; 2º) Estudo para o Paraíso Restituído; 3º) Estudo para uma tela sôbre Ouro Preto.

- Temos em preparo, para impressão, um boletim sôbre Lucílio de Albuquerque e sua obra. Êsse boletim será um elemento de divulgação e uma lembrança para os visitadores do Museu e custará cerca de Cr$ 2.000,00

- Temos um estudo e edição de uma coleção de desenhos de Lucílio, que importará em vultosa despesa. Por essa razão, várias diligências têm sido procedidas no sentido de obter algum amparo oficial através dos Ministérios da Educação e Saúde, das Relações Exteriores, etc.

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fonte: AGCRJ - BR RJAGCRJ.LA.MUS.01.09

ANEXO M – Guia do Fundo Lucílio de Albuquerque

AGCRJ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Lucílio de Albuquerque

Notação	**CP/LA**
Data Limite	
Título	Lucílio de Albuquerque
Dimensão física/mensuração e suporte	Iconográfico Desenhos – 85 unidades. Bibliográfico
Níveis de descrição	Fundo.
História administrativa/biografia	Lucílio de Albuquerque nasceu em Barras, no Piauí, em 1877. Filho de magistrado e descendendo de tradicional família pernambucana, dedicou-se à carreira jurídica, chegando a cursar a Faculdade de Direito de São Paulo, que abandonou logo no primeiro ano. Em 1896 ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Foi casado com sua colega de Academia, a também artista Georgina de Albuquerque. Destacou-se como retratista e paisagista, tendo sido entre os pintores de sua geração um dos mais dedicados entusiastas do gênero pintura histórica. Entre as obras do artista, se destacam: Anchieta escrevendo o poema à Virgem (1906), vitrais produzidos para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim em 1911, e Despertar de Ícaro (1912), feita para Santos Dumont. Seus trabalhos estão presentes em salas da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro e em grandes museus brasileiros - em especial no Museu Nacional de Belas Artes, e no exterior. Após sua morte, em 1939, sua esposa organizou na residência do casal, em Laranjeiras, o Museu Lucílio de Albuquerque, cujo grande acervo atualmente se encontra dividido entre o Museu do Ingá e o Arquivo Geral da Cidade.
Produtores	Albuquerque, Lucílio de, 1877-1939.
História arquivística	
Procedência	Doação.
Âmbito e conteúdo	Desenhos a lápis e/ou crayon (esboço) e títulos bibliográficos.
Estado de conservação	Documentos em estado de conservação de danificado a bom.
Condições de acesso	Em fase de catalogação, não disponível para consulta.
Condições de reprodução	Reprodução fotográfica, digital, mediante prévia solicitação no local.
Características físicas e requisitos técnicos	Sem requisitos técnicos para acesso.
Instrumentos de pesquisa	Catálogo.

Fonte: AGCRJ