



Brasilianas visuais: novos olhares sobre coleções pluridimensionais

Maria Inez Turazzi

Como citar:

TURAZZI, M. I. Brasilianas visuais: novos olhares sobre coleções pluridimensionais. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 617-646, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8674232. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674232>.

Imagem [modificada]: A brasileira do casal Geyer, disposta até o teto da residência dos colecionadores. Rio de Janeiro, 1999. Fonte: (Ferreira; Cardoso, 2022: 219)

Brasilianas visuais: novos olhares sobre coleções pluridimensionais

Visual Brazilianas: new perspectives on multidimensional collections

Maria Inez Turazzi*

RESUMO

O artigo discute algumas experiências relacionadas à criação, apropriação e circulação de imagens e imaginários sobre o Brasil, a partir do colecionismo de antigas e novas brasilianas. Compreende-se a chamada ‘coleção brasileira’ como um acervo pluridimensional sobre determinado lugar físico e social atravessado pelo tempo histórico, isto é, como uma coleção formada pela dinâmica dos processos de criação, preservação e difusão de bens culturais, materiais e imateriais, relacionados ao Brasil e aos brasileiros, no passado e no presente. Neste sentido, a patrimonialização de coleções identitárias e o alargamento da noção de brasiliana são analisados a partir da perspectiva teórico-metodológica oferecida pelas reflexões sobre memória, história e esquecimento de Paul Ricoeur (1913-2005). Argumentamos que a natureza intrínseca de uma coleção do gênero contempla diversos suportes documentais, modos de colecionar e formas de interação entre os atores sociais envolvidos na escolha e promoção desses bens. Com esta perspectiva, apontamos a mudança provocada pelos meios digitais e sua ampla circulação através da internet para a visualidade, a difusão e a apropriação das brasilianas, a exemplo do que ocorreu com coleções similares (‘americana’, ‘canadiana’, ‘australiana’, etc.). Destacamos, nesse processo, o questionamento das “identidades nacionais” e os “trabalhos da memória” explorados por artistas e curadores contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE

Colecionismo. Brasiliana. Memória. Patrimonialização. Cultura visual.

ABSTRACT

The article discusses some experiences related to the creation, appropriation and circulation of images and imaginaries about Brazil, based on the collection of old and new ‘Brazilianas’. The so-called ‘Braziliana’ collection is understood as a multidimensional asset about a certain physical and social place crossed by historical time, i.e., as a collection shaped by the dynamics of the processes of creation, preservation, and dissemination of material and immaterial culture related to

Brazil and the Brazilians, in the past and the present. In this sense, the heritagization of identity collections and the broadening of the notion of 'Brasiliana' are analyzed from the theoretical-methodological perspective offered by Paul Ricoeur's (1913-2005) reflections on memory, history, and oblivion. We argue that the intrinsic nature of this kind of collection includes several types of documents, ways of collecting and forms of interaction between the social actors involved in choosing and promoting those assets. With this perspective, we point out the change brought about by digital media and their wide circulation on the web for the visibility, dissemination and appropriation of 'Brasilianas', as it happened with similar collections ('Americana', 'Canadiana', 'Australiana', etc.). We emphasize in this process the questioning of "national identities" and the "works of memory" explored by contemporary artists and curators.

KEYWORDS

Collecting. Brasiliana. Memory. Heritagization. Visual Culture.

Introdução

As brasilianas chegaram ao século 21 com uma considerável fortuna crítica sobre suas origens e características, o que acabou sendo determinante para o alargamento semântico desta noção e o crescente interesse pelos processos de patrimonialização dos bens culturais reunidos por esse gênero de coleção. As hierarquias demarcadas pela composição e a materialidade das brasilianas influenciam a sua institucionalização, preservação e apropriação? Em que medida esses objetos de coleção, agora também digitais e imateriais, são identificados, reunidos e compartilhados como marcas identitárias de tempos, espaços e atores singulares? Em uma escala de valores patrimoniais cada vez mais padronizada e globalizada, como as coleções visuais sobre o Brasil e os brasileiros são apreendidas e redimensionadas por novos olhares e fazeres artísticos que se debruçam sobre esse patrimônio?

Este artigo procurou contemplar estas questões, sem esgotá-las, examinando algumas coleções definidas tradicionalmente como brasileiras, isto é, como coleções de livros relacionados ao Brasil, entre os séculos 16 e 19¹, bem como aquelas em suportes documentais variados que, mais recentemente, têm sido denominadas como tal e, ainda, outros acervos da atualidade, analógicos e digitais, que se caracterizam como coleções sobre o Brasil e os brasileiros. O caminho seguido considera o caráter multifacetado dessa modalidade de colecionismo, questionando a definição originalmente consagrada para a natureza de uma brasileira, a fim de situar nesse percurso o alcance das transformações introduzidas pelas tecnologias digitais na formação, preservação e difusão das imagens sobre o Brasil e os brasileiros, tanto em sua gênese histórica, quanto em sua apropriação e reelaboração pelas artes visuais. As reflexões do filósofo Paulo Ricoeur (1913-2005) orientaram a abordagem escolhida. Em palestra por ocasião do lançamento de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil, 2000), ele já apontava o que está claramente estabelecido na cultura visual contemporânea: “uma batalha das memórias ocupa o cenário: o cultural e o local, destruidores do nacional, congestionam as mídias” (Ricoeur, 2018: 420)².

A percepção de que “nas últimas décadas, um número expressivo de pesquisadores voltou-se para a compreensão formativa e discursiva das coleções artísticas”, destacada na proposta deste dossiê, é indicativa do interesse crescente dos estudos contemporâneos, em termos quantitativos e, sobretudo, qualitativos, pelos processos de patrimonialização das artes visuais, no passado e no presente. Neste sentido, ela projeta o horizonte mais amplo no qual podem ser discutidas as especificidades de uma brasileira em suportes visuais digitais, analisadas neste artigo. As brasileiras não se circunscrevem mais aos primeiros usos da palavra para caracterizar coletâneas de textos sobre o Brasil ou certo tipo de coleção (a biblioteca) e colecionador (o bibliófilo), nem à materialidade do objeto que melhor caracterizava essa prática de colecionismo (a obra rara). Antes, ela se fundamenta nas interações sociais impulsionadas pela escolha, preservação

e promoção de bens tangíveis e intangíveis sobre o Brasil e os brasileiros, em toda a sua diversidade social e cultural, como práticas discursivas e lugares de memória para a problematização dos caracteres distintivos da identidade nacional e dos grupos sociais que a compõem.

Memórias, identidades e esquecimentos

Estudos anteriores sobre o colecionismo de brasileiras no século 19 e atividades profissionais relacionadas à Coleção Geyer, uma das mais importantes brasileiras incorporadas ao patrimônio público, me levaram a concluir que essas coleções não incluem somente obras raras em suporte impresso ou gravado, nem representam apenas a reunião de bens materiais que têm entre si, por obviedade, a sua ligação intrínseca com o Brasil e os brasileiros³. Conectando múltiplas temporalidades, espacialidades e atores sociais, elas representam uma cultura marcada pela diversidade que começou a enxergar-se como “brasileira” em estreita interlocução com outras culturas, incluindo aquelas que aqui já estavam antes de 1500 e todas as que chegaram a esta parte do mundo desde então. Em sua abrangência e complexidade, as brasileiras espelham essa diversidade e seus tensionamentos, no passado e no presente.

Por isso mesmo, podemos falar na existência de muitas brasileiras espalhadas pelo mundo. Como aquelas dos espíritos cosmopolitas e enciclopédicos, a exemplo de Johann Wolfgang von Goethe, que nunca esteve por aqui, mas formou em sua biblioteca uma “jornada imaginária ao Brasil” (Schneider, 2022). Ou ainda, de viajantes que efetivamente passaram pelo lugar, como Ferdinand Denis, brasilianista antes da consagração da palavra, que não apenas escreveu sobre o que viu, quando jovem, mas se ocupou de estudar, reunir e difundir a cultura brasileira pelo resto de sua vida⁴. E há também as brasileiras de colecionadores céticos com o Brasil, como Manoel de Oliveira Lima (1867-1928), diplomata e historiador que doou em vida,

para a *Catholic University of America* (Washington, EUA), uma instituição privada norte-americana, aquela que já foi considerada a “maior biblioteca brasileira fora do país”⁵.

A formação de brasileiras antecede, a rigor, o próprio uso da palavra para designar uma coleção de obras raras sobre o Brasil, objeto de estudos e práticas colecionistas de bibliófilos, historiadores e antiquários, a partir do século 19. Duas coleções significativas exemplificam a assertiva. Uma delas é a Biblioteca Nacional, criada em 1808, que hoje abriga a maior de todas as brasileiras e para onde foram direcionadas muitas outras, de colecionadores privados, como o acervo do imperador Pedro II, um exemplo que também pode ser mencionado. Os bens que originaram, ainda na primeira metade do século 19, a formação inicial dessas duas coleções, uma pública e outra privada, hoje parcialmente integradas, remontam a coleções de Portugal muito mais antigas. Os percalços na transferência para o Brasil da biblioteca real portuguesa são conhecidos e formam uma parcela inestimável do acervo de obras raras da Biblioteca Nacional. A permanência desse acervo em solo brasileiro, adquirido por compra com a Independência do país, em 1822, marca também o lugar simbólico conferido a esse corpus documental no processo de construção do Estado-nação (Herkenhoff, 1996; Pereira, 2001; Schwarcz, 2002).

A doação feita por d. Pedro II de sua coleção pessoal, após a Proclamação da República, é outro gesto referenciado e reverenciado pela historiografia do período: o acervo científico do ex-imperador foi destinado ao Museu Nacional; o acervo fotográfico e parte do bibliográfico, à Biblioteca Nacional; a maior parte da biblioteca, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Já a participação de d. Pedro II na seleção das imagens fotográficas para o álbum de vistas da obra *Le Brésil*, publicada por ocasião da Exposição Universal de Paris de 1889, poucos meses antes de ser destituído do poder, é bem menos conhecida⁶. A iniciativa editorial e a presença da coleção fotográfica do imperador nessa síntese textual e visual do país para promoção no exterior são indicativas do quanto as brasileiras visuais já tinham adquirido um

valor estratégico na construção da imagem internacional do “ser” e do “vir a ser” do Império do Brasil (Turazzi, 1995: 93-163; Kossoy, 2002: 73-123).

A constituição dessas duas coleções é tributária da concepção da “história pátria” que alicerçou a criação, a preservação e a difusão de um corpus documental sobre o Brasil, em instituições públicas e privadas, que deveria ser legado como “memória histórica da nação” para as gerações futuras. Coletar brasilianas representaria, desde então, uma dada concepção das “coisas do Brasil”, como também um modo particular de “ser brasileiro”. Colecionadores privados passam a exibir suas raridades, singularizando a titularidade e o conteúdo desses acervos, como no Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881 (Turazzi, 2009; 2016). As brasilianas ganham, assim, uma conotação distintiva da “boa sociedade” do Império. Como expressão de uma sociabilidade forjada na escolha, aquisição e preservação de bens culturais de valor material e simbólico sobre a nacionalidade, elas também exprimiam um claro investimento na imortalidade de colecionadores e coleções.

Quando analisa o cruzamento entre as problemáticas da memória e da identidade, tanto coletiva como pessoal, Ricoeur nos ajuda a compreender que, sendo a primeira tomada como critério para a segunda, a mobilização da memória encontra-se no cerne da reivindicação de identidade, gerando excessos, insuficiências, abusos, manipulações. Ao questionar essa fragilidade e suas contradições, ele ressalta o “caráter puramente presumido, alegado, pretensão da identidade” e sua difícil relação com o tempo:

(...) Dificuldade primária que, precisamente, justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro. Ora, a relação com o tempo cria dificuldades em razão do caráter ambíguo da noção do mesmo, implícita na do idêntico. De fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo? (Ricoeur, 2018: 94)

A resposta do autor, cuja abrangência extrapola os objetivos deste texto, encontra-se no entrelaçamento da memória, da história e do esquecimento

na representação do passado e suas contradições. Esse caminho nos permite avançar a ideia de que os “trabalhos da memória”, traduzidos no esforço para reunir livros, manuscritos, gravuras, mapas e outros bens culturais sobre o espaço geográfico e o tempo histórico de determinada coletividade, parte significativa do processo de construção das memórias nacionais pelos detentores do poder, também fomentaram certo tipo de colecionismo, nas esferas pública e privada, marcado pela celebração de um “passado autorizado” e o silenciamento de outras memórias. Individuais e coletivas, essas “memórias impedidas” foram relegadas ao esquecimento. Hoje, dadas a ver por uma abundante visualidade, elas estão sendo trabalhadas por artistas contemporâneos em diversas latitudes.



FIG. 1. Instalação de Dominique Zinkpe, Unesco (Paris, 2015). Exposição *Artists and the Memory of Slavery: Resistance, Creative liberty and Legacies*, na sede da Unesco, em Paris, no âmbito do *Slave Route Project e International Decade of People of African Descent (2015-2024)*, na qual artistas de vários países exploraram a relação entre a criação artística e as memórias da escravidão. Fonte: <https://www.contemporary-african-art.com/african-slavery-and-contemporary-african-art.html>.

Coleções nacionais, coleções identitárias

O sufixo ‘ana’, elemento linguístico derivado do latim, introduzido na língua inglesa no século 18 para converter o nome de pessoas, lugares ou épocas em substantivos, popularizado como designação para bibliografias e coleções temáticas (“shakespeareana”, “vitoriana”, “americana” etc.), propagou-se para outros idiomas, sem dificuldade, a partir de princípios do século 19⁷. No mesmo contexto, o método de organização de coleções bibliográficas desenvolvido pelo bibliotecário norte-americano Melvil Dewey (1851-1931), em 1876, também conhecido como Sistema Decimal Dewey (em inglês: Dewey Decimal Classification; DDC ou CDD), deu às bibliotecas uma considerável dianteira na adoção de sistemas de classificação, catalogação e difusão do livro com critérios internacionalmente aceitos até hoje. A biblioteconomia desenvolvia-se mais rapidamente que suas congêneres para os acervos de arquivos e museus. Desde então, as coleções representativas da nação, isto é, aquelas cuja formação, preservação e apropriação guardam uma relação intrínseca com “a memória a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (Ricoeur, 2018: 94) caracterizam-se como coleções nacionais.

Nesse sentido, a formação da brasileira da Biblioteca Nacional, caracterizada pela reunião de muitas brasileiras ao longo do tempo, é semelhante ao que ocorreu em outras instituições do gênero. Como toda coleção de coleções, as bibliotecas nacionais têm acervos diversificados e abrangentes orientados por uma perspectiva identitária, como são exemplos a biblioteca “britânica”, a “canadiana”, a “australiana” e outras. A Biblioteca Nacional da Austrália, relativamente recente, foi fundada em 1960, com o desmembramento de uma parte do acervo da *Commonwealth Parliamentary Library*, criada em 1901. A instituição refere-se à composição de seu acervo como um material de “importância nacional relativo à Austrália e ao povo australiano”, em todos os formatos impressos (livros, folhetins, jornais, mapas, cartazes, música e material efêmero), além de publicações online e

material inédito, como manuscritos, imagens e histórias orais⁸.

O Canadá, por sua vez, promoveu justamente a fusão de dois acervos institucionais mais antigos para dar origem, recentemente, à maior coleção pública sobre o país. Em 2004, o Arquivo Nacional e a Biblioteca Nacional passaram a formar o *Library and Archives Canada*⁹. Além de preservar e produzir materiais textuais, visuais e sonoros relativos ou característicos do Canadá, sua história e sua cultura, a nova instituição reforçou a aquisição de importantes ‘canadianas’ de colecionadores particulares. Entre eles, Peter Stephen Winkworth (1929-2005), responsável pela mais expressiva coleção de desenhos, óleos, aquarelas, gravuras, litogravuras e outros materiais gráficos e cartográficos sobre o Canadá, entre os séculos 16 e 20, reunida por um único colecionador¹⁰.

As “americanas”, contudo, têm origem mais remota como um bem patrimonial identitário, desdobrando-se em vários significados e usos sociais¹¹. A palavra passou a ser empregada para nomear coletâneas de estudos sobre os Estados Unidos da América, antes de se constituir em designação característica das coleções de bens culturais diversos. A primeira edição da *Encyclopedia americana*, publicada entre 1829-1833, foi seguida por reedições que alargaram e renovaram o seu conteúdo, ao longo dos séculos 19 e 20, tanto quanto a circulação e o consumo desse tipo de publicação (a versão online foi lançada em 1997)¹². Com o tempo, as “americanas” das principais universidades e bibliotecas do país, além daquelas formadas por colecionadores privados (não raro doadas a essas mesmas instituições) passaram a demarcar os sentidos identitários associados a essas coleções e outros bens culturais formadores da ideia de nação. Essa identidade tem sido atravessada, cada vez mais, por múltiplos recortes e cruzamentos (african americana, western americana etc.). Este é o caso, por exemplo, da Yale Collection of Western Americana, assim definida e catalogada por uma das mais antigas universidades norte-americanas, com cerca de 65.000 obras impressas, 4.000 manuscritos, dezenas de milhares de fotografias e centenas de estampas, aquarelas e pinturas que documentam as comunidades

indígenas, as migrações transnacionais e as culturas contemporâneas dessa região dos Estados Unidos¹³.



FIG. 2. Os retratos de Frederick Douglass (1841-1895). Museu de Arte do Rio de Janeiro, outubro de 2022 a janeiro 2023. A exposição *Picturing Frederick Douglass*, realizada no Museum of African American History, em Boston (EUA), em 2016, teve uma edição brasileira apresentada na 34ª Bienal de São Paulo (2021), denominada *Faz escuro mas eu canto*, que também circulou por outras cidades brasileiras. Fonte: fotografia da autora.

O interesse pela formação de “americanas” como coleções identitárias de apelo popular também inspirou um certo tipo de colecionismo de bens culturais muito difundido nos Estados Unidos ao longo século 20, como são exemplos as coleções de artefatos diversos frequentemente anunciadas

em catálogos e leilões¹⁴. De modo que uma “americana” pode compreender qualquer conjunto de bens colecionáveis, característicos dos Estados Unidos ou relacionados aos norte-americanos, em sua diversidade étnica, geográfica, histórica e cultural, contemplando desde os mais diversos artefatos bélicos, às velhas garrafas de Coca-Cola, passando pelo traço minucioso de Norman Rockwell em cenas da vida doméstica norte-americana, aos discos de jazz e blues, e assim por diante (Tuleja, 1994)¹⁵. Esse colecionismo, além de inspirar a *pop art* e ingressar no mundo dos museus, também pode ser visto hoje, de forma crítica e inquietante, no questionamento da memória histórica norte-americana e no renovado interesse por fotografias de afrodescendentes escravizados que problematizam o “apagamento do quadro unitário do Estado-nação” (Ricoeur, 2018: 420).

Brasiliana, brasilianas: semântica e ambiguidades

Conhecer a etimologia da palavra *brasiliana* e sua incorporação ao mundo das letras e das artes é essencial para uma compreensão mais ampla do contexto semântico associado aos primeiros usos do vocábulo, como substantivo, para nomear coletâneas de versos sobre o Brasil, como fez Manuel de Araújo Porto-Alegre, em meados do Oitocentos (Porto-Alegre, 1863)¹⁶. A exemplo do que ocorreu com as coletâneas relacionadas a determinadas épocas, autores e lugares, as coleções de “coisas sobre o Brasil” reunidas por pessoas e instituições, públicas e privadas, do país e do exterior, também começam a ser denominadas de “brasilianas”. Na década de 1870, passa a existir uma “seção *Brasiliana*” na estrutura organizacional da Biblioteca Nacional, assim permanecendo até os anos 1960¹⁷.

Em 1931, a Companhia Editora Nacional lançou a *Coleção Brasiliana*, editada até 1993, com a reunião de 415 títulos de autores brasileiros e estrangeiros, muitos dos quais saídos de bibliotecas *brasilianas* de difícil acesso. Oferecendo essa coletânea ao público interessado, a editora não

apenas facilitou o acesso a obras raras e ao estudo de especialistas, como popularizou a palavra e esse gênero de coleção. O Projeto Brasileira Eletrônica, uma iniciativa da Universidade Federal do Rio em parceria com outras instituições, colocou todo esse acervo ao alcance de um público ainda maior¹⁸.

Ao longo do século 20, as coleções brasileiras particulares foram se multiplicando com a aquisição de raridades bibliográficas e impressos diversos nos países europeus, sobretudo depois da Segunda Guerra mundial, assinalando também o crescimento do mercado de antiguidades e obras raras no próprio país. Essas coleções brasileiras caracterizavam-se, majoritariamente, por sua ligação com a bibliofilia, o que significa dizer que contemplavam o interesse por toda a diversidade desse tipo de documentação (obras únicas e seriadas, infólios, brochuras, folhetos, panfletos etc.). Por outro lado, essas coleções também continham, no interior de muitos desses volumes ou na biblioteca como um todo, incontáveis desenhos, gravuras, litogravuras e mapas, além de uma quantidade significativa de manuscritos, fotografias e papéis avulsos. Ainda assim, a brasileira do período era concebida e organizada, basicamente, como acervo bibliográfico, ficando a especificidade da catalogação e curadoria do acervo visual presente nessas obras em segundo plano. Para esse tipo de colecionismo, como para a historiografia da época, as imagens continuavam sendo, basicamente, ilustrações do texto escrito.

Em 1965, Rubens Borba de Moraes (1899-1986) publicou *O bibliófilo aprendiz*, obra que o autor apresentou, despretensiosamente, como “a prosa de um velho colecionador para ser lida por quem gosta de livros, mas pode também servir de pequeno guia aos que desejam formar uma coleção de obras raras, antigas ou modernas” (Moraes, 2005). Bibliotecário, bibliógrafo e bibliófilo, o colecionador nos deixou um testemunho pessoal e um guia de trabalho e dedicação aos livros e às bibliotecas, paixões de toda uma vida, que logo se converteriam em referência obrigatória sobre o tema¹⁹. Um

dos trechos da obra é bastante revelador do menosprezo que antiquários da época nutriam pelas imagens técnicas e pelo colecionismo de “novos-ricos”. Um dia, percorrendo as margens do Sena, em Paris, Borba de Moraes recebeu de certo amigo *marchand* a notícia da existência de um “álbum de gravuras”, “verdadeiro trambolho”, que estaria à venda. Tratava-se do *Brazil pittoresco*, “por Charles Ribeyrolles, Rio de Janeiro, 1859” [sic]. Não há, em seu relato, nenhuma alusão ao autor das imagens fotográficas posteriormente litografadas por um conjunto de artistas da Casa Lemercier, em Paris. O fotógrafo Jean Victor Frond (1821-1881), como hoje sabemos, além de idealizar a obra, foi também o responsável pela subscrição e concretização do projeto (Silva, 2011). Borba de Moraes “examina o Ribeyrolles” e nos conta:

Era um exemplar perfeito, com todas as margens, como novo, numa encadernação ‘três-quartos’, de marroquim vermelho da época. Nunca tinha visto um exemplar tão bonito. (...) Quando íamos saindo, meu bom amigo Monsieur Bernard disse-me, ajudando-me a sobraçar o enorme infólio: ‘Francamente, nunca pensei que um bibliófilo como o senhor comprasse um trambolho como esse... litografias *d’après photo*... e o senhor vai ter que tomar um taxi para transportar isso!’ (Moraes, 2005: 63-64)

Feliz com a aquisição, o bibliófilo brasileiro exaltou as condições singulares do exemplar, sem se prender à natureza das imagens que compunham a publicação, tão depreciadas no comentário do *marchand*, embora as estampas já representassem um dos segmentos mais importantes na economia das imagens. Borba de Moraes também comenta em seu livro a importância dos relatos de viagens ao redor do mundo, uma vez que essas obras traziam muitas informações que interessavam aos brasileiros, com volumes repletos de gravuras e litogravuras. Por essa razão, inclusive, colecionadores de “coisas sobre o Brasil” passariam a adquirir de *marchands* europeus álbuns iconográficos e cartográficos separados dos respectivos relatórios de viagens, e mesmo estampas avulsas extraídas dessas obras, o que denuncia o grande apelo comercial das “visões pitorescas” do Brasil em detrimento da integridade de uma obra. A comemoração do IV Centenário

da cidade do Rio de Janeiro, em 1965, concebida para ser uma celebração de “todos os brasileiros”, também promoveria um incremento na procura e na promoção desses itens, popularizando através de exposições, publicações de arte, livros didáticos, produções culturais e objetos decorativos as imagens e os imaginários do Brasil e dos brasileiros (Turazzi, 2014).



FIG. 3. A brasileira do casal Geyer, disposta até o teto da residência dos colecionadores. Rio de Janeiro, 1999. A coleção adquirida em conjunto com a residência do colecionador Alberto Lee, em 1969, posteriormente ampliada pelo casal Geyer e doada ao Museu Imperial, em 1999, é formada por livros, folhetos, periódicos, manuscritos, álbuns de viagem e outras publicações, contabilizadas no processo de inventário da doação em 2.590 títulos, entre obras gerais e obras raras; a documentação cartográfica, em 79 itens; e os óleos sobre tela, aquarelas, desenhos, gravuras, litogravuras e fotografias, um acervo de 1.120 obras, datadas entre os séculos 16 e o 19. Fontes: (Turazzi, 2016); (Ferreira; Cardoso, 2022: 219).

De modo que a concepção de brasileira dada por Borba de Moraes, circunscrita aos “livros escritos por brasileiros ou sobre o Brasil, no todo ou em parte, impressos entre os séculos 16 e 19”, embora tenha adquirido com o tempo a força de uma definição canônica, sempre levou em conta a importância e a riqueza dos “livros ilustrados com xilografia, com gravuras sobre cobre, litografias, aquatinta etc.” (Moraes, 2005: 175-176). Entretanto, o privilégio concedido à obra rara e à biblioteca como o objeto e a coleção

característicos de uma brasileira, assim considerados por Borba de Moraes e outros bibliófilos, conferiu ao colecionismo de “coisas sobre o Brasil” uma especificidade material que, a rigor, não existe ou não precisa existir, por definição e por coerência. Essa concepção, além de valorizar determinado tipo de livro como “o” objeto de coleção, desconsiderando a pluralidade de meios, linguagens e processos que se conectam no mundo dos impressos e na arte de colecionar, também deixou em segundo plano a visualidade promovida pela edição e impressão de toda sorte de imagens (desenho, pintura, gravura, litogravura, fotografia etc.).

O livro, bem cultural multifacetado por natureza, é há tempos um suporte híbrido, como veículo privilegiado para a circulação e a divulgação de coleções visuais e sonoras, colocando-as ao alcance do público, em qualquer época ou latitude. Reproduzido em microfilmes e áudios, ele não demorou a abrigar por si mesmo documentos visuais e sonoros em edições multimídia, como os CD-ROMs, agora já completamente obsoletos, até se desmaterializar em vídeos, audiobooks, e-books, booktubes e outros meios digitais, em plataformas na internet, sem que o formato impresso tenha jamais perdido sua importância cultural e sua atratividade como objeto de coleção.

Quando Rubens Borba de Moraes faleceu, em 1986, sua coleção, composta por cerca de 2.300 obras, foi deixada para o amigo, também bibliófilo, José Mindlin (1914-2010) e sua mulher, Guita (1916-2006). A célebre brasileira foi conservada intacta na residência do casal (Mindlin, 1997) que, por sua vez, reuniu um acervo com cerca de 32 mil títulos e 60 mil volumes de livros e manuscritos (Queiroz, 2022: 79), coleção que integra hoje a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), cedida à Universidade de São Paulo, em 2005. A reprodução e a divulgação por meio impresso e, já no século 21, por meio digital, das obras e ilustrações desse preciso acervo viabilizaram novas formas de pesquisa através da internet e sua apreciação por um público muito mais amplo, o que representou uma transformação

radical na acessibilidade dos bens patrimoniais reunidos pelas instituições que tomaram a dianteira desse processo entre nós²⁰.

🏠 ital.bbm.usp.br 🔊 3 ⋮

Biblioteca Brasileira *Guita e José Mindlin*

Acervo Digital | Livros



Visualizar

Download

Autor: Ribeyrolles, Charles,
1812-1860

Título: Brazil pittoresco. Album
de vistas, panoramas,
paisagens, monumentos,
costumes, etc. com os
retratos de Sua



FIGS. 4-5. O *Brasil Pittoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles, ao alcance da mão, nas plataformas digitais da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e da Biblioteca Nacional. Rubens Borba de Moraes reeditou a obra na coleção Biblioteca Histórica Brasileira, da Livraria Martins (São Paulo, 1941), quando dirigia a Biblioteca Mário de Andrade, pertencente ao município de São Paulo, cujo acervo reúne outra grande brasileira. Fonte: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6849>.

O seminário internacional *Brasileira, brasileiras: colecionismo; bibliotecas; pesquisa; identidades nacionais* (evento online), organizado pela BBM em fevereiro de 2022, pode ser definido como um marco nos debates sobre o tema. A proposta dos organizadores, plenamente alcançada, foi promover uma ampla reflexão sobre o efeito multiplicador dessas coleções em um mundo conectado²¹. O encontro sistematizou a pluralidade de concepções, tipologias, acervos e colecionismos de brasileiras, no passado

e no presente, com destaque para algumas coleções específicas, como as relativas aos povos indígenas, e as coleções cartográficas, literárias, visuais e “sem fronteiras”²². Ainda que alguns bibliotecários mantenham restrições quanto à descaracterização do termo brasileira, para não dissociá-lo da ideia de uma biblioteca de pesquisa, a convicção de que as coleções do gênero não são compostas apenas por material impresso e obras raras foi confirmada pela maioria dos especialistas presentes ao seminário.

As repercussões sociais originadas pela ampla circulação e visualidade dos documentos iconográficos e fotográficos das brasileiras, relativamente menosprezados pelo antiquariato do Oitocentos, valorizados por bibliófilos e colecionadores no decorrer do século 20 e agora cada vez mais conhecidos e acessíveis graças às novas tecnologias da informação, são dimensões incontestáveis da influência que a cultura visual pode ter nas relações entre memória e história. O colecionismo das “coisas sobre o Brasil”, seguido pela patrimonialização e agora pela ampla difusão desses acervos têm contribuído para a revisão crítica dos mitos fundadores da nacionalidade e para a emergência de visões disruptivas das “memórias autorizadas” no mesmo compasso em que se afirmam memórias antes silenciadas.

Brasileiras visuais: novos olhares

A expressão brasileira visual, aqui empregada em sentido amplo para caracterizar coleções específicas, como as brasileiras “fotográfica”, “iconográfica”, “cartográfica” ou “digital”, segundo acepções de uso corrente, corresponde à necessidade de tornar explícita a singularidade dos bens reunidos por esses acervos e seus recortes específicos, levando-se em conta a materialidade das imagens, os modos de colecionar e as perspectivas transdisciplinares que contemplam essas imagens. Neste sentido, a Coleção Thereza Christina, do imperador d. Pedro II, já mencionada, e a Coleção Gilberto Ferrez, formada pelo primeiro especialista em história da fotografia

no Brasil, exemplificam as brasileiras fotográficas concebidas muito antes da digitalização e da internet. Esta última, no que se refere às imagens fotográficas, foi formada pelo historiador a partir do acervo de seu avô, o fotógrafo Marc Ferrez, transformando-se no decorrer de suas atividades como colecionador em um acervo muito maior, com a aquisição das imagens de outros fotógrafos, de norte a sul do país. Em 1998, a Coleção Gilberto Ferrez foi comprada pelo Instituto Moreira Salles, hoje detentora da maior brasileira do país pertencente a uma instituição privada, com a sucessiva aquisição de coleções patrimoniais e acervos pessoais (fotográficos, iconográficos e sonoros, arquivos de escritores, compositores, fotógrafos e ilustradores, coleções de fotolivros etc.).

Outro importante acervo analógico, mais recente do que a Coleção Gilberto Ferrez, é a Coleção Joaquim Paiva, reconhecida como a maior coleção brasileira privada de fotografia contemporânea (além de ser uma brasileira fotográfica, ela também reúne um acervo expressivo de consagrados fotógrafos estrangeiros). A partir de 2005, esse acervo foi sendo parcialmente transferido, em regime de comodato, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), mas a coleção ainda se encontra sob o comando de seu titular, que segue colecionando. Joaquim Paiva, considerado o terceiro grande colecionador de fotografias no Brasil, depois do imperador Pedro II e de Gilberto Ferrez, tornou-se colecionador a partir da paixão desencadeada pela prática fotográfica (Paiva, 2014). Infelizmente, o acesso público a esse acervo só pode ser feito através de exposições temporárias ou de pesquisas realizadas diretamente no MAM Rio, além da consulta a catálogos e outras publicações.

A digitalização das brasileiras visuais teve início com a introdução de tecnologias multimídia em coleções patrimoniais de grandes bibliotecas, museus e arquivos, embora esse tipo de investimento estivesse sujeito às dificuldades orçamentárias de sempre e às questões de natureza tecnológica que começavam a despontar. O que parecia ser uma solução para a

preservação e o acesso, representou na verdade o aparecimento de novos desafios:

Um dos problemas de pensar a fotografia nativo digital, que nasce digitalmente, é que ela se materializa nas nossas telas, e em outros dispositivos, mas em sua essência é composta de informação ou dados digitais, zeros e uns, interpretados por códigos de softwares e armazenados em hardware/dispositivos digitais – são dados digitais, informações digitais e podem existir da mesma forma em muitos lugares distintos e ao mesmo tempo. A fotografia antes disto, que sempre foi somente fotografia e agora ganhou o adjetivo de analógica, reside nos objetos que lhe deram origem como negativos ou cópias em papel fotográfico – a imagem pode ser vista sem a necessidade de mediação de software, conectores e hardware. E por mais que tenhamos que cuidar das fotografias analógicas, as digitais é que correm mais perigo de sumir devido à essa fragilidade dos sistemas que a compõem. Elas estão por toda parte, e ao mesmo tempo, em nenhuma parte (Schisler: 2018, s/paginação).

A evolução desse complexo processo tecnológico e cultural na Biblioteca Nacional francesa (BnF) é paradigmática, não apenas porque tem servido de modelo para outras instituições ao redor do mundo, mas também porque a acessibilidade remota via internet, concebida ainda em 1988, e a digitalização de seu acervo, iniciada em 1997, constituem uma parte importante da história das coleções nacionais, e das brasileiras em particular, bem como do modo como os suportes documentais e as formas de interação com o público foram sendo radicalmente transformados por todo esse processo. O leitor agora, em qualquer lugar do mundo que estiver, pode selecionar, arquivar, “recortar”, reproduzir e “anotar” documentos textuais e visuais já digitalizados da BnF, além de pesquisar por palavra e hipertextos, confrontando informações e diversos níveis de conhecimento. As ações cooperativas, inclusive com a Biblioteca Nacional brasileira, em projetos como o portal França-Brasil, espécie de brasileira digital transnacional, têm sido uma aposta da instituição francesa. Ela hoje disponibiliza através do portal Gallica a impressionante soma de dez milhões de títulos, nos mais

diversos suportes, que reúnem também uma coleção de “coisas sobre o Brasil”²³.

A Brasileira Fotográfica, criada pela Fundação Biblioteca Nacional e pelo Instituto Moreira Salles, em 17 de abril de 2015, surgiu como “um espaço para dar visibilidade, fomentar o debate e a reflexão sobre os acervos deste gênero documental, abordando-os enquanto fonte primária, mas também enquanto patrimônio digital a ser preservado”²⁴. Em menos de uma década, a iniciativa passou a agregar outra dezena de instituições e se consolidou como um empreendimento reconhecido tanto no meio acadêmico, como pelo público em geral. O projeto conta com um comitê de gestão e pesquisadores convidados para a análise de determinados temas e imagens, embora a maior parte dos verbetes seja produzida e assinada pela editoria responsável. Certa ambiguidade na autoria desse conteúdo tem causado desconforto a alguns pesquisadores, sobretudo quando estudos relevantes sobre determinado assunto não são referenciados junto ao texto ou incluídos na respectiva bibliografia. Em todo caso, o portal é interativo e as omissões, quando questionadas, têm sido sanadas, ainda que o tema mereça uma discussão mais ampla em projetos do gênero²⁵.

A Brasileira Fotográfica, por sua vez, deu origem à Brasileira Iconográfica, espaço que também se apresenta como um “museu virtual” destinado ao debate e à reflexão. Como repositórios de imagens em mídia digital, com linguagem acessível e modelagem curatorial, os dois projetos recorreram à palavra brasileira, já agora bastante difundida no meio, indicando as mudanças em curso. Essa escolha representa um alargamento não apenas da noção de brasileira, como da formação de coleções identitárias para o mundo das imagens na era digital.

Nessa direção, a Tyba Online deixou o mundo analógico para trás e passou a organizar, comercializar e difundir um grande acervo de imagens digitais com a produção de uma rede de fotógrafos brasileiros. Fundada em 1991 por três fotojornalistas (Claus Meyer, Ricardo Azoury e Rogério Reis, atualmente à frente do empreendimento), a agência se apresenta

como um “arquivo de imagens do Brasil” e tem sido reconhecida, nacional e internacionalmente, por seu conteúdo documental diversificado e abrangente sobre aspectos socioeconômicos, ambientais (flora e fauna) e culturais do país²⁶. Outra agência recente digna de ser analisada é a Curadoria Brasil, lançada pela Getty Images, em 2022, uma das gigantes no mundo das comunicações, cujo conteúdo visual é bastante utilizado por agências de propaganda e consumidores de imagens para fins diversos. A história da Getty Images, fundada em 1997 com a fusão da PhotoDisc e da Getty Communications, criada dois anos antes, é repleta de polêmicas sobre o não pagamento de direitos autorais pela empresa que agora se vê também diante dos desafios colocados pela inteligência artificial na economia das imagens:

Desde a sua formação, a Getty Images tem perseguido um programa agressivo de aquisição, comprando muitas agências privadas que construíram a indústria de banco de imagens, desde pequenas empresas familiares até agências maiores. (...) Em 17 de janeiro de 2023, a Getty Images afirmou que estava processando a Stability AI pelo uso das imagens da Getty para treinar o gerador de arte Stable Diffusion e por imitar a marca registrada da Getty Images.²⁷

Quando se tornar mais conhecida, a Curadoria Brasil certamente fará parte dos debates identitários que estão em curso no país, considerando-se o conteúdo criado a partir do trabalho de fotógrafos e videomakers brasileiros exclusivamente para a Getty Images e suas implicações culturais. Como produtora de uma nova modalidade de curadoria e de colecionismo de “coisas sobre o Brasil”, a empresa procurou orientar seus consumidores com um “kit de ferramentas para diversidade, igualdade e inclusão”. Lançado em 2023, ele se destina à “promoção de uma representatividade autêntica no marketing e na comunicação”²⁸. Essa iniciativa se insere nos dizeres, anunciados pela Getty Images, de estar em busca da nossa “brasilidade” (“*finding* brasilidade”). A proposta não escapa, contudo, a certos estereótipos que caracterizam esse tipo de premissa quando demonstra, por exemplo,

uma clara positivação da realidade brasileira e ausências facilmente perceptíveis (violência, devastação da natureza, desigualdades etc.).

gettyimages®



Curadoria Brasil
Conteúdo autêntico e brasileiro que você só
encontra aqui

FIG. 5. Cartaz do Curadoria Brasil, repositório da Getty Image, 2022. Fonte: <https://creativeinsights.gettyimages.com/en/collections/our-collections/finding-brasilidade-curadoria-brasil>.

Curadores e artistas contemporâneos, procurando traços identitários em outra direção, têm feito releituras de retratos fotográficos dos séculos 19 e 20, disponíveis nas brasileiras visuais, como estratégia de reapropriação de uma cultura fotográfica pré-existente para trabalhos da memória e construção de identidades com uma perspectiva crítica. Essas releituras evidenciam novas formas de manipulação e circulação das imagens visuais no processo de questionamento da ideia de nação no Brasil, seja porque descentram e interconectam a geografia do meio, trazendo-a para o território

infinito da internet, seja porque ampliam nossa percepção sobre a fotografia e seu lugar na história, reiterando as múltiplas possibilidades de apropriação dessas imagens na dinâmica social, em diferentes temporalidades. Essas novas interações favorecem uma compreensão mais ampla de experiências cognitivas e modos de subjetivação de nossas desigualdades estruturais, assim como os modos de enfrentá-las com arte e criatividade²⁹.

Voltando então à questão sobre “permanecer o mesmo através do tempo” (Ricoeur, 2018: 94), as brasileiras visuais oferecem hoje material de sobra para o enfrentamento de um “dever de memória”. A ideia de “identidade nacional”, outrora assentada no colecionismo das “coisas sobre o Brasil” e em um modo particular de “ser brasileiro”, estão sendo questionadas em favor do protagonismo das identidades culturais de grupos sociais diversos, cujas memórias antes relegadas ao esquecimento ou à manipulação são agora apropriadas de forma crítica.



FIGS. 7-8. Fotografias diversas (esquerda) e obras da série *Afetocolagens*, de Silvana Mendes, na exposição *Um defeito de cor*, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em 2022. Fotografias da autora.

Considerações finais

Os usos sociais da palavra *brasiliana* e as concepções relativas à identidade nacional fomentaram o aparecimento e a difusão desse neologismo, gradualmente introduzido na bibliofilia, nas ciências da informação e no colecionismo em geral. A adoção do vocábulo como substantivo revela uma concepção de brasilidade que se exprime nos bens patrimoniais através da interação de sujeitos, lógicas, enquadramentos e experiências (Givre e Regnault, 2015). Neste sentido, o questionamento das hegemonias centralizadoras e a atenção às singularidades locais e sociais em sua interação com a história global têm favorecido a emergência de novos olhares sobre a patrimonialização das imagens visuais com valores identitários, particularmente nas sociedades pós-coloniais.

O estudo das imagens de *brasilianas* visuais, observadas individualmente ou como unidade de uma série maior, a exemplo de outros acervos, precisa levar em conta a materialidade dos diferentes suportes empregados nessas imagens; a autoria individual e coletiva de cada obra, sobretudo no caso das imagens técnicas, e suas conexões com o texto escrito; a intermedialidade, os hibridismos e as migrações recorrentes na economia das imagens, no passado e no presente, entre outros aspectos. No caso das *brasilianas*, essas questões também influenciam o modo como “essas coleções podem responder à demanda de pesquisadores que conectam espaços que transcendem territórios nacionais e visam temáticas que ultrapassam aquelas ligadas à construção da identidade e da memória nacional” (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2022: 3).

A importância das *brasilianas* visuais encontra-se, assim, redimensionada com base na arqueologia da materialidade, das linguagens e dos processos, culturais e tecnológicos, ligados às imagens analógicas e digitais, pois os “regimes de patrimonialização” (Davallon, 2014), além de constituírem um olhar particular sobre a história, também colocam a

escolha, o tratamento e a apropriação dessas coleções no centro das tensões sociais e políticas do presente.

Referências

- BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. *Seminário Brasileira, brasileiras: colecionismo; bibliotecas; pesquisa; identidades nacionais* [Apresentação]. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/outros-eventos/brasiliana-brasilianas/>. Acesso em jul. 2023.
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Catálogo da Exposição de História do Brasil realizada pela Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro a 2 de dezembro de 1881*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1881-1883. 3v.
- CANCLINI, Néstor G. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 23, 1994, p. 95-115.
- CHAUÍ, M. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. 5 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- DAVALLON, J. "À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions", conférence d'ouverture du colloque "Patrimonialização e sustentabilidade do patrimônio : reflexão e prospectiva", Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne, 2014. Disponível em <https://www.academia.edu/11290454/>. Acesso em jul. 2023.
- DEAECTO, M. M. Duas "Brasilianas". *Livro* (Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição), v. 1, p. 39-49, 2011.
- DEBAT, M. (dir.). *La photographie et le livre*. Paris: Trans Photographic Press, 2003.
- FERREIRA Jr, M.; CARDOSO, R. *O olhar germânico na gênese do Brasil*; coleção Geyer. Petrópolis: Museu Imperial, 2022.
- FERREIRA, O. da C. *Imagem e letra; introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- FERREIRA, T. M. T. B. da C. *Palácio de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- FERREZ, G. *Iconografia do Rio de Janeiro. 1530-1890*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.
- GIVRE, O.; REGNAULT, M. (dir.). *Patrimonialisations croisées : jeux d'échelles et enjeux de développement*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2015 (généré le 23 novembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pul/22806> DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.22806>. Acesso em jul. 2023.
- GUIMARÃES, M. S. Expondo a história; imagens construindo o passado. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, 2002, p. 71-86.

- HERKENHOFF, P. (org.). *Biblioteca Nacional; a história de uma coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- KOSSOY, B. A construção do nacional na fotografia brasileira; o espelho europeu. In: *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 73-123.
- LAGO, P. C. do (org.). *Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Curadoria da coleção Pedro Corrêa do Lago e Ruy Souza e Silva. Rio de Janeiro: Capivara, 2000.
- MARTINS, C. *Revelando um acervo: coleção brasileira Fundação Rank-Packard; Fundação Estudar*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
- MINDLIN, J. *Uma vida entre livros; reencontros com o tempo*. São Paulo: Edusp; Companhia das Letras, 1997.
- MORAES, R. B. de. *Bibliographia brasiliana; a bibliographical essay on rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works of Brazilian authors published abroad before the Independence of Brazil in 1822*. Amsterdam; Rio de Janeiro: Colibris, 1958. 2 vol.
- _____. *O bibliófilo aprendiz*. 4 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Lemos Informação e Comunicação, 2005. [1ª ed., 1965]
- NETO, M. J.; MALTA, M. (org.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX; coleções reais e coleções oficiais*. Lisboa: Caleidoscópio, 2020.
- NORA, P. (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984-1992. 7 v.
- PAIVA, J. et al. *Coleção Joaquim Paiva*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014. Catálogo da exposição.
- PEREIRA, P. R. (org.). *Brasiliana da Biblioteca Nacional; guia de fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001.
- PORTO-ALEGRE, M. de A. *Brasilianas*. Viena: Imperial e Real Typographia, 1863.
- QUEIROZ, C. Digitalização e incorporação de objetos atualizam acervos que reúnem material sobre a cultura e a história do país. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, jul. 2022, n. 317, p. 77-81. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/bibliotecas-brasilianas-buscam-atualizar-acervos/>. Acesso em jul. 2023.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- RODRIGUES, J. H. "Introdução". In: BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo da exposição de história do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981, v. 1, p. VII-XVII.
- SCHISLER, M. Photo finished, a preservação, ou não, de fotografias digitais. *Brasiliana Fotográfica, portal da Fundação Biblioteca Nacional*, 1 nov. 2018. Disponível em <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=13350>. Acesso em jul. 2023.
- SCHNEIDER, S. *Viagem de Goethe ao Brasil; uma jornada imaginária*. Florianópolis: Nave, 2022.
- SCHWARCZ, L. M. *A longa viagem da biblioteca dos reis; do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, M. A. C. *Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas : UNICAMP, 2011.

- SQUEFF, L. *O Brasil nas letras de um pintor*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- TÁVORA, M. L. Coleção Guita e José Mindlin: paixão e interesse pela cultura do papel. In: NETO, M. J.; MALTA, M. (org.) *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX; coleções reais e coleções oficiais*. Lisboa: Caleidoscópico, 2020, p. 271-283.
- TULEJA, T. *The New York Public Library Book of Popular Americana*. New York: John Wiley & Sons, 1994.
- TURAZZI, M. I. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte; Rocco, 1995.
- _____. *Iconografia e patrimônio: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2021/iconografia_e_patrimonio_o_catalogo-7551.pdf. Acesso em mai. 2023.
- _____. Arte e comemoração: coleções e colecionadores no IV Centenário do Rio de Janeiro. In: NETO, M. J.; MALTA, M. (org.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópico, 2014, p. 307-316.
- _____. Coleção Geyer: a polissemia de uma brasileira. In: CAVALCANTI, A. et al. (org.). *Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 71-80.
- ZERON, C. Biblioteca brasileira Guita e José Mindlin. Futuro pretérito e pretérito futuro. *Livro* (Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição), v. 7/8, 2019, p. 213-220.

Notas

- * Historiadora, doutora em arquitetura e urbanismo pela FAU / USP, é atualmente pesquisadora associada do Laboratório de História Oral e Imagem e do Laboratório de História Econômica e Social do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense; membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e bolsista de produtividade do CNPq. Email: mariainezturazzi@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9150-966X>.
- 1 A instrução normativa do IPHAN que dispõe sobre o comércio de antiguidades, de 11 de junho de 2007, define a brasileira como uma coleção de “livros sobre o Brasil, no todo ou em parte, impressos ou gravados, desde o século 16 ao final do século 19”, em concordância com a abordagem de Rubens Borba de Moraes, como será visto adiante.
 - 2 A conferência de Paul Ricoeur, intitulada “L’oubli et le pardon”, foi realizada na Maison Heinrich Heine, na Cité Universitaire de Paris, em 22 de fevereiro de 2001. A ocasião representou uma inestimável oportunidade para retomar a leitura dos trabalhos do filósofo, iniciada na disciplina de pós-graduação ministrada pela professora Margarida de Souza Neves, na Universidade Federal Fluminense (1991).
 - 3 A Coleção Geyer foi doada ao Museu Imperial, em 1999, instituição na qual trabalhei, entre 1999 e 2014, como responsável pelas atividades de inventário, conservação e divulgação desse acervo.
 - 4 Sobre Ferdinand Denis e o fundo documental existente na *Bibliothèque Saint Geneviève*, ver <https://>

- www.bsg.univ-paris3.fr/iguana/www.main.cls?surl=fonds_reserve_denis.
- 5 Por muito tempo, essa documentação era de difícil acesso para os pesquisadores brasileiros, mas a Biblioteca Oliveira Lima, reaberta há cinco anos, vem se ocupando da digitalização e acessibilidade remota de seu acervo. Sobre a Biblioteca de Oliveira Lima, na *Catholic University of America* ver <https://libraries.catholic.edu/special-collections/oliveira-lima-library/index.html>.
 - 6 Disponível para consulta em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/518670>.
 - 7 Sobre o assunto, ver https://www.etymonline.com/pt/word/-ana#etymonline_v_26223 e a explicação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/-ana>.
 - 8 Disponível em <https://www.nla.gov.au/about-us/who-we-are/history-library>.
 - 9 Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Library_and_Archives_Canada. Uma perspectiva crítica e inclusiva para as canadenses pode ser vista e ouvida em *Nations to Nations: Indigenous Voices at Library and Archives Canada* in <https://library-archives.canada.ca/eng/collection/engage-learn/publications/ebooks/Pages/nations-to-nations-indigenous-voices-lac.aspx>.
 - 10 A coleção foi comprada pelo governo canadense, por vultosa soma, em 2002, pouco antes do falecimento do colecionador. Cf. <https://www.wikitree.com/wiki/Winkworth-199>.
 - 11 Sobre as diversas acepções da palavra, ver <https://en.wikipedia.org/wiki/Americana> [https://en.wikipedia.org/wiki/Americana_\(culture\)#Similar_concepts](https://en.wikipedia.org/wiki/Americana_(culture)#Similar_concepts).
 - 12 Cf.: <https://www.britannica.com/topic/The-Encyclopedia-Americana> e https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclopedia_Americana.
 - 13 Cf. <https://beinecke.library.yale.edu/collections/curatorial-areas/yale-collection-western-americana>.
 - 14 Cf. também https://issuu.com/hindmanauctions/docs/sale_1118_african_americana, ou ainda o catálogo de *african americana* com a descrição: “Pioneering figures and key moments that shaped the African American experience over the last 200 years are represented in Hindman’s February 28 African Americana Live Auction. From enslavement, abolition, and war, to politics, civil rights, literature, music, and the visual arts, the sale addresses many important themes”. Cf.: https://www.liveauctioneers.com/catalog/277725_african-americana/?page=7.
 - 15 Cf.: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Americana>.
 - 16 A pesquisadora Letícia Squeff, ao analisar a visão do Brasil nas “letras” do pintor, destaca o modo como a afirmação de nossa exuberante paisagem natural se associou a uma noção de “brasilidade” na arte que pouco se detinha na diversidade e nos contrastes da paisagem social (Squeff, 2004: 215-216).
 - 17 Ana Virgínia Pinheiro, responsável pela Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional, entre 2004 e 2020, comenta o fato em “Uma brasileira de brasileiras: sobre a construção do acervo da Biblioteca Nacional Brasileira”. Seminário Internacional Brasileira, Brasileiras, Mesa 1, 8 de fevereiro de 2022, Disponível em: www.youtube.com/@bbmusp.
 - 18 Cf.: <http://brasilianadigital.com.br/>.
 - 19 Sobre Rubem Borba de Moraes ver a exposição disponível em <https://www.exposicaoorbm.org/>.
 - 20 Segundo Queiroz (2022, p. 81), 15% do acervo da BBM-USP está digitalizado: “O processo de digitalização do acervo foi iniciado em 2007, por meio de financiamento da FAPESP. A partir desse projeto, intitulado “Brasileira digital”, foram disponibilizados na internet cerca de 4 mil itens reunidos por Mindlin, incluindo livros, gravuras, mapas, manuscritos e outros documentos”. A autora complementa: “na FBN, o processo de digitalização começou em 2001, envolvendo obras raras, [e]

- cinco anos depois, a Coleção Brasileira foi incorporada ao projeto”.
- 21 O seminário contou com a parceria de instituições nacionais e internacionais (Universidade de São Paulo e Université Sorbonne Nouvelle) e mesas que evidenciaram o valor da interlocução realizada por especialistas e instituições responsáveis por brasileiras, no Brasil e no exterior.
- 22 O seminário não está publicado, mas todas as apresentações do encontro estão disponíveis no canal Youtube da BBM - Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (<https://www.youtube.com/@bbmusp>).
- 23 Ver, a propósito, <https://gallica.bnf.fr/edit/und/a-propos>.
- 24 Disponível em <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. As demais instituições que alimentam o portal, além da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, são o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, a Fundação Joaquim Nabuco, o Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, o Museu Aeroespacial, o Museu da República, o Museu Histórico Nacional e, a mais recente, a Escola de Ciências Sociais FGV CPDOC.
- 25 Ver, por exemplo, o verbete sobre o fotógrafo Victor Frond e respectivos comentários, em <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3885>.
- 26 Sobre o conteúdo da Tyba, ver <http://tyba.com.br/br/home/>.
- 27 Tradução do texto original: “Since its formation, Getty Images has pursued an aggressive programme of acquisition, buying up many privately owned agencies that had built up the stock photography industry, from small family-run firms to larger agencies. (...) On January 17, 2023, Getty Images said it was suing Stability AI over the use of Getty’s images to train AI art generator Stable Diffusion and for imitating the Getty Images’ trademark.” O histórico da empresa e outras controvérsias sobre direitos autorais podem ser vistos em https://en.wikipedia.org/wiki/Getty_Images.
- 28 Os desdobramentos históricos e culturais da Curadoria Brasil estão sendo analisados em maior profundidade no projeto de pesquisa que desenvolvo sobre a visualidade e a semântica das desigualdades, com o apoio de uma Bolsa Produtividade do CNPq (2022-2025).
- 29 O tema foi analisado na comunicação de minha autoria “A fotografia e sua cultura, entre o local e o global”, apresentada no 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em 2022, cujos anais podem ser acessados em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>.

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em agosto de 2023.