

Entrevista com Myriam Andrade Ribeiro

Interview with Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Luiz Alberto Ribeiro Freire



QUESTÕES

Luiz Freire (LF) - Você se tornou historiadora da arte em tempos em que não havia graduações específicas. Como se deu essa formação?

Myriam Ribeiro (MR) – No ano de 1965, em meio às perturbações decorrentes da mudança do sistema político no Brasil, obtive uma bolsa de estudos da Universidade Católica de Louvain, que desenvolvia na época um programa especial de suporte a estudantes universitários brasileiros com problemas com o regime militar. A bolsa destinava-se à conclusão do curso de graduação em

Ciências Históricas, que eu cursava já a meio do terceiro ano. Esse plano mudou quando constatei que a estrutura acadêmica da universidade belga incluía uma graduação específica em História da Arte, área que já me fascinava na época.

Cursei um total de vinte e seis disciplinas, incluindo, tanto as áreas específicas da arquitetura, escultura, pintura e artes decorativas da pré-história à época contemporânea, quantos setores ligados à teoria da arte (estética e filosofia da arte), iconologia, análise técnica das obras, conservação de monumentos e museologia. Formação abrangente, que me preparou para o exercício profissional, tanto nos setores do ensino e pesquisa, quanto no trabalho em museus e órgãos de conservação do patrimônio, curadoria de exposições e outras.

LF - Como se deu sua imersão no mercado de trabalho quando retornou ao Brasil? Teve que conquistar espaço? Obteve credibilidade com fluidez?

MR – Minha opção definitiva pela História da Arte foi reforçada ainda na Bélgica por um encontro providencial com Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador e diretor por mais de 30 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN, que fora à Bélgica para participar de um congresso do ICOMOS/ International Council of Monuments and Sites.

Na conversa que tivemos então Dr. Rodrigo me incentivou a concluir o curso para trabalhar no IPHAN quando retornasse ao Brasil, tendo em vista que o órgão necessitava de historiadores da arte em seus quadros para a área de bens móveis, cujo inventário ainda não tinha sido viabilizado.

Regressando ao Brasil procurei espaço de trabalho simultaneamente na Universidade e no IPHAN. Em 1975 ingressei na Universidade Federal de Minas Gerais onde introduzi duas disciplinas de História da Arte no curso de graduação em História, dando origem a um “setor” de História da Arte no referido curso de História, como em Portugal na época. Finalmente em 1983 comecei a trabalhar no IPHAN, tendo sido alocada no Rio de Janeiro para onde me mudei, obtendo também transferência da UFMG para a UFRJ.

LF - Você conviveu com grande parte dos historiadores que fundaram a disciplina no Brasil. O que destaca nessa relação? Como se relacionou com Germain Bazin e outras figuras?

MR – Em 1967 tive meu primeiro contato com Germain Bazin, indo entrevistá-lo em Paris por sugestão de Rodrigo Melo Franco. Os temas foram basicamente seus livros sobre a Arquitetura religiosa no Brasil e o Aleijadinho, sobre o qual ele acabara de escrever um livro de referência encomendado pelo governo brasileiro.

Em 1981 fiz uma investida infrutífera para trazê-lo ao Brasil como convidado de honra do 1º Congresso do Barroco no Brasil realizado em Ouro Preto, convite repetido e aceito nove anos mais tarde para um 2º Congresso na mesma cidade. Sua conferência de abertura teve um título significativo: “Le baroque, un état de conscience”.

Quanto a John Bury, tive a sorte de conhecê-lo pessoalmente no IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, realizado em Coimbra no ano de 1987. Bury trazia em sua bagagem uma cópia do capítulo que redigira sobre a arquitetura no Brasil colonial para a “The Cambridge History of Latin America” na esperança, disse-me então, de que algum brasileiro presente ao Simpósio se interessasse pela sua publicação no Brasil. Em seguida, enviou-me uma série de outros textos de sua autoria sobre o Brasil colonial e a arte portuguesa dos séculos XVI a XVIII, publicados em revistas inglesas. Reuni todos esses textos em uma coletânea publicada em 1991 pela Editora Nobel de São Paulo com o título genérico de “Arquitetura e Arte no Brasil Colonial”.

Nos anos de trabalho no IPHAN e posteriormente em seu Conselho Consultivo tive a oportunidade de conviver com personalidades como Lúcio Costa e Augusto da Silva Telles no Rio de Janeiro, Carlos Lemos e Benedito de Toledo em São Paulo, e muitos outros incluindo na Bahia Marieta Alves e D. Clemente da Silva Nigra e em Pernambuco José Luiz Mota Menezes.

LF - Sintetize as relevantes contribuições que seus estudos deram para o avanço do conhecimento da História da Arte Brasileira.

MR – Acredito que minhas contribuições mais significativas para a História da Arte Brasileira foram os textos sobre o Aleijadinho e o Rococó religioso no Brasil. O Aleijadinho foi tema de minha dissertação de Mestrado em Louvain, concluída em outubro de 1969. Entre os aspectos até então inéditos nela desenvolvidos estão a questão da colaboração entre o mestre e seus oficiais na execução do conjunto das 64 imagens dos Passos de Congonhas e a disposição original dos sete diferentes grupos escultóricos nas capelas construídas posteriormente.

Publiquei três livros e vários artigos sobre esses Passos e o conjunto do Santuário do Bom Jesus de Congonhas e Adro dos Profetas, constituindo um Sacromonte como o precedente de Braga com o qual tem forte analogia. Estive envolvida nesta temática por mais de dez anos, tendo inclusive redigido os textos básicos do processo de tombamento mundial pela UNESCO em 1985.

O produto final de meus estudos nessa área de investigação foi o Catálogo “raisonné” da obra escultórica de natureza devocional, publicado em 2002 com o título “Aleijadinho e sua oficina”. Obra que se fazia necessária na época em vista do grande número de falsos que circulavam no mercado de arte assim como as atribuições sem base justificada até mesmo de obras expostas em museus. Feito em colaboração com dois outros técnicos do IPHAN, o livro inclui todas as obras atribuídas até a data de sua publicação, tanto as conservadas em museus e coleções particulares quanto as que ainda se mantinham nos locais de origem nas igrejas e capelas de Minas Gerais. Como seria de esperar, esse catálogo contrariou interesses poderosos, chegando a ser interdito de circulação por quase dois anos.

Já o livro sobre o Rococó religioso no Brasil, necessário para complementação da obra de referência do Germain Bazin (*A arquitetura religiosa barroca no Brasil*), foi elaborado a partir da tese de doutorado, dedicada ao Rococó religioso de Minas Gerais. Em resumo, minhas publicações mais relevantes foram destinadas a

públicos distintos – o catálogo do Aleijadinho foi praticamente um livro técnico para o IPHAN, para servir de referência à identificação da obra pessoal do artista em relação à de seus auxiliares, objetivo básico já indicando no título: “O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais”. “O Rococó religioso no Brasil” se destinava ao público universitário com o objetivo básico de estimular novas pesquisas sobre o tema em diversas regiões do Brasil. Finalmente os guias de monumentos (Barroco e rococó nas igrejas de Minas, Rio de Janeiro e Pernambuco) se destinam ao público em geral, com o objetivo específico de subsidiar as visitas aos monumentos. Este objetivo determinou o formato reduzido e a separação em volumes distintos para a visita aos monumentos.

LF - Como se posiciona hoje sobre a teoria da criatividade mestiça tão propagada pelos modernistas brasileiros e as marcas de brasilidade identificadas na arte que se fez no Brasil no século XVIII?

MR – A teoria de criatividade mestiça foi uma elaboração dos modernistas de 1922 que respondia aos anseios de uma geração num momento histórico determinado. Hoje vivemos um momento oposto, o da globalização da cultura, possibilitada pela revolução dos meios de comunicação a partir da criação da internet. A identificação das marcas de brasilidade era um dos objetivos desta época e não vejo muito sentido de retornar o tema nos dias de hoje.

LF - De todos os cursos que realizou na sua formação, qual foi o que mais subsídios lhe forneceu para a abordagem e entendimento dos objetos de suas pesquisas?

MR – Como disse antes, tive a sorte de fazer na Europa um curso universitário completo de História da Arte, incluindo 3 anos de graduação e um adicional equivalente ao mestrado. Optei sempre que possível por disciplinas relativas aos séculos XVII italiano e XVIII francês, para embasamento teórico do Barroco e do Rococó em Portugal e no Brasil. E ainda por disciplinas direcionadas para a análise direta das obras nos aspectos técnico, formal e iconográfico. Posteriormente optei por um pós-doutorado no Courtauld Institut de Londres pela necessidade adicional

de conhecer melhor a tradição metodológica anglo-saxã, que privilegia aspectos diferentes da tradição francesa como a análise científica das obras e sua contextualização histórico-social.

LF - Como avalia o compartilhamento do exercício da pesquisa com o da docência?

MR – O exercício da pesquisa e da docência universitária sempre foram complementares em meu percurso profissional. A pesquisa na área do IPHAN, destinava-se basicamente a subsidiar processos de tombamento e os inventários de Bens Móveis, minha área específica. No trabalho de docente na UFMG e UFRJ, além dos cursos genéricos obrigatórios, sempre ofereci cursos temporários na pós-graduação relativos às minhas pesquisas em curso no momento.

LF - Considera as condições para a pesquisa mais vantajosas na atualidade? O que pensa acerca das diferenças entre a pesquisa em História da Arte hoje e nos tempos que iniciou suas pesquisas?

MR – Estando aposentada desde 2006 não tenho condições de avaliar objetivamente as condições para a pesquisa universitária nos dias de hoje. Meu sentimento intuitivo é que o verdadeiro pesquisador pode ser comparado ao artista: não depende exclusivamente de condições vantajosas para realizar seu trabalho. Quando tive oportunidades vantajosas de financiamento de pesquisas como ocorreu na época da Fundação Vitae que financiou os Inventários de bens móveis no Brasil, decidi montar um grupo abrangente para a pesquisa e o trabalho de campo, resultando no desenvolvimento de uma área pouco explorada da História da Arte no Brasil nos séculos XVI a XIX, o da Imaginária religiosa, tema que acabou constituindo um setor específico na ‘Mostra do redescobrimto’ na Bienal de São Paulo no ano 2000 e determinou a criação do CEIB (Centro de Estudos da Imaginária Brasileira) em 1996 e em plena atuação nos dias de hoje.

LF - É possível ainda falar de estilos artísticos na arte antiga brasileira?

MR – Sem dúvida, já que se trata de uma abordagem básica tradicional da História da Arte no Brasil, com mensagem específica para o conhecimento das obras. Com o necessário desdobramento entre as áreas internacional, nacional, regional e individual (do artista criador).

LF - O que lhe trouxe e proporciona mais satisfação no seu percurso profissional? Que trabalho obteve maior repercussão na sua trajetória?

MR – No âmbito do meu trabalho no IPHAN a organização dos grupos de inventários de Bens Móveis em diferentes regiões do Brasil, notadamente no Maranhão, Belém do Pará, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Missões do Rio Grande do Sul. E ainda a montagem das Capelas dos Passos de Congonhas com reposicionamento das esculturas que realizei pela primeira vez em 1973-74 a partir das pesquisas de iconografia e análise de estilo efetivadas em minha tese de mestrado em Louvain.

No âmbito universitário no meu trabalho de maior repercussão foi a organização de cursos de pós-graduação lato sensu em História da Arte Sacra nas Faculdades Arquidiocesana de Mariana, Minas Gerais (em 2013) e São Bento do Rio de Janeiro (em 2009).

LF - Você é muito generosa, foi comigo ao sugerir um tema, A talha neoclássica na Bahia, lacunar e importantíssimo para a minha pesquisa de doutorado, atitude um tanto rara no meio acadêmico. Essa atitude foi frequente na relação com o alunado?

MR – Sempre considerei tarefa importante do professor universitário a orientação de pesquisas na área das disciplinas ministradas, mostrando as lacunas do saber nas mesmas. Com efeito, quanto mais aprofundamos o conhecimento de um tema, mais amplo se descortina o campo por conhecer... Sou muito mais insegura atualmente em minhas afirmações do que no início de carreira.

LF - Atribuições de autoria de obras de arte são problemáticas. Que parâmetros elege no processo de atribuições que realizou/realiza?

MR – As atribuições de autoria são com efeito problemáticas. Seus parâmetros são entretanto bem conhecidos. No campo da História da Arte a pesquisa histórica em primeiro lugar incluindo a bibliografia conhecida e a pesquisa arquivística se for o caso. Em seguida as análises diretas das obras de arte incluindo as áreas técnica (materiais, processos e estado de conservação), iconográfica (estudo do tema) e formal (estilos de época, nacional e individual do artista). Entretanto, o estabelecimento de atribuições de autoria presente um longo período de relacionamento direto com as obras do artista ou região.

LF - Que mensagem gostaria de registrar para os estudiosos e afetos à arte católica no Brasil?

MR – A mensagem que eu gostaria de registrar para os estudiosos da arte religiosa católica no Brasil é que apesar de terem avançado os estudos, muito resta a fazer tanto nos campos da arquitetura quanto de bens móveis e no setor da Imaginária religiosa que me interessa mais de perto atualmente. E que esses estudos são importantes porque estão na base de nossa cultura e formação da nacionalidade. Uma diretriz geral que sempre priorizou meu percurso profissional é que o estudo direto das obras antecede o da aplicação de novos conceitos teóricos que mudam com o tempo. Para a verdadeira compreensão das obras é preciso em primeiro lugar estudá-las a partir dos conceitos do momento histórico em que foram criadas.