

O percurso europeu do museólogo Lívio Xavier Júnior e o seu retorno a Fortaleza (Brasil)

1 Lívio Xavier Júnior parte a Madrid para aprender Museologia

Lívio Xavier Júnior trabalhava na Universidade Federal do Ceará quando foi contemplado com uma bolsa do Instituto Hispânico de Cultura [\[1\]](#), pois havia apresentado um projeto de estudos que tinha por objetivo o fortalecimento do programa de criação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, o MAUC. Deste modo, embarcou para a cidade de Madrid em janeiro de 1961. Ao chegar ao seu destino, o nosso viajante escreveu uma carta ao Reitor da Universidade à época, Antônio Martins Filho e narrou como havia sido a sua recepção e, também, explicou que estava um pouco desapontado, pois havia planejado estudar Museologia ou Crítica de Arte e não encontrou esta formação naquela cidade.

Convém participar-lhe desde logo que não existe aqui um curso regular de Museologia ou crítica de arte, fato este que me causou surpresa, como de certo causará também ao senhor, visto como eu afirmara claramente, no plano de estudos que enviei para cá, pretender seguir um curso dessa natureza como primeira etapa de minha bolsa. Entretanto, se isto possa parecer-lhe desvantajoso, como à primeira vista me pareceu, na realidade não o é, pois, os contatos iniciais que já tive, somente nestes poucos dias revelam que a minha permanência na Espanha será de todo proveitosa para a consecução de nosso objetivo. Isto porque, sem contar com o fato importantíssimo de estar sempre em contato com os acervos dos museus, as apresentações oficiais que têm sido dadas no Instituto para diretorias e secretarias dos museus,

equivalem a um verdadeiro passaporte especial, chave que me tem aberto todas as portas. É nesses locais que espero, nos estágios que esta semana iniciei, colher os ensinamentos ao vivo, que um curso regular certamente não me proporcionaria. [\[2\]](#)

Esta carta foi escrita ao reitor Martins Filho, 11 dias após a chegada de Lívio em Madrid, na data de 25 de janeiro de 1961. Dias depois de ter escrito a sua primeira carta, Lívio fez a sua inscrição na condição de estudante ouvinte, pois as aulas na Europa começavam no mês de outubro. [\[3\]](#) Matriculou-se em duas disciplinas de um curso da Biblioteca Nacional da Espanha indicadas pelo professor Cuadrado. [\[4\]](#)

E escreveu uma segunda carta, da qual destacamos a descrição feita por Lívio para apresentar as suas disciplinas. Escreveu ele que não havia um currículo especializado para Museologia e, por este motivo, havia escolhido duas disciplinas que pareciam ser mais interessantes para acompanhar: História Geral da Arte, ministrada pelo professor Francisco Esteve Baroa, à época diretor da seção de mapas e gravuras da referida biblioteca, neste caso as aulas aconteciam na biblioteca. As aulas de Museologia eram lecionadas pela professora Pilar Fernandez Vega, à época diretora do Museu de Artes Decorativas de Madrid, onde aconteciam as aulas. Foi nas aulas de campo destes seminários que Lívio teve a oportunidade de adquirir informações sobre os diferentes trabalhos executados em museus. Estas aulas eram, para ele, uma maneira de aprender experimentando em cada um dos departamentos da instituição visitada.

Neste artigo, pretendemos narrar o percurso empreendido por Lívio Xavier Júnior procurando mapear os interlocutores e as cidades por ele descritos e, através desta cartografia, pretendemos compor um cenário para as referências constituintes do seu aprendizado da Museologia. A sua passagem

pela Europa nos é significativa por trazer indícios importantes a respeito da circulação de saberes sobre a organização dos museus e as diferentes formas de apropriação destes conhecimentos compartilhados. Através do seu roteiro de viagem, poderemos nos aproximar de uma forma de explicar como aconteciam, em meados do século XX, alguns dos processos de transferência de conhecimentos entre os conservadores de museus e escolas de Museologia.[\[5\]](#)

Deste modo, nos propusemos o desafio de explicar a formação em Museologia na Espanha e a inserção de alguns profissionais e intelectuais brasileiros no mundo dos museus, a partir da experiência espanhola. Segundo Balerdi (2006, p. 30-31), a II Guerra Mundial não havia feito muitos estragos na Espanha, entretanto, a Guerra Civil certamente produziu muitos deles.

Os antigos conservadores[\[6\]](#)espanhóis haviam recebido formação na Escola Diplomática, porém esta foi suprimida em 1900 e a sua orientação era mais voltada à arqueologia. Os museus de arte eram geridos por membros da Academia de Belas Artes e de professores dos cursos de História da Arte. No ano de 1933, com a Lei de Patrimônio Artístico Nacional, instituiu-se a realização de cursos práticos de conservadores, pelo regulamento de 1936. Até 1973 (quando é criado o Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, Ley 7/1973 de 17 de março), os aspirantes a conservadores deveriam permanecer um ano em práticas não remuneradas em um museu para alcançar um posto de trabalho, sem que os processos seletivos respeitassem os perfis profissionais nem a especialidade acadêmica de quem se incorporava em uma instituição. Somente a partir dos anos de 1970, muitas universidades começaram a ofertar licenciaturas em História da Arte, em alguns casos a licenciatura incluía disciplinas optativas de Museologia. Esta disciplina era apenas uma introdução, mas, segundo Balerdi, seria por este caminho que poderíamos situar o começo da Museologia como disciplina no âmbito universitário espanhol.

Segundo Lorente (2012), a Museologia ganhou espaço nos quadros

da formação universitária durante o século XX, inicialmente com cursos específicos para profissionais de museus, como no Museu de Harvard e, também, por meio das cátedras de Museologia, a primeira sendo criada na Universidade Masaryk de Brno, em 1922, na antiga Tchecoslováquia. No Brasil, o curso de Técnica em Museus, do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, criado em 1932, passou a fazer parte da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO nos anos de 1950 e, duas décadas depois, foi criado o curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia – UFBA.[\[7\]](#)

Então, nos anos de 1960, a única opção de formação para Lívio seria o curso do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, caso tivesse ficado no Brasil. Entretanto, a sua oportunidade de estudos surgiu com a bolsa do Instituto Hispânico de Cultura, sendo mais viável o caminho de Fortaleza para Madrid. Muitos intelectuais brasileiros foram agraciados por esta bolsa, sendo Lívio parte dessa geração. Muitos dos atores dos mundos das artes e dos museus raramente ou nunca iam para Fortaleza, naquela época estavam circulando em Madrid. Vamos seguir nosso diálogo, agora falando sobre as relações entre o Brasil e a Espanha, que foram implantadas via Instituto Hispânico de Cultura.

O Instituto de Cultura Hispânica foi criado por meio da *Ley de 31 de dezembro de 1945, sobre a organização dos Servicios del Ministerio de Assuntos Exteriores e o Consejo de la Hispanidad* e foi transformado em *Instituto de Cultura Hispánica*.[\[8\]](#) Esta transformação aconteceu quando a Espanha estava retomando seu projeto político de relações internacionais, que estava enfraquecido depois da Guerra Civil Espanhola e, com a instauração do Governo Franquista, muitos países haviam cortado relações com a Espanha, que tentou reestabelecer o diálogo com estes países, investindo principalmente nos países hispânicos com os quais guardavam aproximações culturais. Em 1940, foi criado por lei o *Consejo de la Hispanidad* com o objetivo de difundir os valores do Novo Estado Espanhol.

Continuando com a explicação de Garrido, o primeiro regulamento deste Conselho foi aprovado em 1941, quando estabeleceu cinco áreas de atuação: Cultura, Política, Economia, Social e Jurídica. A seção cultural era responsável por tudo que era relacionado com o domínio científico, literário, artístico, assim como com as relações universitárias:

[...] creación de Cátedras permanentes y temporales, intercambio de profesores, literatos, periodistas, hombres de negocios, estudiantes, becas, Exposiciones, viajes, Certámenes, Congresos, difusión de libros, Academias, ediciones, institutos, Casas Residencias para españoles y americanos, Teatro, Cine, Radio, Prensa, Agencias periodísticas, apoyo a publicaciones de posición original y esencialmente hispánicas, instaurará premios y concursos y cuanto contribuya a la expansión de la idea de la Hispanidad (Art. 25) (Garrido, 2012: 35).

De acordo com Garrido, estas atividades passaram a ser do Instituto de Cultura Hispânica em 1945, dentro da organização dos Serviços do *Ministerio de Assuntos Exteriores*. Em 1947, foi aprovado o regulamento deste Instituto, que tinha por fim a manutenção dos vínculos espirituais entre os povos que compunham a *Hispanidad*. Para cumprir este objetivo maior, seria preciso estudar, defender e difundir a cultura hispânica, fomentar o conhecimento mútuo entre os povos hispânicos e intensificar o intercâmbio cultural. O Instituto era composto por cinco departamentos, que eram responsáveis por planejar e garantir a realização destes objetivos: Estudos, Informação, Publicações, Assistência Universitária e Intercâmbio Cultural, Concursos e Comemorações. Cada um destes departamentos tinha a sua responsabilidade descrita no regulamento do Instituto. No caso deste artigo, iremos nos concentrar apenas no Departamento de Assistência Universitária e Intercâmbio Cultural; este por sua vez deveria cuidar e atender os universitários dos países hispânicos que visitavam

ou viviam na Espanha e fomentar o intercâmbio cultural com o mundo hispânico. Ainda segundo a pesquisa desenvolvida por Garrido (2012: 39-40),

El Departamento de Asistencia Universitaria e intercambio promocionó el intercambio de profesores, científicos, especialistas y artistas entre España e iberoamérica y ofreció a los estudiantes latinoamericanos: descuentos en los comedores y tranvías, seguro médico, orientación profesional, bolsas de estudio, becas, etc. De 1945 a 1973 más de 25.000 estudiantes completaron sus carreras en España atendidos por el instituto donde tenían su sede muchas de las asociaciones de estudiantes constituidas durante aquellos años. El número de becados, por el instituto, pasó de los 53 de 1948 a los 156 de 1971. Durante esos años, se concedieron becas a 3.279 estudiantes de los siguientes países: Argentina (603), Brasil (351), Chile (300), México (282), Perú (259), Colombia (216), Bolivia (164), Ecuador (159), Cuba (156), Paraguay (97), Filipinas (89), Uruguay (86), Panamá (81), Nicaragua (77), Costa Rica (67), República Dominicana (60), El Salvador (52), Venezuela (48), Guatemala (40), Honduras (45), Haití (24) y Puerto Rico (23).

Este programa de bolsas de estudos para estudantes estrangeiros possibilitou a mais de trezentos brasileiros a experiência da mobilidade internacional a partir de um diálogo com a Espanha e colaborou para a formação de muitos profissionais da cultura, intelectuais e professores. Segundo Ayllón Pino (2007: 115), para a diplomacia brasileira, a sua política de promoção da cultura nacional brasileira na Espanha deveria atender ao objetivo fundamental de divulgar a terra e as gentes brasileiras, contribuindo para assegurar uma presença que, associada à simpatia dos espanhóis pelo Brasil, fosse funcional para o encaminhamento satisfatório de todos os demais objetivos. Esta abordagem de ação cultural foi aprimorada pelo Palácio do Itamaraty durante o Governo Civil Militar. Nos anos de 1950, a diplomacia brasileira compreendeu

que o Brasil fazia parte das estratégias do governo franquista, e estava ciente de que para a Espanha conseguir uma maior aproximação junto aos países de língua espanhola na América, era preciso criar no Brasil os Institutos Brasileiros de Cultura Hispânica. Deste modo, o Brasil recebeu alguns projetos espanhóis que possibilitavam à Espanha fortalecer a formação das sociedades espanholas no Brasil e ampliar a venda de seus livros no Brasil.

Ainda nos anos de 1950, foi realizado um acordo que ampliava estas relações hispano-brasileiras, reunindo duas ações principais: a fundação e a instalação da Casa do Brasil em Madrid e o aumento das bolsas concedidas aos estudantes, através do Instituto de Cultura Hispânica. Segundo Gonzáles e Pardo (1993 apud PINO, 2007: 116), estes contatos culturais durante a década de 1960 entre a Espanha e os países da América Latina estiveram direcionados pela desideologização, visto que, no caso brasileiro, estes acordos serão melhor implementados durante os anos da ditadura civil militar no Brasil (1964 -1985).

A presença de Lívio na Espanha e, por conseguinte, do projeto do MAUC, fazia parte dos objetivos de dois projetos nacionais, no caso brasileiro era importante garantir a presença brasileira na Espanha, para este último poder garantir a sua presença no Brasil, tanto que este diálogo possibilitara a criação na UFC da Casa de Cultura Espanhola.[\[9\]](#) O interesse brasileiro de garantir sua presença na Espanha, atraiu Lívio para um ambiente diferente do contexto de Fortaleza, pois nosso personagem se encontrava no espaço articulador de diferentes intelectuais, tanto brasileiros como espanhóis. Assim, esta viagem gerou vários encontros fortalecedores das redes de sociabilidade, permitindo à UFC inserir o MAUC em um circuito de circulação não apenas internacional, mas principalmente brasileiro. Continuamos com a leitura da sua carta:

Além do mais, tive a sorte de encontrar em Madrid um rapaz

da Paraíba, Ivon Rodrigues, já detentor do título de técnico em museus, fornecido pelo Museu Histórico do Rio de Janeiro, que me tem sido uma ótima direção, já que está fazendo o mesmo que eu, desde outubro, e que tem aproveitado bastante. Há dias, entretanto, melhorou ainda mais a minha situação, pois a convite do governo espanhol, e hospedado aqui no Colégio, está em Madrid, para uma permanência de três meses, o conservador do Museu do Banco do Brasil, Professor Santos Trigueiros, que conhecedor dos seus planos em relação ao Museu, mostrou-se de tal forma entusiasmado com a grande obra a ser realizada no Ceará, que se dispôs a orientar-me aqui em Madrid, dando-me as aulas que, à falta do curso regular [...]. Com as relações dêle aqui, o prestígio de uma missão oficial e o conhecimento aprofundado que tem do assunto, aliados ao interesse todo particular que o Instituto tem em relação à Universidade, o senhor poderá logo imaginar que a minha permanência será proveitosa. [\[10\]](#)

Neste trecho da sua carta, destacamos as referências a alguns dos principais atores brasileiros que dialogavam com o mundo dos museus, com os quais Lívio teve oportunidade de encontrar e dialogar. Lívio relatou, por exemplo, que encontrou com Florisvaldo dos Santos Trigueiros (1919-), funcionário do Banco do Brasil, economista e museólogo, responsável pela organização e instalação do Museu do Banco do Brasil e do Museu de Valores do Banco Central. À época, Trigueiros era presidente do ICOM Brasil e conservador do Museu do Banco do Brasil, e estava em Madrid a convite do Governo Espanhol, para uma temporada de três meses quando, nesta oportunidade, também contribuiu oferecendo aulas ao nosso viajante.

Nesta mesma carta, ficamos sabendo que, em poucos dias, Trigueiros iria à Paris representar o Brasil no encontro do ICOM. Foi descrito também que Lívio o acompanharia, logo após o seu retorno, até a cidade de Málaga, para um Congresso de Crítica de Arte. Trigueiros orientou as atividades e os

percursos do futuro diretor do MAUC, exercendo um papel diplomático potencializador da experiência de estudos deste aprendiz em Museologia. Elaborou um roteiro de visitas aos museus de diferentes países da Europa, programa que foi acertado na Diretoria Geral da Unesco, quando esteve em Paris.

A sua viagem a Paris é bastante recomendada e estimulada, não apenas por Trigueiros, mas também pelos membros do Instituto e pelos professores dos cursos de Museologia e História da Arte. Inclusive o seu coordenador de atividades no Instituto se responsabilizou em escrever uma carta de apresentação, explicando a importância da continuidade do seu processo formativo iniciado em Madrid, e justificando que em Paris haveria mais oportunidades de estudos nessa área. Para tanto, Lívio esteve em Paris com indicações para falar com Madame Delafon, da Escola do Louvre, e fazer a sua matrícula, pois as inscrições estavam abertas entre os dias 10 e 20 de maio. Inscreveu-se nas disciplinas de História da Arte, Museologia e, Artes e Tradições Populares, conforme relatou em carta de 5 de junho de 1961. Nesta mesma viagem, foi encontrar dois funcionários da UFC, Milton Dias e Fran Martins, que o aconselharam a procurar o Sérvulo Esmeraldo, artista de Fortaleza que residia em Paris. Nesta carta, iniciou o seu programa de viagem e estudos em Paris. [\[11\]](#)

2 Lívio Xavier Júnior e Sérvulo Esmeraldo em Paris: roteiro de visitas

[...] É em Paris que está o órgão central controlador e orientador dos museus do mundo inteiro, principalmente daqueles que dirigem suas atividades com finalidades educativas, tal como foi o nosso pensamento, desde o início, fazer com o Museu de Arte da Universidade. [\[12\]](#)

De acordo com o que podemos ler da frase acima citada, Lívio explicou para o seu interlocutor como ele compreendeu o papel

do ICOM e a importância deste órgão estar em Paris. Nas suas palavras, percebemos que houve um encantamento com a confirmação da imagem de Paris como cidade dos museus, principalmente por saber que havia um diálogo entre educação e museus, orientado por um órgão internacional. Assim, os primeiros indícios da sua partida para a França são mencionados na carta do mês de janeiro, onde notamos que Lívio já estava construindo uma justificativa, vislumbrando sua mudança de cidade. Nesta citação, também podemos observar que a viagem começava a incluir, de maneira mais enfática, os aspectos das políticas de cultura e de museus, pela presença da UNESCO e do ICOM.

Em maio de 1961, Milton Dias e Fran Martins, escritores de Fortaleza, viajaram à Paris, onde encontraram Lívio e o artista Sérvulo Esmeraldo. Em carta redigida no dia 14 de junho de 1961 ao reitor Martins Filho, recomendaram, após terem realizado uma avaliação do plano de trabalho, a transferência de Lívio à Paris logo que o mesmo concluísse seu curso em Madrid. Justificaram a mudança afirmando a importância do diálogo com a UNESCO e com o Museu do Louvre, a fim de que pudesse estudar o que havia de melhor para a organização de um museu de arte, com as técnicas mais modernas e aproveitar para colher o material básico necessário para o funcionamento do Museu de Arte da Universidade, em termos de museu de arte. Ainda recomendam a Lívio visitar os museus e construir uma aproximação entre eles e o Museu da Universidade. Para concluir as avaliações da experiência de Lívio na Europa, sugeriram integrar Sérvulo Esmeraldo neste programa de visita aos museus, e solicitaram bolsas tanto para Lívio, que deixaria de receber o financiamento do Instituto de Cultura Hispânica, quanto para Sérvulo, que passava a participar das atividades, assim como pedem cartas de apresentação e recomendação do Museu de Arte da Universidade assinadas pelo reitor.

Lívio deixou Madrid no dia 17 de junho de 1961. Ao ler as

cartas trocadas entre estes diferentes interlocutores, verificamos o quanto a permanência em viagem no exterior de um funcionário da universidade era bastante controlada, relatada e avaliada. Observamos também que Lívio conseguiu reunir, para a sua empreitada, muitos interlocutores que o apoiaram, legitimando sua transferência para Paris. Todos estavam de acordo com a possibilidade de aprendizado que Lívio encontraria em Paris. Sabia-se que com a presença de órgãos como a UNESCO e o ICOM, os contatos com os museus de diferentes países da Europa seriam ampliados, oportunizando a esta expedição o conhecimento de diferentes experiências que poderiam ser influenciadoras do projeto a ser construído pelo MAUC. Paris era reconhecida como sendo o centro político da cultura e a cidade dos museus, fortalecendo as expectativas dos participantes deste programa de formação no exterior.

As cartas de apresentação foram feitas e dirigidas ao Embaixador do Brasil na França à época, Carlos Alves de Sousa, dizendo que Lívio e Sérvulo eram representantes do MAUC e poderiam conversar sobre qualquer assunto relacionado à instituição. Estas cartas foram fundamentais para dinamizar e agilizar este programa de visita aos museus. Na missiva de 8 de setembro deste mesmo ano, está dito que, com esta carta de apresentação, foram muito bem acolhidos na Embaixada, e receberam novas cartas que os ajudaram a construir um percurso pelas instituições na França. Conseguiram, na UNESCO, uma carta do diretor do ICOM à época, George-Henri Rivière. Estas cartas teriam aberto as portas de muitos museus que integravam o plano de viagem. Nesta mesma correspondência, é enfatizada a importância do Embaixador Paulo Carneiro e do Adido Cultural da Embaixada, Celso Souza e Silva, afirmando a necessidade do MAUC agradecer formalmente o empenho dos mesmos para facilitar o andamento da missão da expedição nos museus.

Gostaríamos de ressaltar a importância dada pela Embaixada do Brasil aos interlocutores cearenses. Esta atenção provavelmente está relacionada ao fato de o Estado brasileiro

compreender a importância das ações realizadas pelos atores em questão. Para a política de relações internacionais do Brasil, o MAUC seria importante para produzir visibilidade, agendando este museu na cena internacional. Assim, observaremos a partir dos relatos apresentados que algumas embaixadas contatadas realizaram um importante papel no processo de aproximação entre os interlocutores aqui apresentados.

Seguiremos com a descrição do roteiro da viagem. Em relatório de 7 de setembro de 1961 consta a descrição da viagem realizada por Lívio e Sérvulo a alguns museus da Europa. O objetivo da viagem era construir um contato com museus e galerias para observar como eram organizados e como acontecia a dinâmica de funcionamento de cada uma das instituições. Também estavam interessados em apresentar a coleção de gravuras do MAUC para dialogarem a respeito de futuras exposições. No dia 9 de agosto, saíram de Paris em direção a Épinal; chegaram no mesmo dia à tarde e seguiram ao *Musée International de l'Imagerie*, centro de referência da gravura popular francesa. Nesta primeira etapa da viagem, houve um contratempo que marcou a primeira visita, o que deixou uma sensação de frustração nos membros da expedição: o conservador André Jacquemin não aceitou recebê-los.

Anteriormente, haviam contatado o museu avisando o conservador, a pedido do conservador do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França. Havia explicitado o motivo da visita e declarado a intenção de organizar uma exposição; segundo deixaram relatado, também tinham a intenção de trocar gravuras populares brasileiras por gravuras populares francesas. A ausência do conservador certamente influenciou a avaliação do museu pelos brasileiros, pois o mesmo foi considerado por eles como ultrapassado quanto às soluções para a disposição das obras, bem como desqualificaram o adjetivo internacional, por não terem identificado uma diversidade de nações representadas na coleção.

No dia seguinte continuaram a viagem, parando na cidade de

Colmar, onde visitaram o *Musée d'Unterlinden*. Nesta ocasião, não puderam encontrar o conservador, Pierre Schmitt. Na ausência deste, o conservador-adjunto, Charles Fellman, os recebeu e apresentou todas as dependências do Museu, que na ocasião passava por uma grande reforma no prédio do Convento. Lívio e Sérvulo ficaram impressionados pelas soluções técnicas adotadas e solicitaram os desenhos dos modelos das vitrines para exposição. No segundo dia, em Colmar, quando aproveitaram para visitar o Gabinete de Estampas da Biblioteca Municipal, foram acompanhados pelo conservador-adjunto Madeleine Orieux na visita a todas as dependências.

No dia 12, partiram para Freiburg, na Alemanha. Como este era o mês de férias, estava sendo complicado encontrar com todos os profissionais, então nem puderam encontrar o conservador ou o diretor da instituição. Visitaram o museu, mas sem ter um interesse em especial para destacar. À tarde chegaram na Basileia, e no domingo, dia 13, foram ao *Kunstmuseum*, onde marcaram uma entrevista com o diretor, Georg Schimdt, para o dia posterior. A experiência neste museu parece ter sido bastante proveitosa, tanto que Lívio e Sérvulo fizeram um relatório somente para registrar, por escrito e com desenhos, as explicações deste diretor. Após a conversa com o mesmo, foram convidados a conhecer todas as dependências do museu, e, neste momento, foram acompanhados pelo conservador, Hamspeter Landolt, que os levou para conhecer fichários, gabinete de estampas e reserva de peças. A avaliação deste museu foi muito positiva, sendo considerado por nossos viajantes como o melhor museu da Europa e do mundo.

No dia 16, durante a tarde, chegaram à cidade de Zurique, na Suíça e, assim que chegaram, comunicaram-se com o Cônsul Meira Pena, a pessoa com quem os relatores construíram o contato com Zurique. No mesmo dia, foram conhecer os bastidores da revista *Graphis*, onde já havia hora marcada com o diretor Amstutz. No dia 17, foram acompanhados pelo Cônsul em visita ao *Kunstgewermuseum* (Museu de Artes Aplicadas), onde havia uma

entrevista marcada com o conservador Willy Rotzler. No dia 18, seguiram para Ulm, na Alemanha, para encontrar o artista brasileiro Almir Mavigner, radicado nesta cidade havia alguns anos. Entretanto, quando chegaram em Ulm, no dia 19, não encontraram Mavigner, pois o mesmo estava de férias. De toda maneira, visitaram a Escola Superior da Forma, acompanhados do diretor, que era um arquiteto argentino, Tomás Maldonado. Retornaram de Ulm diretamente para Paris, chegando dia vinte e quatro de agosto.

Selecionamos destacar do relatório de Lívio e Sérvulo, nesta primeira parte, somente as informações que nos dariam a orientação do percurso, das cidades visitadas e seus museus. Interessava-nos saber como haviam sido as visitas, como eles teriam sido recebidos pelos diretores de museus e como teriam sido as orientações recebidas em cada um desses espaços. Foram 15 dias de viagens, 6 cidades e 8 instituições, entre bibliotecas, museus e escolas. Durante este percurso, citam os nomes de 8 profissionais de museus, a maioria identificada por nossos excursionistas como conservadores: André Jacquemin, Jean Adhémar, Pierre Schmitt, Charles Fellman, Madeleine Orieux, Georg Schimidt, Hanspeter Landolt e Willy Rotzler. Também encontraram com o diretor da revista *Graphis*, Amtutz, e com o diretor da Escola da Forma em Ulm, o arquiteto argentino Tomás Maldonado; como vimos, não puderam encontrar com o artista brasileiro Almir Malvigner.

Vamos tentar apresentar alguns dos personagens sobre os quais foi possível traçar uma pequena biografia. Começaremos apresentando na ordem em que foram citados os personagens que passaram a fazer parte desta narrativa. O gravador André Jacquemin nasceu em Épinal, em 1904, e faleceu em Paris no ano de 1992. Estudou na *École de Beaux Arts* e foi conservador do *Musée International de L'Imagerie*, de 1953 a 1974. Nesta época, procurou desenvolver a seção de Imaginária, dando uma atenção especial às Artes e Tradições Populares. O título de *Musée International de l'Imagerie* foi atribuído ao *Musée*

départemental d'art ancien et contemporain à Épinal em 1957, devido ao trabalho do conservador Henri Guingot durante os anos de 1946 e 1952, e da associação dos amigos do museu, que muitos contribuíram para o enriquecimento da coleção. Esta coleção hoje integra o acervo do *Musée de l'Image*, situado na cidade de Épinal. Segundo as informações do [site \[13\]](#) da instituição, entre 1951 e 1990 esta coleção tornou-se a terceira mais importante da França, seguida da Biblioteca Nacional da França e daquela do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*.

Sérvulo Esmeraldo conheceu Jean Adhémar no Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França. Segundo ele, Jean Adhémar ficou curioso em saber quais eram as motivações de estudo do jovem brasileiro que se interessava pelas gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528), e desta conversa inicial surgiu a possibilidade de dialogarem a respeito da criação do MAUC. [\[14\]](#) Jean Adhémar (1908-1987) trabalhou como conservador-chefe do *Cabinet des Estampes et de la Photographie* de 1961 a 1977, tendo iniciado como assistente em 1932. Em 1963, fundou a revista *Nouvelles de l'Estampe* e foi redator chefe da revista *Gazette des Beaux-Arts* (1955-1987). Era arquivista paleógrafo de formação, estudou na *École des Chartes* e foi um dos primeiros pesquisadores franceses a frequentarem o Instituto Warburg, em Londres. Historiador da Arte especialista em Estampas, atuou como professor da Escola do Louvre e da Universidade Livre de Bruxelas. Ao retornar do Instituto Warburg, contribuiu com a ampliação das referências em História da Arte, trazendo influências das ideias e métodos de Erwin Panofsky, Meyer Schapiro ou Edgar Wind para o cenário francês.

Sobre a ressonância warburguiana na França, Marie Tchernia-Blanchard (2013) fez uma análise a respeito do trabalho de Jean Adhémar e Jean Seznec, dos usos dos conceitos warburguanos nas suas pesquisas publicadas pelo Instituto Warburg de Londres, em 1937 e 1940, respectivamente. Segundo

depoimentos de Sérvulo Esmeraldo e os registros nos relatórios, o conservador do *Cabinet des Estampes* foi um importante incentivador, orientando com relação aos museus que poderiam ser incluídos no roteiro de viagem. Sérvulo contou que Adhémar manifestou interesse pelas gravuras nas capas de cordel e, também, pela coleção de matrizes de xilogravuras do MAUC.

Em 1955, Adhémar foi responsável pela organização de uma exposição na Biblioteca Nacional da França, intitulada “Un siècle de vision nouvelle” – *Um século de uma visão nova*, considerada uma referência para os museus que passaram a colecionar e expor fotografias. A abordagem de Jean Adhémar se diferenciava das escolhas mais tecnicistas do conservador do MoMA, seu contemporâneo, como nos explica Dominique Font-Réaulx (2010: 70), a partir da sua pesquisa a respeito das relações entre a pintura e a fotografia:

Les liens entre les projets, de Beaumont Newhall à New York et d'Adhémar à Paris, apparaissent comme significatifs d'une vision à la fois semblable et fort différente de la photographie. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux hommes ont joué un rôle majeur pour la reconnaissance de la photographie au sein des institutions culturelles américaines et françaises. Ils partageaient le postulat d'une exposition rétrospective, comprehensive, vaste ; ils cherchaient l'un et l'autre à souligner la singularité de l'esthétique photographique. Mais leurs regards différaient ; bien que bibliothécaire dans un musée d'art, Newhall s'inscrivait dans une approche techniciste – archétype de la modernité selon Alfred Barr lui-même et donc fortement ancrée au MoMA dans les années 1930. Conservateur dans une bibliothèque, Adhémar raisonnait également en historien de l'art, néanmoins selon une approche esthétique de la photographie forgée à partir de sa connaissance de la peinture, mais aussi de son travail sur la gravure, dans ses méthodes comme dans ses postulats.

Não foi possível acessar, nos arquivos da Biblioteca Nacional da França, documentos que nos apresentassem informações a respeito da passagem de Sérvulo Esmeraldo e Lívio Xavier Júnior, pelo Gabinete de Estampas, nem mesmo a respeito da exposição de xilogravuras da coleção do MAUC organizada pelos três no ano de 1961. No MAUC, existem o cartaz e o convite, os relatórios e os depoimentos do Sérvulo; estes são indícios do respeito e da importância da participação de Jean Adhémar na estada destes brasileiros na França, que foi tratado, de uma certa maneira, como um orientador pelos nossos personagens. A sua visão de historiador da arte e gestor de coleções, foi importante na construção deste diálogo, demonstrando interesse pelo tema da gravura no Brasil.

Pierre Schmitt era o conservador e Charles Fellman era o *régisseur* do *Musée d'Unterlinden*. Um livro coletivo dos Museus da Alsácia, publicado pela *Editora Publitota*, em Strasbourg, no ano de 1977, conta com a participação dos conservadores e as fotografias P&B que ilustram este documento são de autoria do *régisseur*. Madeleine Orioux era bibliotecária na cidade de Colmar, antes havia trabalhado na biblioteca de Saumur (Maine-et-Loire) realizando o trabalho de catalogação da coleção Louis Duvau.

Em Zurique, estiveram com o senhor Walter Amstutz, diretor da Revista GRAPHIS, e puderam conhecer os bastidores de produção desse periódico, o que se tratou de uma importante aproximação com os mundos do *design* que nascia a partir do diálogo com a gravura em madeira. Sérvulo, antes de viajar para a França, havia trabalhado na imprensa universitária e Lívio, depois de seu retorno ao Brasil, ampliaria seus contatos com o *design*, a partir da amizade construída com Lina Bo Bardi. A revista GRAPHIS foi fundada em 1944 e ficou conhecida pelo estilo suíço ou *style international*, limpo, com espaços em branco, disposição assimétrica e o uso de fontes *sans-serif*. O seu fundador e editor-chefe, Herderg, conseguiu reunir *designers*

de diferentes origens para criarem juntos e trocarem informações. Assim, esta revista é considerada um gesto de promoção da cultura do *design* gráfico através do intercâmbio de ideias.

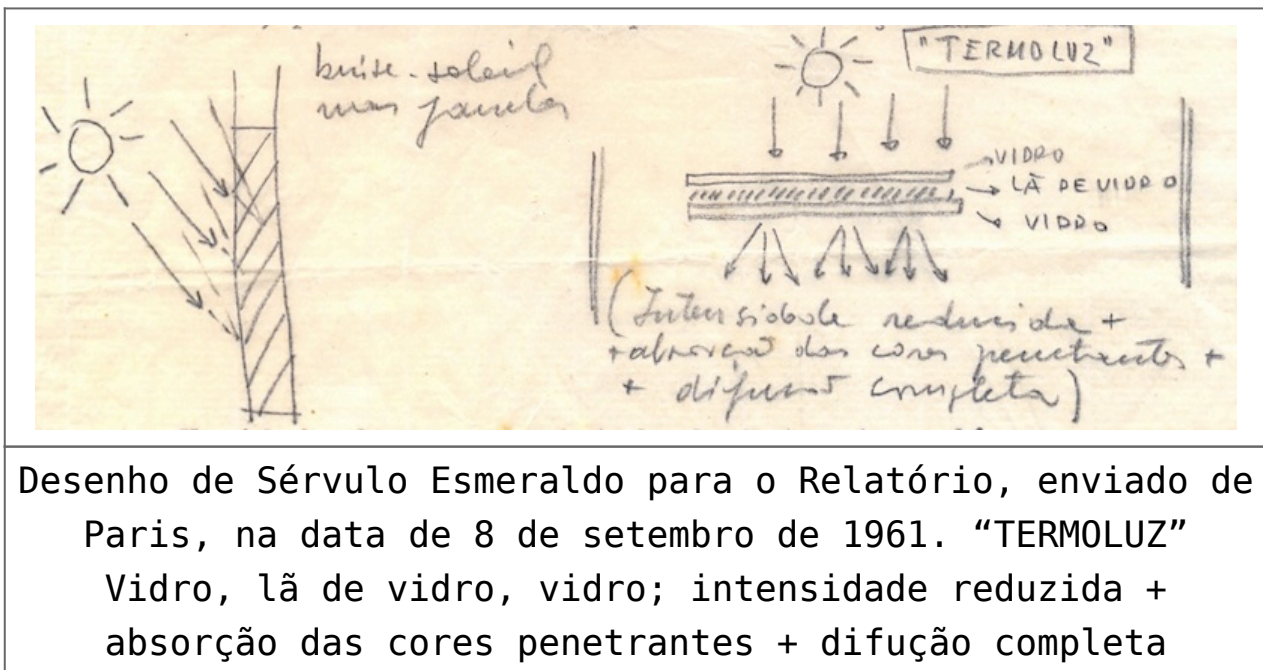
Willy Rotzler também foi cartografado por esta experiência. Depois de visitarem a revista *GRAPHIS*, Sérvulo e Lívio passariam a conversar com este personagem, à época conservador do *Kunstgewerbemuseum* (Museu de Artes Decorativas), em Zurique. Rotzler trabalhou como escritor de textos de arte para diferentes revistas, entre elas a *GRAPHIS*. Nasceu na Basiléia, em 1917, trabalhou como conservador no Museu de Artes Decorativas de Zurique entre 1948 e 1961, depois seguiu sua carreira como editor da revista de cultura “Du”. Depois de 1972, começou a atuar como escritor de arte independente. Foi editor e designer de diversas revistas conceituadas de arte como, por exemplo, *Graphis Annual 1960-1961* (Graphis Press, Zurich, 1960); *Drawing a creative process* (Kurt Wirth, ABC Verlag, Zurich); *Neue Grafik* (LMNV, 1958, Verlag Otto Walter); *Graphic Design International* (Igildo G. Biesele, 1977, ABC); e *Graphis Annual 1967-1968*.

No dia 7 de setembro de 1961, Sérvulo Esmeraldo enviou um relatório da viagem, [\[15\]](#) descrevendo em detalhes a conversa com o conservador e historiador da arte George Schmidt. Na escrita, o autor explicita o seu contentamento e enfatiza o aproveitamento da viagem, que tinha por objetivo conhecer alguns museus. Durante esta peregrinação museológica, Sérvulo e Lívio puderam conhecer espaços da parte administrativa e técnica e, no caso deste relatório, o objetivo foi apresentar a conversa que tiveram com o conservador-chefe do Kunstmuseum, da Basiléia. Na ocasião, tiveram oportunidade de dialogar a respeito da organização interna do museu, das relações com o público e, principalmente, sobre a arquitetura de museus. Quando o diretor do museu soube que na universidade estavam pretendendo construir uma sede para o museu, alongou-se na conversa, oferecendo aos excursionistas uma aula nesta

temática.

Iniciou as suas explicações pelo tema da iluminação nos museus:

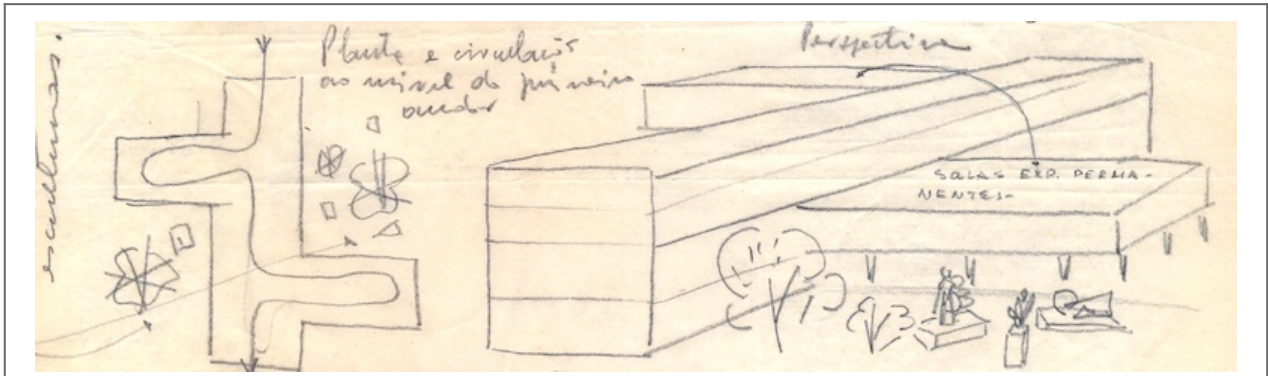
Iluminação: a melhor iluminação é sem nenhuma dúvida a iluminação natural; pois além de ser a mais barata, não falseia as cores. Não obstante tem que ser sabiamente utilizada em virtude do perigo que oferece em relação às pinturas, desde desenhos e gravuras. Nada, porém é mais fácil do que o controle da luz natural. A solução é atualmente muito simples em virtude da descoberta do "termolux", que consiste em um sanduíche assim composto: vidro – lã de vidro – vidro. Como a melhor luz é a que vem do alto, a melhor solução, por consequência, é telhado de vidro, conforme esquema. Ele finalizou o assunto iluminação dizendo que não tinha sentido de no nordeste do Brasil, onde se tem sol o ano inteiro, pensar em outro tipo de iluminação. [\[16\]](#)



Desenho de Sérvulo Esmeraldo para o Relatório, enviado de Paris, na data de 8 de setembro de 1961. "TERMOLUX"
Vidro, lã de vidro, vidro; intensidade reduzida + absorção das cores penetrantes + difusão completa

Humidade do ar: em virtude do baixo teor d'água em suspensão no ar ambiente, um estudo deverá ser feito. Nesse sentido, tendo-se talvez que adotar o uso de humificadores. Isto é sobretudo importante para a conservação de pintura e peças de madeira colorida.

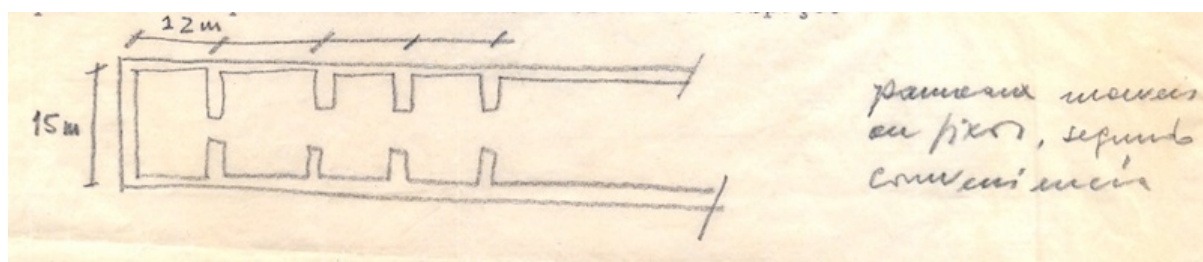
Dimensões ideais de uma sala: Ele considera que uma sala de exposição ideal tem as seguintes dimensões: 12m x 15m x 5m, sendo a última medida relativa à altura. Digamos uma grande sala que pudesse conter uma sucessão de pequenas salas. Isto evita interferência e permite um aproveitamento mais racional do espaço. [\[17\]](#)



Desenho de Sérgio Esmeraldo para o Relatório, enviado de Paris, na data de 8 de setembro de 1961. Exp.: [...] livre e esculturas; Planta e circulação, no visual do primeiro andar; Perspectiva; salas exposições permanentes

Sérvulo (1961) seguiu relatando o que havia compreendido das explicações, trazendo, junto a sua escrita, desenhos com legendas, orientando um possível projeto para a sede do museu. Já na conclusão do relatório, afirma:

O fato da melhor iluminação ser a iluminação natural vinda do alto, implica no fato de que as salas de exposição devem se situar em um corpo do edifício que seja térreo, podendo ligar-se à parte administrativa, escola, auditório, etc., que constituiria um edifício de vários andares. Este plano deverá ser estudado com muito cuidado tendo-se em vista as exigências locais. Evidentemente estes dados são apresentados de maneira superficial, mas o arquiteto poderá tirar grandes conclusões dos mesmos.



Desenho de Sérvulo Esmeraldo para o Relatório, enviado de Paris, na data de 8 de setembro de 1961. Panneaux móveis ou fixos, segundo conveniência.

A experiência de viagem transformou-se em educação não formal em museus. Após visitarem estas instituições, Lívio e Sérvulo avaliaram que o senhor Georg Schmidt trazia um conjunto mais complexo de informações e orientava os arquitetos com relação ao projeto arquitetônico do museu. Ao observarmos os desenhos de cada uma das diferentes plantas do museu atualmente, percebemos aproximações e distâncias dessa proposta enviada em relatório ao Reitor. A edificação do museu passou por muitas reformas até essa última, que encerrou no ano de 1999. Um museu em contínua (re)construção.

Em carta de 13 de outubro de 1961, Lívio aborda o tema da arquitetura do museu, pois havia recebido as plantas do MAUC, elaboradas pelo arquiteto Fábio. As ressalvas foram bastante enfáticas, afirmando que, embora o projeto fosse bom, havia falhas que precisavam ser consideradas, como, por exemplo, ausência de biblioteca, de sala de projeção de *slide* e filmes, de depósitos para guardar as peças que nem sempre estariam em exposição, entre outras. Também argumentou que, com este projeto, ficava receoso de o museu transformar-se em uma casa fechada, inacessível para o público do Ceará. Considerando que este era o primeiro museu de arte da cidade, as pessoas não tinham o hábito de visitar museus. A partir de todos estes quesitos, Lívio propõe adiar a construção do prédio do museu, concluindo que a dificuldade para elaborar o projeto arquitetônico vinha do desconhecimento do programa do mesmo, que ainda estava em fase embrionária. Propôs que, somente após uma vivência prolongada, seria possível construí-lo, pois não

faria sentido construir o Museu de Arte naquele momento para depois adaptá-lo a este programa. Sugere que a instituição siga funcionando na área ocupada na época, no Colégio Santa Cecília, e que o projeto arquitetônico fosse levado às últimas consequências.

Georg Schmidt (1896-1965, Basiléia), historiador da arte e diretor do Museu de Arte da Suíça, de 1939 a 1961, antes de ter essa função foi bibliotecário, na mesma instituição, entre 1927 e 1938. Nesta época, organizou uma exposição com obras de artistas da Bauhaus, quando também escrevia para o jornal de Bastler, como crítico de arte. Foi na sua gestão que o museu conseguiu a propriedade de Erneste Ludwig Kirchner. Durante o seu percurso, ampliou o setor de arte contemporânea, ganhando uma projeção internacional. Em sua trajetória como diretor de museu, foi sensível ao tema das chamadas “*artes degeneradas*”.

Inventar um museu não era o mesmo que imitar, às cegas, o interesse em aprender com os outros. O *museu moderno* aparece nas entrelinhas, nas avaliações das visitas aos museus, na maneira como os relatores demonstram entusiasmo, descrevendo quando o contato gerou desdobramentos. Ao ler, a contrapelo, as narrativas expostas nas cartas, notamos que o museu imaginado somente seria possível a partir do que hoje chamamos de comunicação compartilhada, das redes de sociabilidades, em que a riqueza deste chamado *museu moderno* estava na circulação de saberes, artes e patrimônios, em situação liminar das fronteiras. Entretanto, esse mundo dos museus não era possível, fora da *zona de contato*.

3 0 retorno a Fortaleza: um projeto de estudos inacabado

A estada de Lívio em Paris não pôde ultrapassar o tempo previsto. A universidade enviava-lhe uma bolsa, porém, naquela época os envios de financiamentos não eram automáticos, muitas

vezes era o próprio Reitor quem ia ao banco para repassar uma pequena ajuda de custo. O tempo também não poderia ser ampliado, pois já estava por completar um ano de afastamento da sua função. Foram averiguadas as possibilidades de conseguir uma bolsa da Capes ou da Unesco, para sua manutenção em Paris, mas, mesmo assim, não foi possível.

Na época, houve um receio manifesto da parte de Lívio, na carta enviada à família, em 26 de agosto de 1961. Suas palavras apresentam sua preocupação com relação aos acontecimentos futuros decorrentes da renúncia de Jânio Quadros, dizendo ter escutado na rádio, por aqueles dias, a respeito deste fato. No relatório da viagem aos museus, Lívio e Sérvulo também manifestaram inquietação para com os acontecimentos no Brasil e com os seus desdobramentos políticos, que poderiam afetar seus planos de viagem, cursos e exposições. Em outubro deste mesmo ano, Lívio escreveu para a família contando, com animação, sobre o início do seu curso na Escola do Louvre, mas o entusiasmo continha suas doses de receio, pois não sabia se o novo presidente autorizaria a continuidade das suas atividades por mais seis meses, permitindo a ele completar o primeiro ciclo de estudos da Escola do Louvre.

No dia 29 de dezembro, Lívio recebeu um telegrama do Reitor com a notícia sobre o seu retorno. Ele deveria voltar ao Brasil até, no máximo, dia 8 de janeiro, prazo que encerrava seu período de licença. A justificativa do Reitor era que ele havia sido autorizado a viajar como bolsista do Instituto Hispânico de Cultura, o apoio da Universidade seria algo modesto, pelo Fundo Especial para Cursos e, nos últimos meses posteriores a sua chegada em Paris, apenas a Universidade o estava financiando e os procedimentos de transferência de dinheiro eram todos realizados pelo próprio Reitor. Mesmo com o reconhecimento do trabalho desenvolvido a serviço da Universidade em sua estada na França, não foi possível continuar com os estudos na Escola do Louvre. Na carta, o

Reitor o aconselhou dizendo que ele ainda era moço e que certamente teria outras oportunidades. Depois desta carta, Lívio ainda tentou negociar, mas não pôde ficar para realizar as atividades que planejava.

Antes de voltar, Lívio ainda pretendia estagiar na UNESCO, no Centro de Documentação, durante 10 dias. Depois, estava com duas atividades práticas de montagens de exposições marcadas, uma com George-Henri Rivière, na época diretor do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares da França e outra no Kunstmuseum, na Basileia. A estada de um ano na Europa existiu como experiência de aprendizado não formal, pois não retornou com diploma da Escola do Louvre, por exemplo. Foi uma formação em Museologia construída de maneira nômade, dialogando com os trabalhadores que atuavam nas instituições e observando cada departamento ao realizar suas visitas técnicas.

Observamos que, durante aquele ano, Lívio citou George-Henri Rivière mais de uma vez em suas cartas, mas não podemos precisar, ao certo, qual teria sido a dimensão desse contato, quais as influências e as apropriações da parte do nosso aprendiz em relação aos ensinamentos desse professor, que é referência para a história da Museologia?

Estamos cartografando a viagem de Lívio e Sérvulo pela Europa, principalmente o projeto de estudos de Lívio Xavier Júnior, o seu interesse pela Museologia. O roteiro traçado, os espaços visitados e as pessoas citadas trazem para a nossa narrativa trajetórias de alguns atores, que foram construindo suas contribuições neste mundo dos museus. Alguns com mais destaque, outros com menos, mas fomos procurando apresentar cada um dos interlocutores durante o exercício desta escrita. A nossa preocupação foi descrever, através da apresentação das pessoas que trabalhavam nos museus à época, os diferentes projetos pensados para os museus e como cada um destes personagens foi engendrando seus engajamentos, produzindo suas escolhas. São resumos biográficos que situam as relações de influências e redes de sociabilidade com os quais nossos

excursionistas compartilharam ideias a respeito da criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará.

Propusemos experimentar novamente, na narrativa, este percurso, nos dispondo a aprender no presente com esses atores que, em meados do século XX, estavam sugerindo, orientando, propondo estágios e articulando um *ateliê* ambulante de educação não formal. Construindo uma compreensão, por meio dos relatos deixados por estes dois personagens que circularam por alguns poucos museus europeus, da dimensão formativa das visitas técnicas no processo de preparação destes profissionais dos museus. Circular por cidades de países diferentes ampliava o campo de possibilidades e trazia diversidades metodológicas e teóricas para as instituições e para os diferentes processos museológicos.

George-Henri Rivière, em 1961, era presidente do ICOM e diretor do Museu de Artes e Tradições Populares. Segundo Nina Gorgous (1999), Rivière ficou conhecido como o *Mágico das Vitrines*, pelo trabalho dedicado aos museus, mas principalmente pelo método aplicado nas exposições e pela sua concepção de museu-laboratório. A autora ainda afirma que a sua participação na revista *Documents*, ao lado de George Bataille (1897-1962) – que trabalhou durante muito tempo como arquivista do *Cabinet d'Estampes* da Biblioteca Nacional da França – foi fundamental para o aproximar da etnografia. George-Henri Rivière foi um importante articulador, negociando com as diferentes forças combatíveis dentro do ICOM, sabendo manter relações políticas com os atores dos países do Leste Europeu e com a Alemanha.

De acordo com Lorente (2012: 43-44), Rivière sempre foi respeitado na cena museológica, mesmo após ter deixado a presidência do ICOM. Seu prestígio também foi fruto do seu interesse pelo desenvolvimento do conceito de museu, trabalhando durante muito tempo na elaboração de definições. Destacamos suas batalhas pela educação nos museus e pela formação dos profissionais de museus:

Otro assunto del que sempre se preocupó fue la education em el museo, y la formation de los profissionais de museos; él mesmo impartió muchos seminarios em diferentes países y promovió em 1953 un comité internacional del ICOM encargado del personal, que a partir de 1967 se refundaría como International Committee for the Training of Personnel (ICTOP). Al poco, esté comité empezó a publicar la revista Training of Museum Personnel, mientras que el comité sobre educação en los museos publicaba desde 1969 su próprio boletin anual. Otra de sus primeras actividades fue editar en 1970 un libro titulado La formation du personnel des musées, en el cual se incluía el artículo de Anita Sabourin Repertoire des cours de muséologie dans le monde, mediante el cual el ICOM dio a conocer un repertorio de 76 programas de estudios sobre museos em todo el mundo. (Lorente, 2012: 44).

Lívio não continuou sua viagem, assim como não fez seu estágio com George-Henri Rivière, que mostrou na sua carreira o quanto era preocupado com a formação dos profissionais de museu. Nosso aprendiz teve a oportunidade de intercambiar com um ator interessado em melhorar os museus a partir do treinamento de pessoal de museus. Talvez, outros personagens, como Lívio, também buscaram Rivière para construir oportunidades de aprendizado na França, em busca de métodos para a construção de museus e, por este motivo, tenha sido tão caro a ele construir caminhos para o tema da formação profissional dentro do ICOM. Lívio voltou ao Brasil trazendo na bagagem muita vontade; chegou para ser diretor do MAUC e, além disso, havia trabalhado como formador de coleções, tendo saído durante alguns anos em busca de obras de arte para montar o MAUC.

A sua trajetória como diretor do MAUC encerrou em 1963, quando pediu para sair da instituição e foi morar em Recife, no estado de Pernambuco, provavelmente durante o ano de 1964.

^[1] Lívio Xavier Júnior sempre manteve uma correspondência intensa com seus pais. No tempo de estudos no Rio de Janeiro, escreveu manifestando interesse em estudar na Europa. Ainda era estudante de Direito quando começou a prestar candidatura para bolsas de estudos no estrangeiro.

^[2] Arquivo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Carta de Lívio Xavier Júnior para o reitor Martins Filho, escrita em Madrid no dia 25 de janeiro de 1961.

^[3] O ano letivo no Brasil começa entre os meses de janeiro a março e finaliza entre novembro e dezembro.

^[4] O professor Adolfo Cuadrado Muñiz era responsável pela acolhida dos estudantes bolsistas que chegavam no Colégio Mayor, orientava os estudantes indicando os cursos, os professores e contribuía para inserção do estudante em uma rede de sociabilidade profissional internacional

^[5] Estamos nos referindo à transferência de saberes a partir da noção de transferência cultural, do francês: *transfer culturel*. Segundo Michel Espagne (2013), essa noção foi sendo elaborada no contexto dos estudos franco-alemães, a partir de estudos sobre a Alemanha do século XIX e suas ligações com a França. Para o autor, investigar estas transferências culturais vai além do estudo da circulação de bens culturais, dos usos da noção de influências no jogo do local/global na cultura. De acordo com Espagne, para investigar as experiências de transferência cultural é preciso compreendê-las como metamorfoses, hibridações, relativizando a noção de centro e periferia. Neste capítulo, explicamos os caminhos da circulação dos saberes, não avançamos para a leitura dos processos de transferência cultural, na intenção de chegar aos resultados, identificando as reinterpretações geradas a partir desse conhecimento compartilhado entre os atores brasileiros e europeus, descritos nesta narrativa. Portanto, aqui ficamos na

compreensão da circulação dos saberes.

[6] O termo *Conservador de Museus* não é utilizado no Brasil, este profissional é nomeado de Museólogo

[7] A inserção de cursos técnicos nas universidades para profissionais de museus ou a presença de pesquisadores e teóricos, principalmente nos cursos de história da arte, caracterizam-se como processos formativos que acontecem, muitos deles, desde o século XIX. Estamos nos referindo neste momento a uma formação profissional de nível superior em museologia, o que compreendem os cursos de graduação e pós-graduação para museólogos.

[8] Optaremos pela grafia em português: Instituto de Cultura Hispânica.

[9] A viagem de Lívio Xavier Júnior para Madrid fortaleceu as relações com o professor Cuadrado, que veio à Fortaleza para instalar o Instituto de Cultura Hispânica na Universidade Federal do Ceará. Nesta carta do dia 11 de junho de 1961, Lívio descreve o interesse do professor em visitar Fortaleza. Hoje, a Universidade Federal do Ceará mantém o que chamamos de Casa de Cultura, onde é possível aprender diferentes idiomas: espanhol, francês, inglês, português, italiano, russo e esperanto. Os dois últimos foram desativados.

[10] Arquivo do MAUC. Carta Lívio Xavier Júnior para o reitor Antônio Martins Filho escrita em Madrid no dia 5 de junho de 1961.

[11] Arquivo do MAUC. Carta Lívio Xavier Júnior para o reitor Antônio Martins Filho escrita em Madrid no dia 5 de junho de 1961.

[12] Arquivo do MAUC. Carta de 25 de janeiro de 1961, p. 2.

[13] Disponível em :
<<http://www.museedelimage.fr/joomla/index.php/fr/le-musee-de-l>

-image/un-lieu-des-idees/le -musee-de-l-image>. Acesso em : maio de 2014.

[14] Depoimento a respeito da sua trajetória, transcrito do catálogo da Pinacoteca de São Paulo organizado por Aracy Amaral (2011), dedicado ao artista Sérvulo Esmeraldo.

[15]Arquivo Institucional do MAUC, carta de Sérvulo Esmeraldo ao Reitor Martins Filho. Paris,7 de setembro de 1961.

[16] Idem.

[17] Ibidem.