



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

As Batalhas do Avai e de Guararapes

Isis Fernandes Braga

isisfernandesbraga@gmail.com

Resumo

Este artigo relata uma pesquisa desenvolvida junto ao Grupo de Realidade Virtual Aplicada do Laboratório de Métodos Computacionais em Engenharia (GRVA/LAMCE) da COPPE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, para a obtenção do título de doutor. A pesquisa teve como foco o planejamento da exposição de parte do acervo do Museu de Belas Artes por meio de recursos e técnicas de Realidade Aumentada.

Palavras Chave: Museus Virtuais, tecnologias aplicadas a museus, Tecnologias da Informação.

Abstract

This paper presents and discusses a research developed at the Applied Virtual Reality Group of the Laboratory for Computational Methods in Engineering (GRVa/LAMCE) from the Federal University of Rio de Janeiro. The research had its focus on the planning of exhibitions for the National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro, using resources and techniques of Augmented Reality.

Key Words: virtual museums, Technology applied to museums, information technology.



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Introdução

O Museu de Belas Artes tem procurado se adaptar aos tempos modernos: implementar esse tipo de tecnologia é uma das metas de sua direção. Em contatos recentes, este objetivo tem sido reiterado e, acreditamos que, uma vez terminada esta tese, poderemos começar a instalar o sistema.

Quando exposições de determinados produtos em qualquer museu são projetadas, existem situações a serem resolvidas, como o tipo de espaço que será utilizado, o acervo disponível, o tipo de coleções temáticas, e os recursos para tais apresentações. Definir as vantagens para a escolha do tipo de apresentação dos objetos é muito importante para uma instituição, pois no planejamento de uma exposição de coleções pertencentes a museus é preciso também levar em conta o tipo de clientela que se deseja atingir, selecionar e utilizar técnicas e materiais necessários à obtenção de metas desejadas (Scheiner 1996).

É aí que são necessárias escolhas: qual técnica de apresentação será utilizada? Quais informações serão fornecidas ao visitante? Acreditamos que a utilização de técnicas de realidade aumentada irá responder a essas questões e vamos mostrar isso nesta tese, e o visitante do museu sairá de sua visita com a sensação de ter vivido uma experiência sensorial única, sentindo-se enriquecido pelo conhecimento adquirido diretamente em frente à obra de arte.

O Papel dos Museus

A apresentação de produtos é parte da museologia e obedece a regras pré-estabelecidas tais como visibilidade, iluminação e identificação. A identificação é feita através de dados importantes como título, autoria, data, dimensões e técnica de execução no caso de obras de arte. As exposições obedecem também a regras de contextualização, classificação por coleções, ambientação, colocação em paredes



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

ou, no caso de objetos tridimensionais, em cubos ou estantes apropriados, seguidos de sua identificação.

Quando se tratar de objetos pertencentes ao reino científico, seja em museus ou em zoológicos e aquários, é desejável apresentá-los em seu contexto, como já fazem museus de história natural no exterior, com algumas tentativas no Brasil.

O conceito de patrimônio envolve memória e tradição. Ele está presente na construção de identidades coletivas, do uso simbólico que os diferentes grupos sociais fazem de seus bens e ainda, no presente, na fruição e estudo dos mesmos. Cabe ao Estado a conservação e proteção legal destes bens, aos quais foi atribuída a capacidade de simbolizarem a nação, o que definiu o conceito de patrimônio histórico e artístico nacional, isto é, os principais valores culturais a eles atribuídos. As noções modernas de monumento histórico, de patrimônio e preservação só começam a ser elaboradas a partir de quando surgiu a ideia de estudar e conservar um edifício porque ele é um testemunho de história, e ou, uma obra de arte.

Conforme nos explica Maria Cecília Londres da Fonseca (FONSECA1997) entre os povos anglo-saxões a conservação desses bens ligava-se à preservação do culto ao passado, à valorização deles como relíquias. O inglês John Ruskin via na arquitetura um meio de preservação do passado, não só em suas produções materiais, como no modo de vida e virtudes morais. Em 1854 ele, numa visão globalizante e de futuros, propunha uma união europeia para a proteção de monumentos históricos.

Na França, a preservação de monumentos adquiriu um caráter eminentemente museológico, uma vez que, ligados ao passado, esses bens não teriam mais lugar no fluxo da vida atual. O compromisso estatal, nesse caso, seria com o saber, num sentido de atividade racionalmente dirigida para interesses presentes. Para o engenheiro francês Viollet-le-Duc, o monumento ideal nem sempre era o projeto original, mas aquele que foi fruto de uma restauração, na qual o restaurador buscou o ideal em função de critérios técnicos, estilísticos e



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

pragmáticos, isto é, em um todo. Para Françoise Chouay (Apud FONSECA1997), a doutrina de Violet-le-Duc visava a restituir ao monumento o seu valor de documento íntegro, objeto de conhecimento em detrimento de seu valor enquanto monumento sujeito às marcas do tempo³. Ela diz que, ao reconstituir um tipo, o restaurador fornece ao objeto restaurado um valor histórico, mas não a sua historicidade.

Para legitimar-se a preservação dos bens culturais, não é necessário apenas reportar-se ao nacionalismo. Em relação à preservação de bens exercida regionalmente, a tendência a extrapolar as fronteiras foi traduzida pela criação de órgãos específicos, segundo nos informa ainda Maria Cecília Londres da Fonseca:

Após a segunda Guerra Mundial foram criados organismos internacionais especificamente voltados para cultura e incorporação, pela ONU da figura de direitos culturais e pela UNESCO da figura de Patrimônio Cultural da Humanidade; juntas, nas mesmas expressões, noções difusas de humanidade, e de uma cultura universal, e a noção cada vez mais precisa de uma cidadania fundada em direitos diversificados, para legitimar a atividade de preservação (FONSECA 1997).

Na segunda metade do século 20 houve necessidade de se adequar às políticas do patrimônio e conservação de bens culturais e ao consumo cultural de massa. "Aos olhos da multidão, apenas o que é novo e intacto é belo", segundo nos informa Reigl (Apud FONSECA 1997).

Atualmente, as exigências do turismo de massa também tornam conflitante o valor de uso para a exploração econômica; o valor de novidade, para atender as sensibilidades menos cultas na apreciação do patrimônio; e o valor de antiguidade. Compreende-se daí, que a mobilização social é muito importante como fator de preservação.

No Brasil a preocupação em salvar vestígios do passado da Nação, isto é a preservação do patrimônio e, mais especificamente, a proteção de monumentos e de objetos de valor artístico e histórico começou a ser considerada politicamente importante, levando o estado a nela se envolver a partir da década de vinte do



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

século passado. Grandes museus já estavam em funcionamento, mas os meios para a proteção dos bens integrantes dessas coleções, sobretudo os monumentos e bens imóveis, eram quase inexistentes. As cidades históricas, como Ouro Preto, estavam em total e plena decadência, o que acarretaria uma perda irreparável para o tesouro cultural da Nação.

Com a denúncia feita por intelectuais modernos passou-se a conscientizar tais fatos e o tema tornou-se objeto de debates no Congresso Nacional, nas instituições culturais, na imprensa e nos governos estaduais, culminando com a criação do SPHAN,⁴ o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1936. Nas décadas de 70-80, a orientação político-cultural desenvolvida em nível federal tinha a finalidade de ampliar e estimular a participação social, com o desenvolvimento da colaboração entre o Estado e a sociedade. O panorama atual ainda mostra a política de patrimônio atuando em um campo periférico, pois a questão cultural não é prioridade dos partidos políticos ou nos discursos dos candidatos. Somente uma pequena elite cultural parece se interessar pelo assunto. No Brasil existem cerca de mil bens tombados, desde monumentos isolados como o Centro Histórico de Salvador e cidades inteiras como Olinda, Ouro Preto, Tiradentes, que são mais símbolos abstratos e distantes da noção de nacionalidade como marco da identidade nacional com os quais o povo se identifique e que integrem a imagem externa do Brasil, mais conhecido por seu futebol e pelo seu samba e carnaval.

Entidades importantes de preservação e apresentação do patrimônio da humanidade são os museus. Hoje, museus são instituições nas quais se reúnem e se classificam coleções de objetos que apresentam interesse, histórico, técnico, científico e, sobretudo, artístico. Têm a finalidade de velar pela conservação desses objetos e de os utilizar para o desenvolvimento dos conhecimentos facultando ao público as suas coleções. Entretanto, não é só em museus que se conservam e mostram os produtos do espírito e do fazer do homem: jardins botânicos e zoológicos, planetários, aquários e monumentos, públicos, religiosos moradias,



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

palácios, igrejas e mesmo cidades, mostram esses produtos e constituem o que se chama de patrimônio da humanidade.

O museu moderno data do fim do século 17 e começo do 18, e tem origem em algumas coleções particulares, doadas às cidades por seus proprietários ou herdeiros. John Tradescant (- 1692) doa sua coleção a Elias Ashmole (1617-1692) que por sua vez a doa à Universidade de Oxford, e dá origem ao primeiro museu, o Asmoleum Museum (1683).

Em 1759 surge o segundo museu público, com a compra da coleção de Hans Sloane, por votação do parlamento inglês, que dá origem ao British Museum, instalado em Blomsbury, no mesmo lugar que ocupa ainda hoje em Londres (Enciclopédia Britânica s/d).

O interesse pelos museus de história natural, e sua expansão deve-se ao desenvolvimento científico, ocorrido em grande parte com as expedições de exploradores aos territórios ainda desconhecidos como o Egito, a África e as Américas. A grande expansão dos museus dá-se no século 20, principalmente após a Primeira Guerra Mundial.

É função dos museus colocar suas coleções ao serviço da pesquisa, sobretudo os grandes museus oficiais e os universitários. Alguns deles mantêm publicações científicas para divulgar suas coleções e as pesquisas realizadas em seu âmbito. Não se concebe hoje um museu moderno sem exercer um papel educativo com intercâmbio entre as instituições escolares, visitas programadas e cursos de extensão. Aqui no Rio de Janeiro o Museu Nacional de Belas Artes/MNBA e o Centro Cultural do Banco do Brasil/CCBB têm investido para se tornarem instituições com este caráter.

O intercâmbio entre museus no século 20, levou à criação de associações internacionais de museus como o Office International des Musées, em 1926, por proposta de Henri Focillon. Em 1947 esta associação foi substituída pelo International Council of Museums/ ICON.



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

O aumento das obras depositadas nas coleções dos museus acarretou problemas e obrigou a uma alternância das mesmas, que são colocadas em exposição por partes. O contínuo aumento dos acervos muitas vezes transforma os museus em depósitos. Essa é também uma das razões para que os museus digitalizem suas coleções disponibilizando-as em sites ou CDs. Tal procedimento está se tornando cada vez mais comum entre os museus que conseguem a verba necessária.

O Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro teve sua origem na coleção de obras trazidas para o Brasil por D. João VI, e por obras vindas com o chefe da Missão Artística Francesa, que aqui aportou em 1816, Joachim Lebreton (1760-1819). O historiador, Dr. Dalton Sala nos esclarece sobre o assunto:

Entre os inúmeros benefícios que a vinda de D. João VI trouxe ao Brasil é de se destacar a Missão Artística Francesa. Com a chegada da Corte em manobra que preservava a Coroa de Portugal das ameaças militares e alianças políticas que a França de Napoleão impunha às casa reinantes da Europa, criou-se uma nova situação: o Rio de Janeiro não era mais uma cidade colonial, mas o centro de um império (SALA 2002)

A Missão Artística Francesa deu origem à Academia Imperial de Belas Artes, por decreto de D. João VI. Nela estudaram e foram professores, além de rivais, os autores das duas batalhas, objeto de estudo e validação desta tese. Suas obras fazem parte, hoje, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

A Academia por sua vez passou por algumas transformações e se tornou a Escola Nacional de Belas Artes de Universidade do Brasil e hoje é a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mas este museu só teve sua validação como museu oficial pela lei # 378, de 13 de janeiro de 1937. As portas foram abertas ao público em 19 de agosto de 1938, com a presença de Getúlio Vargas, então presidente do país.



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Aspectos das obras de arte: as batalhas

Como observei acima, a escolha do objeto de estudo recaiu sobre dois quadros que são sempre citados por quem fala ou escreve sobre o Museu Nacional de Belas Artes devido a sua importância histórica e artística: as batalhas de Pedro Américo e de Vitor Meireles, Avaí (Figura 1) e Guararapes (Figura 2).



Figura 1: Batalha do Avaí (1872, 1877, óleo sobre tela – 600 x 1100 cm.) de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Areias, PB. 1843 – Florença, Itália. 1905) Galeria do século XIX, MNBA/RJ. Fonte: Foto LIVE (Laboratório de vídeo Experimental/ EBA/ UFRJ).

A Profa. Heloisa Aleixo Lustosa, ex- diretora do MNBA assim se refere em relação ao museu: criado em 1937, o MNBA funcionou em uma pequena parte do prédio inaugurado em 1908 para sediar a Escola Nacional de Belas Artes. Com a mudança desta em 1976, para a nova sede na Ilha do Fundão, a Fundação Nacional de Arte, recém criada passou a ocupar espaços anteriormente ocupados pela



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Escola. A partir de 1995, com a saída definitiva da Fundação, o Museu Nacional de Belas Artes se instalou com plenitude no prédio. (LUSTOSA 2002).

Entre as obras do acervo do MNBA, as duas batalhas figuram entre as mais importantes, incorporadas depois da Exposição Geral de Belas Artes de 1879. As duas batalhas foram pela primeira vez expostas ao público nesta exposição, que gerou múltiplas reações, dividindo a opinião pública e os críticos de arte e estão atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, expostas lado a lado.



Figura 2: Primeira Batalha dos Guararapes (1879, óleo sobre tela – 494,5 x 923 cm.) de Vitor Meireles de Lima. Galeria do século XIX, MNBA/RJ. Fonte: Foto LIVE (Laboratório de vídeo Experimental/ EBA/ UFRJ)

As duas grandes pinturas passaram recentemente por uma restauração, na qual se procurou recuperar as cores originais. Nota-se que o trabalho de Pedro Américo possui um ambiente muito mais luminoso e cores mais vibrantes.



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Pedro Américo frequentara a Academia desde os 12 anos de idade, sempre recebendo os maiores elogios e premiações. Depois ele se tornou professor da mesma, mas lutas internas fizeram com que fosse para a Europa como pensionista da Academia e ali permanecesse por longo tempo. Sua obra monumental, a batalha do Avaí foi totalmente pintada em Florença.

Ele procurou dar o máximo de realismo ao seu quadro. Os figurantes estão bem desenhados, todos os detalhes em harmonia com o todo, o personagem que está ao fundo da tela tão bem detalhado como o que está em primeiro plano. Ele se baseou em retratos, que já eram disponíveis naquela época, inclusive os conseguiu de fontes primárias, como do próprio Duque de Caxias.

Por oposição o seu rival nos salões e também na Academia, Vitor Meireles não era tão ousado: todo o seu quadro foi pintado obedecendo às regras acadêmicas: ele lançou mão de modelos, procurou entre os uniformes e armas os que melhor se adequassem ao seu propósito, mas falhou nos detalhes, sendo acusado de repetição de mãos e atitudes, numa óbvia proposta de simplificar suas figuras.

O quadro de Vitor Meireles é mais sombrio e ele queria justamente passar o ambiente triste e dramático de uma guerra. Para a população de Pernambuco permanecem até hoje as lembranças de uma dominação pelos holandeses que, ao mesmo tempo em que, sob o governo de Maurício de Nassau houve modificações para melhor, na cultura e na vida cotidiana, incêndio de Olinda jamais foi perdoado.

Pedro Américo abre sua imagem com um belíssimo céu meio avermelhado, o que empresta dramaticidade a sua pintura. A tela, de dimensões enormes torna pequeno o espectador. Ele vê bem delineados os grupos que participaram da batalha, o que também acontece na batalha de Guararapes, pois Vitor Meireles colocou bem separados os grupos dos oficiais brasileiros, dos negros e dos índios, estes capitaneados por Felipe Camarão



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Existe um sem número de croquis e desenhos, depositados no Museu Nacional de Belas Artes, feitos por Vitor Meireles para compor a batalha dos Guararapes. Esses croquis foram os desenhos nos quais me baseei para compor o sistema e dar realce a esses detalhes, correspondentes a seções do quadro.

De idêntica forma lancei mão de fotografias gentilmente cedidas por Vladimir Machado para tornar mais reais as figuras da batalha do Avaí, de Pedro Américo. Vladimir Machado empreendeu uma minuciosa pesquisa destas fotos, tendo chegado até a Paris em busca de evidências do uso de fotografias pelo artista, que foram parte do corpo de sua tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social/História da Cultura, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP/SP em 2002. Aqui reproduzo um trecho de sua tese:

Outro aspecto notável em relação ao instrumental óptico e à difusão da fotografia era a fuga excepcional dos padrões, até então idealizados na representação do movimento. Agora o artista pintava escrupulosamente a verdade literal fotográfica, como se fossem instantâneos de coup-d'oeil. Gonzaga Duque Estrada, em 1888 percebeu que Pedro Américo, com o movimento dado às suas pinturas havia se afastado das calculadas e convencionais composições geométricas das regras acadêmicas. Apresentava, ao contrário, as soluções de uma pintura moderna, visando o “espetáculo das artes”, sinônimo de uma pintura para a multidão, voltada para o povo, “feita para impressionar, para fazer sentir a realidade” Essa definição fora dos objetivos acadêmicos correspondia, sem dúvida aos espetaculares panoramas e Gonzaga Duque chegou mesmo a sugerir que Pedro Américo havia plagiado cenas do panorama de Philippoteaux (MACHADO 2002.)

Infelizmente neste momento a Galeria do Século XIX, onde as batalhas estão colocadas encontra-se em obras, o que impede a visita e obrigou o atraso na aplicação ao vivo do sistema de realidade aumentada com aparelhos portáteis.



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Existe todo um desenrolar de fatos, até mesmo beirando à lenda, ligados à execução e exposição dessas duas obras, que passo a relatar: como já citado anteriormente, a escolha das Batalhas foi ditada pelo interesse do público e pela história existente sobre essas duas obras anteriormente pertencentes à Academia Imperial de Belas Artes, fundada por D. João VI com membros da Missão Artística Francesa, em 1816. A Academia realizava, anualmente a Exposição Geral de Belas Artes, seguindo o modelo europeu. Os pintores brasileiros recebiam prêmios e bolsas que lhes permitiam um período de estudos na Europa por cinco anos.

A euforia do Governo Imperial nos fins da década de 1860 e durante a seguinte, de 70, permitira ao mesmo, encomendas de telas comemorativas dos grandes eventos como os da Guerra da Tríplice Aliança, numa comparação, guardadas bem as devidas proporções, em modesta escala, com as da época napoleônica... O Brasil já dispunha de dois artistas para essas consagrações oficiais: Vitor Meireles e Pedro Américo. E contava com um Ministro interessado neles: o Conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira, que ajustou com Vitor Meireles, em 20 de setembro de 1872, a composição... “e um quadro de assunto da história da pátria com as dimensões que o artista julgasse convenientes e o prazo de cinco anos”. (MELLO JÚNIOR1982).

A Dra. Ângela Ancora da Luz, historiadora e diretora da EBA/UFRJ, descreve as lutas de bastidores entre os autores das duas batalhas, objeto de estudo desta tese:

Vitor Meireles, que desde a apresentação de “A primeira missa no Brasil” no Salão de 1862, era admirado pelo Imperador, divide o espaço e a glória com Pedro Américo, que em 1854, com apenas onze anos de idade chegara à Academia tendo sido apelidado por Araújo Porto Alegre de “papa medalhas” (...). Em 1859 Pedro Américo vai para Paris com uma bolsa que lhe fora concedida por Pedro II. Na França ele será admitido na École Supérieure des Beaux Arts em Paris, estudando com Jean Auguste-Dominique Ingres, Hippolyte Flandrin e Carle-Horace Vernet, além de cursar o Instituto de Física, pois tinha



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

interesse científico, e a Sorbonne, onde se influencia pela filosofia de Victor Cousin. Em 1864 voltaria ao Brasil tornando-se, por concurso, Professor de Desenho da Academia Imperial das Belas Artes. Pedro Américo tinha apenas 21 anos. (.....) Com o retorno de Pedro Américo ao Brasil e seu reingresso na Academia como Professor, dois dos mais representativos mestres da pintura brasileira passarão a concorrer entre si pelo reconhecimento de “maior pintor nacional”. Os dois foram formados na Academia Imperial, alunos dos mesmos professores, contando, contando com o beneplácito do Imperador, ligados a Porto Alegre por laços de amizade. Enfim, entre os dois maiores pintores nacionais, nascidos da Academia, equilibravam suas forças e dividiam opiniões e juízos. (LUZ 2005)

Depois de voltar ao Brasil em 1864, Pedro Américo, desgostoso com a continuação das rivalidades dentro da Academia retorna à Europa.

Vitor Meireles recebera dez contos de réis adiantados. O restante seria pago quando terminada a encomenda, após sua exposição e a devida avaliação por profissionais, conforme documento no Arquivo Nacional.

Pedro Américo tinha sido escolhido pelo conselheiro João Alfredo, pernambucano, para a pintura que desejava, comemorativa da Batalha dos Guararapes, mas declinou o convite. Por razões que desconhecemos, Pedro Américo mudou o tema, preferindo pintar a Batalha do Avaí, talvez por considerar mais importante e expressivo um tema recente, tendo escolhido Florença para seu ateliê. Assim, foi feito com ele um contrato semelhante, mas sem especificações da temática.

E Vitor, depois de aceitar pintar os Guararapes, foi pesquisar in loco possíveis documentos e a paisagem, para assim conseguir maior realidade, seguindo para Pernambuco em 14 de fevereiro de 1874, onde, apresentado, foi muito bem recebido pelo Presidente da Província, Henrique Pereira de Lucena, e pelo jornalista José Vasconcelos, diretor do Jornal do Recife, em cuja casa se hospedou. Ele fora em



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Missão Oficial do Governo, deixando o professor João Maximiano Mafra substituindo-o em sua cadeira de Pintura Histórica. Ficou em Pernambuco três meses, estudando e se documentando com informações e iconografia que encontrou. Do convento de Igarçu trouxe três antigos painéis de 1707, representando cenas da guerra contra os holandeses, as quais no Rio de Janeiro foram para estudo e restauro, e posteriormente devolvidas.

De volta ao Rio de Janeiro, Vitor se instalou num barracão construído em terreno do exército, no Campo da Aclamação, entre a Casa da Moeda e o Senado. Definida como temática de sua obra, a Primeira Batalha dos Guararapes (ocorrida no dia 19 de abril de 1648), Vitor dedicou-se com seriedade à pesquisa para a composição e suas minúcias, elaborando numerosos estudos desenhados a tinta e a lápis, ou pintados a óleo, gastando na sua pintura os anos de 1874 a 78. Ele assinou a tela em princípios de 79, aprontando-a para o esperado Salão daquele ano, quando entraria, inevitavelmente, em confronto com a tela de Pedro Américo, já exibida num barracão do Largo do Paço, após sua exposição em Florença.

As obras foram expostas pela primeira vez na inauguração da 25ª Exposição Geral da Academia (realizada a partir da primeira em 1840), aberta por SS.MM.II, D. Pedro II e a Princesa D. Maria Christina, em 15 de março de 1879, após alguns adiamentos, sob um clima de expectativa incomum, causada pela exibição das duas batalhas, o que geraria uma frequência, em 62 dias de exibição, de 292. 286 visitantes um recorde, conforme registros da Academia, divulgados diariamente pelo Jornal do Comércio do Rio de Janeiro (MELLO JÚNIOR 1982). 21

Referências Bibliográficas

BRAGA, Isis Fernandes. LANDAU, Luiz. CUNHA, Gerson. 2006. “A study on augmented reality at the National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro”, in:



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

Proceedings of the international workshop on applied modelling & simulation, pp. 165-172, Búzios, Brazil, April 5-7, 112

_____2005 "A virtualidade na apresentação de objetos de arte". In: Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Anais do 14 Encontro da ANPAP. 2o volume, pp.103-112. Goiânia, GO.

COLI, Jorge, XEXÉO. Mônica F. Braunschweiger., 2004,.Vitor Meireles, um artista do império. Apres. de Lourdes Rosseto, Maristela Requião e Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: MNBA, MON, pp. 51-61.

DÉBRAY, Régis.1993.Vida e morte da imagem:uma história do olhar no ocidente. [trad. Guilherme Teixeira]. Petrópolis, RJ: Vozes, p.277,

FONSECA, Maria Cecília Londres da.1997. O patrimônio em processo. Rio de Janeiro:UFRJ/IPHAN;pp. 67,69: 113

HOCKNEY, David. 2001. O conhecimento secreto: redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify , pp. 224, 257.

HOFFMAN, Nicholas von. 1995, "Digitalizing the fine arts", Architectural Digest, vol. 53, n. 7. pp.46-50, July.

LUSTOSA, Heloisa, 2002, [coord]. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos. p. 10

LUZ, Ângela Ancora da. 2005, Uma breve história dos salões de arte. Rio de Janeiro: Caligrama. p. 74.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves. Rose, a Primeira Aula e os Museus. Disp. em: <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=9049> Último acesso em janeiro 2007.



Volume 1 – nº 1 – Janeiro/Dezembro de 2011

POISSANT, Louise.1997. “Estas imagens em busca de identidade” . In: Diana Domingues (org.) A arte no século XXI. Cap. 8, parte II. São Paulo: UNESP, pp. 81-93.

SALA, Dalton. 2002 “As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro” in Acervo Museu Nacional de Belas Artes. (Org.) Heloísa Lustosa. São Paulo: Banco Santos. pp.18-27.

SCHEINER, Tereza,1996 Museografia II : Planejamento de Exposições 96/1.

Sobre a Autora



Isis Fernandes Braga

Possui graduação em Pintura pela UFRJ (1959), mestrado em Artes Visuais, doutorado em Artes Visuais (2004), pelo PPGAV/EBAUFRJ. Concluiu Doutorado em Métodos Computacionais (2007), pelo PEC/COPPE/UFRJ.. Professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro aposentada em 2008. Atua em fotografia, computação gráfica, realidade aumentada, gravura em metal e pesquisas sobre a imagem e a cultura. Professora do Corpo Permanente do PPGAV/EBA/UFRJ. Exerceu funções administrativas na Escola de Belas Artes como Diretora Adjunta de Intercâmbio Cultural, no Centro de Letras e Artes como Coordenadora de Extensão, Coordenadora de Graduação. Foi membro do CONSUNI/UFRJ pela EBA e Decana em exercício (substituta do Decano) pelo CLA.