

MUSEU  
HISTÓRICO  
NACIONAL

Volume 36 2004

ISSN 1413-1803

Ministério da Cultura  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ANAIIS

MUSEU  
**HISTÓRICO**  
NACIONAL

Volume 36

Edição alusiva aos 70 anos de criação da Inspeção de  
Monumentos Nacionais no Museu Histórico Nacional  
(1934 - 2004)

2004

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.

É permitida a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

Museu Histórico Nacional  
Praça Marechal Âncora, s/nº  
Centro – Rio de Janeiro – RJ  
CEP: 20021-200

<http://www.museuhistoriconacional.com.br>

Capa: Campos Gerais / Washington Dias Lessa

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

---

Museu Histórico Nacional (Brasil)

M986

Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 1 (1940) - -  
Rio de Janeiro: O Museu, 1940 –  
v.:il.; 23cm

Anual

Suspensa a partir do volume 26(1975). Reiniciado em  
1995 com o volume 27.

ISSN 1413-1803

1. Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). 2. Brasil-História. 3. Museologia. 4. Iconografia. 5. Exposições. 6. Acervo. 7. Numismática. 8. Iconografia. 9. Museus - Política de aquisição. 10. Museu Histórico Nacional - RJ. 11. Anais do Museu Histórico Nacional (1940-). 12. Barroso, Gustavo, 1888-1959. 13. Vítor Meireles (1832-1903). 14. Guerra do Paraguai (1864-1870). 15. Revolução Farroupilha (1835-1845) I. Título.

CDD 069.0981

---

Presidência da República  
Presidente Luís Inácio Lula da Silva  
Ministério da Cultura  
Ministro Gilberto Passos Gil Moreira  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional  
Presidente Antônio Augusto Arantes Neto  
Diretoria de Museus e Centros Culturais/IPHAN  
Diretor José do Nascimento Júnior  
Museu Histórico Nacional  
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

---

### CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Vera Lucia Bottrel Tostes – IPHAN/MHN

Membros

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ (in memorian)

Carlos Ziller Camenietzki – CNPq/ M. Astronomia

Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF

Lorelay Brilhante Kury – UERJ

Manoel Luiz Salgado Lima Guimarães - UFRJ/UERJ

Margarida de Souza Neves – PUC/RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano – USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta – IPHAN/M. Imperial

Rejane Maria Lobo Vieira – IPHAN/MHN

Roberto Conduru – UERJ

Ulpiano T. B. de Menezes – USP

EDITOR DESTE NÚMERO

José Neves Bittencourt – IPHAN

EDITOR CONVIDADO PARA SEÇÃO

Lia Silvia Peres Fernandes - MHN

COMISSÃO EXECUTIVA

José Neves Bittencourt

Aline Montenegro Magalhães

Alina Skoieczny (tradução)

Ana Gabriela Dickstein (revisão)

Mauricio Ennes de Souza (projeto gráfico)

Sarah Fassa Benchetrit



## Sumário

<i>Apresentação</i>	
Vera Lúcia Bottrel Tostes	6
<i>A curta trajetória de uma política de preservação patrimonial</i>	
A inspetoria de Monumentos Nacionais, 1934 - 1937	
Aline Montenegro Magalhães	9
<b>1º DOSSIÊ - MUSEOLOGIA NA PRÁTICA</b>	
<i>Apresentação</i>	
Lia Silvia Peres Fernandes	21
<i>Brinquedos: por uma política de aquisição</i>	
Ângela Cardoso Guedes	25
<i>Trabalhando com a memória</i>	
João Luiz Domingues Barbosa	41
<i>Restauração de pintura: memória em prática</i>	
Lia Silvia Peres Fernandes e Luiz fernando de Carvalho Abreu	59
<i>Refletindo sobre os critérios para montagem de exposições...</i>	
A experiência do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz (RJ)	
Paula Assunção dos Santos	77
<b>2º DOSSIÊ - ANAIS, NOVA SÉRIE - DEZ VOLUMES DE SUCESSO</b>	
<i>Apresentação</i>	
José Neves Bittencourt	99
<i>Para a perpétua memória da verdade</i>	
Os <i>Anais</i> do Museu Histórico Nacional como lugar de memória	
Aline Montenegro Magalhães	103
<i>Ver e conhecer: o uso da fotografia nos <i>Anais</i> do MHN</i>	
Ana Maria Mauad	117
<i>Objetos presentes, indivíduos passados</i>	
Estudante, visitante e público no MHN, 1940 - 1975	
Inês Gouveia	143

<i>As representações da Guerra do Paraguai nos Anais do MHN</i> Rita de Cássia Azevedo Ferreira	157
<i>Um museu em tinta e papel</i> Os Anais do MHN, 1940 - 1995 José Neves Bittencourt	181
<b>3º DOSSIÊ - CULTURA MATERIAL - MHN</b> <i>Apresentação</i> José Neves Bittencourt	205
<i>De viatura fúnebre a coche real</i> Vera Lúcia Bottrel Tostes	209
<i>Carimbos da Revolução Farroupilha na coleção do MHN</i> Eliane Rose Vaz Cabral Nery	225
<i>Museu Histórico Nacional: suas rodas do leme</i> Cleber José das Neves Reis	241
<i>Representações do Iberismo na arte sacra</i> Patrícia Souza de Faria	259
<i>Entre heróis e aquarelas: uma leitura sobre o quadro batalha naval do Riachuelo, de Vitor Meireles, presente no acervo do MHN</i> Raquel Pret	287
<b>ABSTRACTS</b>	299

## Apresentação

Vera Lúcia Bottrel Tostes

**E**ste volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, que, mais uma vez, temos a satisfação de apresentar ao público, tem uma interessante característica. O público leitor desta publicação bem sabe que, depois de ser publicada ao longo de 35 anos – embora sem periodicidade regular – e de passar por um período de 20 anos de hibernação, a mesma reapareceu em 1995. Os dois volumes que marcaram o relançamento, de números 27 e 28, se caracterizaram como um experimento institucional. Até que ponto teria o Museu Histórico Nacional fôlego para publicar anualmente um veículo científico à altura da nova face que a instituição mostrava a seus diversos públicos, desde o bem sucedido “processo de revitalização”, concluído em 1995. Os volumes citados nos mostraram que tal possibilidade não constituía uma quimera. Assim, em 1997, marcando os 75 anos de fundação do Museu, a revista passou por uma grande reestruturação. Essa reestruturação teve alguns aspectos mais visíveis. O primeiro foi a criação do Conselho Editorial, que, mais do que necessidade técnica, era uma forma de marcar a ligação da instituição com outras agências de produção científica: os membros são destacados profissionais atuantes não só no campo museal como em algumas das principais universidades do país. Outro aspecto foi a definição do conteúdo, que passou a discutir e disseminar o campo e os projetos do Museu. Diversos outros poderiam ser levantados, entretanto iremos nos ater a um deles: o estabelecimento das “alusões”.

Embora bastante simples – uma frase posicionada logo abaixo do título, na página de rosto –, as alusões foram instituídas como forma de marcar um importante aspecto dos museus: a comemoração como trabalho da memória. Fazendo essas alusões a cada número, pretendemos chamar a atenção para algo que deve ser lembrado.

Geralmente, buscamos aludir a algum fato que esteja fazendo aniversário “redondo”: em 2001, por exemplo, aludimos aos 70 anos da pri-

meira exposição temporária em museu de história no Brasil, que tinha tido lugar no Museu Histórico Nacional; em 2002, como não poderia deixar de ser, aos 80 anos do Museu Histórico Nacional; em 2003, aos 70 anos do início da segunda gestão de Gustavo Barroso no Museu. Eram todos datas e fatos diretamente ligados à história desta instituição e que podiam claramente ser identificados como marcos em sua trajetória. Assim, o ano de 2004 apresentava um problema, embora agradável problema: dois fatos que podiam ser claramente identificados como marcos para o Museu fechavam números redondos.

O primeiro coloca-se nos 70 anos da criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais. Essa instituição, que pode ser seguramente classificada como divisão do Museu Histórico Nacional, foi criada em 1934 e teve duração efêmera. Foi, entretanto, a primeira agência oficial que tinha como objetivo definido a proteção do patrimônio cultural edificado do Brasil. O atual IPHAN, órgão ao qual o MHN se encontra ligado, tem parte de suas origens plantadas nessa hoje desconhecida repartição, que, um dia, foi parte integrante de nossa instituição.

O segundo é o próprio aparecimento deste volume dos *Anais*, o décimo desde o relançamento, em 1995. Totalmente consolidada em termos de formato e conteúdo, a publicação institucional do Museu Histórico Nacional vem se tornando referência, em nosso país, no que diz respeito ao campo museal.

Optamos, pois, por uma solução que premia os dois fatos: a alusão será mesmo ao aniversário da Inspetoria de Monumentos Nacionais, dada a sua importância para o Museu, o que pesquisas recentes têm apontado. Por sinal, ao longo do ano, um ciclo de debates reuniu especialistas que discutiram diversos aspectos da Inspetoria, o qual deverá ser publicado no próximo volume. O surgimento do décimo volume da segunda fase do *Anais* mereceu um dossiê em que diversos aspectos da publicação serão examinados por especialistas. Temos convicção de que essa solução sublinha o compromisso do Museu com a comemoração, mas baseada no mais rigoroso trabalho científico.

Um terceiro evento, este não muito agradável, marcou o ano de 2004: a morte prematura de nosso colaborador, professor Afonso Carlos Marques dos Santos. Historiador de renome, o professor Afonso ponteceu na cena intelectual carioca e brasileira ao longo dos últimos trinta anos. Membro do Conselho de História deste Museu, do qual foi colaborador freqüente e entusiasmado ao longo de anos, são diversas as marcas deixadas por ele em nossas exposições e atividades. Os *Anais do Museu Histórico Nacional* tinham-no como membro titular de seu Conselho Editorial e, escrevendo textos sempre fluentes e brilhantes, como colaborador assíduo. Por este motivo, este volume 36 (2004), é a ele dedicado. E, por toda sua contribuição com o Museu, é para nós uma honra anunciar sua entronização como “membro perpétuo” do Conselho Editorial dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. Esta merecida homenagem, esperamos, contribuirá um pouco para marcar a memória de um dos mais ativos e criativos produtores de conhecimento com que tivemos a satisfação de trabalhar e conviver.

**A curta trajetória de uma política  
de preservação patrimonial**  
A Inspetoria de Monumentos Nacionais, 1934-1937

Aline Montenegro Magalhães

## Resumo

*A curta trajetória de uma política de preservação*

A Inspetoria de Monumentos Nacionais, 1934-1937

Aline Montenegro Magalhães

A Inspetoria de Monumentos Nacionais foi criada em 1934, como departamento do Museu Histórico Nacional. Sua criação foi fruto de uma política de definição da nação, engendrada pelo governo de Getúlio Vargas, que partia da identificação do passado brasileiro. Suprimida em 1937, ao ser substituída pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Inspetoria havia realizado trabalhos de restauração e preservação em monumentos da cidade de Ouro Preto (MG), especificamente pontes, templos e chafarizes. Esta dissertação traz uma análise sobre as atividades da Inspetoria, buscando compreendê-las como produto de uma prática colecionista, voltada para salvar os vestígios do passado, a fim de legitimar a escrita da história que, desde 1922, vinha sendo produzida nas salas do Museu Histórico Nacional, então dirigido por Gustavo Barroso (1888-1959).



**U**ma política de preservação de patrimônio pode ser definida de diversas maneiras. Antes de mais nada, é um conjunto de ações que visa salvar referências. Pensada dessa forma, qualquer política de preservação é estratégica, pois, salvando referências do desaparecimento, salva identidades. E quanto mais amplas e abrangentes sejam tais identidades, mais importante poderá ser considerada tal política.

As identidades, tanto pessoais quanto coletivas, apóiam-se em representações, e estas podem ser definidas como a expressão de significações. Essas representações vivem na consciência dos indivíduos e algumas têm a qualidade de servir para o cruzamento de experiências. As individuais só fazem sentido para a própria pessoa e extinguem-se com ela, na inexorabilidade da morte. As coletivas, por outro lado, interpretadas na dimensão pessoal, adquirem significados que se extinguem com o desaparecimento do indivíduo, mas permanecem depois dele, pois parte de seus significados são de propriedade coletiva e fazem sentido para grupos inteiros e para gerações desses grupos. Tornam-se referenciais que permitem aos indivíduos se reconhecerem como pertencentes a algum dos diversos campos que estruturam o espaço social.

Tais referenciais podem ser fracos ou fortes, dependendo da atitude dos grupos sociais diante deles. O sentido que lhes deu origem permanece — certamente, modifica-se e recebe agregações, na dinâmica das sociedades e do tempo social, mas está sempre colado a algum suporte. São tais suportes que, espalhados pelo espaço social, precisam ser protegidos e preservados. Eles podem assumir as mais diversas formas, algumas, inclusive, sem uma expressão material consistente, mas é preciso frisar que tais suportes são sempre coletivos e que a leitura que prevalecerá será sempre a coletiva.

A preservação de tais referenciais implica, necessariamente, em uma política. Nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, havia certa consciência da necessidade de se preservarem referenciais do passado, mas qualquer ação objetiva iria de encontro aos preceitos radicalmente liberais implantados no país com a República de 1889<sup>1</sup>. A modernidade dos republicanos, opondo-se à tradição que passou a ser vista como atraso, constituía

forte fator de atrito. Não era incomum que se propusesse a pura e simples eliminação dos referenciais da antiga ordem.

A República de 1889 foi eliminada pelo golpe de 1930. A proposta política embutida neste movimento trazia, dentre outras novidades, a possibilidade de um maior controle do Estado sobre diversos aspectos da dinâmica política da sociedade. Mas, para que tal pudesse acontecer, era necessário que a autonomia dos estados – supremo sacrário dos valores de boa parte das elites econômicas e políticas regionais – fosse limitada.

O que se passou a propor, após 1930, foi uma nova forma de modernidade, alternativa à outra que estava sendo carcomida por diversas e sucessivas crises. É neste ambiente que aponta a figura de Gustavo Dodt Barroso, como figura de proa de uma possível política. Bacharel, erudito generalista, típico produto da “república das letras”, Barroso era egresso de uma região periférica da formação política – o Ceará – , que, decadente desde a segunda metade do século anterior, ainda mantinha certa capacidade de influência junto ao governo central.

Nascido no ocaso da monarquia, em uma família da pequena aristocracia cearense (o pai era um engenheiro que havia passado parte da vida na Corte), com raízes próximas na Europa conservadora (a mãe era descendente uma família alemã), suas referências eram as da política da “ordem” e da economia escravista. Toda a formação de Barroso deu-se nesse ambiente. A chegada da República, se bem que alterasse o regime político central e promovesse uma reacomodação local de forças, não chegou a promover mudanças revolucionárias na estrutura de poder. Mas, por outro lado, as novas elites almejavam uma modernidade de raiz liberal, que colocava em questão algumas das matrizes mais caras ao grupo ao qual Barroso se ligava – as da ordem conservadora e da tradição aristocrática.

Vendo seus referenciais serem destruídos pela modernidade, Barroso empenhou-se em salvar o passado. Sua atitude apontava para uma possibilidade de reviver um tempo considerado ideal, dentro de uma perspectiva romântica de lidar com épocas mortas. O que importava para este intelectual

era viver na autenticidade de um passado que lhe despertava amor, saudade e desejo. Foi essa a perspectiva que criou o Museu Histórico Nacional e que, a partir de 1934, orientaria a Inspetoria de Monumentos Nacionais.

Não é possível pensar na Inspetoria fora do organograma do Museu Histórico Nacional. Apesar de sua abrangência ultrapassar os muros do conjunto arquitetônico da Ponta do Calabouço, foi criada como um departamento do Museu, sendo sua legislação parte do regulamento institucional. De outra parte, a relação que o diretor Gustavo Barroso tinha com o passado, assim como as suas concepções de história nacional, foram as bases que moveram tanto o colecionismo nas salas de exposição, quanto o colecionismo de edificações históricas em Ouro Preto. Entretanto, o estudo sobre as iniciativas colecionistas “entre a Casa do Brasil e a Cidade Sagrada” aponta para o fato de que Barroso pretendia trazer o passado para o presente sob duas formas de colecionismo um tanto antagônicas: a primeira, o colecionismo museológico, cujo conceito pode ser encontrado na definição de Pomian sobre *coleções*; a segunda, a ser desenvolvida no espaço urbano da antiga Vila Rica, que expressava um esforço para ressuscitar o passado como efetivamente teria sido.<sup>2</sup>

Ao selecionar os monumentos para serem restaurados e conservados pela Inspetoria de Monumentos Nacionais, Barroso estava constituindo uma coleção de monumentos urbanos. Os chafarizes, as pontes e os templos foram preservados sem que fossem levadas em conta as paisagens que os circundavam, como o caso do chafariz da Glória, selecionado para ser restaurado, enquanto uma casa próxima encontrava-se em ruínas e fora dos planos de restauração da Inspetoria. A coleção de monumentos formada por Barroso privilegiava as partes – as edificações –, em detrimento do todo – a paisagem da qual as edificações faziam parte –, como se cada edificação escolhida, ao ser restaurada, pudesse trazer o passado de volta. Entretanto não é possível classificar essa coleção como coleção museológica, com tratamento similar às que compunham o acervo do Museu Histórico Nacional, tais como as coleções formadas no âmbito das atividades da Inspetoria –

por exemplo, a de iconografias sobre os monumentos, formada por obras de Norfini, Nobauer e José Wasth Rodrigues, e a de fragmentos de edificações, como os itens de Arte Sacra retirados da Igreja das Mercês.

O estudo feito sobre o tratamento dado por Barroso às coleções do Museu e às coleções de monumentos ouropretanos colocou em questão o conceito de coleção de Pomian, que parte de algumas condições. A primeira diz que os objetos acumulados devem estar fora do circuito de atividades econômicas, isto é, destituídos de seu valor de uso, de sua utilidade original. As outras condições dizem respeito ao lugar onde se acumulam e à proteção dos objetos de coleção. As coleções são guardadas em lugares fechados, preparados para a exposição ao olhar e são protegidas a fim de que se garanta sua exclusão do circuito das atividades econômicas. A própria acumulação resulta de um processo de investimento de sentido ou significado aos objetos reunidos.<sup>3</sup>

As coleções adquiridas para o acervo do Museu Histórico Nacional se enquadram perfeitamente nesta definição de Pomian, mas a coleção de monumentos urbanos não deve ser entendida da mesma forma. Segundo Abreu, seria possível compreender as coleções de monumentos urbanos a partir do conceito do autor, uma vez que a cidade, apesar de não ser um local fechado, é preparada para guardar as imagens urbanas<sup>4</sup>.

Entretanto, ainda que possuindo os critérios atribuídos a uma coleção, existe um aspecto no conjunto de monumentos preservados em Ouro Preto que se opõe à definição de Pomian: diz respeito ao valor de uso, à sua utilidade original. Mesmo não tendo um valor econômico, as edificações preservadas pela Inspetoria tinham a sua função original restabelecida pelas intervenções realizadas. Nessa perspectiva, Barroso não estava transformando Ouro Preto em um museu, isolando os monumentos para que fossem visitados e visualizados apenas, como em uma exposição no MHN. O que estava em jogo era a possibilidade de utilização dos artefatos urbanos, como no tempo em que eles foram criados. Ouro Preto se apresentava para Barroso como um lugar onde seria possível reviver o passado efe-

tivamente como ele teria sido. Devolver água aos chafarizes por meio da reconstituição total da rede original de encanamentos; restituir às pontes as conversadeiras, para as pessoas se sentarem e conversarem, exatamente como faziam no século XVIII, enfim, destruindo tudo o que de moderno fora inserido posteriormente na paisagem urbana foi a forma que Barroso encontrou de ressuscitar o passado.

Partindo dessas considerações, infere-se que Barroso não fez um trabalho de conservador, ou museólogo, em Ouro Preto. Agiu como um taxidermista, que se utiliza dos fragmentos do passado morto para lhes dar vida, por meio das intervenções realizadas.

Stephen Bann utilizou o conceito de taxidermia para analisar a historiografia produzida por Ranke<sup>5</sup> no século XIX. Por meio de sua narrativa, Ranke tentou recuperar a idéia de vida no passado que era descrito, no sentido de dar a dimensão de como efetivamente esse passado teria acontecido. Dar o sentido de vida ao passado que já estava morto, a partir da possibilidade de imaginação que sua escrita permitia foi visto por Bann como um trabalho de taxidermista, que, vivenciando o luto pela morte do passado como experiência, altera a realidade para que o passado possa parecer vivo.<sup>6</sup>

Partindo desse conceito, é possível inferir que Barroso, vivenciando o luto pela morte do passado como experiência, interfere na realidade, ao preservar os vestígios materiais e devolvê-los à sua função original. Desta forma, faz parecer vivo o que não existia mais: o passado. E, nessa trajetória, tenta criar uma política de Estado.

Sua relação afetiva com o passado, o que moveu os esforços colecionistas entre Ouro Preto e o Museu Histórico Nacional, não foi suficiente para mantê-lo à frente das políticas de preservação do patrimônio, e, em 1937, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, significou o fim da Inspetoria. Embora autores como Lauro Cavalcanti<sup>7</sup> atribuam a derrota de Barroso no embate com os modernistas à falta de qualidade do trabalho que realizava nesse campo, não são totalmente explícitas as razões de seu afastamento dos projetos do



Estado de proteção dos monumentos nacionais. É possível destacar alguns fatores que podem ter contribuído para tanto, entre eles a queda de seu prestígio após o fracasso do Golpe Integralista e o distanciamento em relação ao grupo de intelectuais modernistas ligados ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que posteriormente dirigiu o SPHAN. Esses podem ter sido os motivos que o levaram ao isolamento no Museu Histórico Nacional e à introspecção, buscando redimensionar a sua vida a partir da escrita de suas memórias da infância e juventude. De outra parte, Barroso, como um homem de letras da República Velha, vinha sofrendo significativa perda de prestígio desde a implantação da República de Vargas. Sua rede de relações políticas viu-se diminuída por conta do falecimento de algumas autoridades, como Pinheiro Machado, e pela falta de influência de outros políticos junto ao Estado varguista, como o ex-presidente Epitácio Pessoa.

Outra razão que pode ter contribuído para a derrota de Barroso na disputa pelas lideranças da política do Estado para a preservação do patrimônio encontra-se na sua concepção de patrimônio nacional, marcada por um valor de tradição bastante excludente, que também perdia espaço no campo das políticas de construção simbólica da nação. Barroso entendia patrimônio nacional como uma espécie de herança familiar, que deveria ser passada de geração para geração. Por essa razão, ele se sentia responsável por guardar e proteger o patrimônio, uma vez que se sentia parte dessa família. O sentido de perpetuação das famílias tradicionais – para Barroso, aquelas que se constituíram como os primeiros povoadores da colônia e mantiveram seu prestígio ao longo dos anos –, por meio de seus descendentes e de seus vestígios materiais, era o que motivava a ação preservacionista de Gustavo Barroso, que concebia a nação como uma grande árvore genealógica, por onde percorria um só sangue.

Apesar das frustrações e da derrota nos embates com os “modernos”, não se deve esquecer o prestígio que Barroso alcançou. Após a derrota de 1937, em torno da qual ele criou um ressentimento que nunca

ultrapassaria totalmente, o diretor do Museu Histórico tratou de recuar e reforçar sua posição. Conduzindo com pulso firme e inegável energia tanto o Museu Histórico Nacional quanto o Curso de Museus e mantendo ativa carreira literária, conseguiria, ao longo dos vinte anos seguintes, consolidar uma carreira de erudito, totalmente voltada para a conservação e o estudo do passado nacional.

Buscando acumular relíquias para o *culto da saudade*, Barroso formou coleções de vestígios do passado, a partir das quais ainda é possível conhecer monumentos que não existem mais, como a Sé da Bahia, pintada por Alfredo Norfini, cuja pia de água benta faz parte do acervo do Museu, e o Solar Megaípe, também pintado por Norfini. Como o SPHAN acabou reformulando diversas vezes as intervenções realizadas pelos agentes da Inspetoria em Ouro Preto até descaracterizá-las completamente, esse patrimônio, guardado no Museu Histórico Nacional, constitui a principal “herança” que ainda resta dos tempos da Inspetoria.

## Notas

1. Sobre esse assunto, cf. WILLIAMS, D. *Culture wars in Brazil: the first Vargas regime, 1930-1945*. Durham (USA), Duke Univ. Press, 2001. Cap. 1; MAGALHÃES, A. M. “Colecionando relíquias... : um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais – 1934 a 1937.” Rio de Janeiro: UFRJ: IFCS: Programa de Pós-Graduação em História Social, 2004.
2. Cf. POMIAN, K. Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi* (1. Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. P. 51-86).
3. POMINAN K apud ABREU, Marcelo. Coleção e cidade. Imagens urbanas e práticas de colecionar. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 33. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2001. P. 142 e 143.
4. ABREU, Marcelo. *Op. cit.* P. 143.
5. Referimo-nos, neste ponto, a Leopold von Ranke (1795-1871). Este historiador alemão deu início a uma escola historiográfica e a uma prática de História fundadas a partir de um criterioso exame de fontes, tornando-se base de um método que, ainda hoje, tem forte influência nos trabalhos dessa disciplina.



6. BANN, Stephen. *The Clothing of Clio*. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 22.

7. Cf. CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

# 1º dossiê

## Museologia na prática

### **Apresentação**

---

**Brinquedos: por uma política de aquisição**

---

**Trabalhando com a memória**

---

**Restauração de pintura: memória em prática**

---

**Refletindo sobre os critérios para a  
montagem de exposições...**

## Apresentação

**Lia Silvia Peres Fernandes**

**A**o ser convidada para coordenar um dos dossiês desta edição dos *Anais* do MHN – e aproveito para agradecer aos editores pela oportunidade –, ficou acertado que os textos deveriam ser elaborados sob um ponto de vista técnico. Num primeiro momento, aventei a possibilidade de reunir artigos que abordassem alguns dos diferentes processos do tratamento do acervo, da maneira como são realizados no Museu Histórico Nacional, ou, dito de outra forma, de acordo com os critérios estabelecidos pela Museologia para as diversas técnicas que se desenvolvem nos museus.

De início, sem dúvida, deveria ser abordada a metodologia utilizada para registrar um objeto por ocasião de sua coleta, o primeiro passo para a formação das coleções. Avaliação da pertinência da entrada do objeto, avaliação pecuniária, métodos de preenchimento dos documentos de registro, ficha catalográfica com todos os campos de preenchimento analisados, critérios de indexação, numeração, armazenagem etc. são algumas das atividades que poderiam ser descritas. Entretanto, com certeza, essas etapas podem ser encontradas em manuais que abordam tratamento técnico de acervo. Sendo assim, a coleta deveria ser analisada de outra forma.

O artigo “Brinquedos: por uma política de aquisição”, de Ângela Cardoso Guedes, possibilita reflexão sobre a questão da coleta de uma categoria de objetos pouco usuais nos museus – os brinquedos infantis –, a começar pela questão da importância da preservação desses itens, ou melhor, da necessidade, ou pertinência, de incorporá-los. Também ratifica a relevância de se catalogar, pesquisar e indexar cada brinquedo que dê entrada no acervo, como única forma de preservá-lo, a qualquer tempo, como suporte de informação. Se um dado item não é originalmente classificado como brinquedo, no futuro poderá se tornar um “corpo estranho” no conjunto do acervo, sem poder transmitir qualquer informação relevante sobre o segmento social que o originou. Além disso, com embasamento nos estudos desenvolvidos para a elabo-

ração de sua tese de doutoramento em Ciência da Informação, a autora do artigo enfatiza que uma sociedade pode ter seus hábitos estudados em profundidade a partir de brinquedos e brincadeiras infantis.

No âmbito geral das atividades técnicas desenvolvidas em qualquer museu, a pesquisa é uma das mais importantes. Cada objeto do acervo só terá seu histórico – ou mesmo seu significado – preservado se for convenientemente classificado, estudado, indexado. É a partir da pesquisa que um determinado objeto mostra adequado-se, ou não, para transmitir informações sobre um dado tema e, assim, compor exposições e constar em publicações, entre outros exemplos.

Por meio do texto “Trabalhando com a Memória”, de João Luiz Domingues Barbosa, podem-se observar algumas etapas de uma pesquisa na qual os pesquisadores procuraram estabelecer conexões entre as reminiscências individuais dos habitantes da cidade de Araruama e a história da própria cidade. Inicialmente, foram selecionados moradores que representavam diferentes segmentos sociais, mas que tinham em comum a faixa etária – só foram entrevistados moradores com mais de 60 anos. Embora tenham sido ouvidos homens e mulheres, o artigo indica que tanto as entrevistas quanto os seus produtos foram separados por gênero. Além da seleção dos entrevistados, houve a preocupação em deixá-los à vontade, realizando as entrevistas em suas residências e, sobretudo, procurando não inibi-los. Como resultado de um ano de trabalho, foram editados três livros enfocando Araruama e sua história e, posteriormente, a pesquisa serviu como base para a dissertação de mestrado em Sociologia do autor do artigo, que conclui seu texto lembrando que a junção de vários pequenos trabalhos, como a pesquisa realizada junto à comunidade de Araruama, termina por compor o “grande mosaico da preservação”.

É exatamente a preservação, uma das mais constantes preocupações com relação ao acervo do MHN, o objeto do artigo seguinte. Cada item é armazenado na Reserva Técnica de acordo com suas especificidades e, em trabalho anual permanente, cada objeto é periodicamente higienizado. São realizadas freqüentes pesquisas de materiais para as embalagens, em especial para as coleções de indumentária e acessórios, como leques e chapéus e, sempre que possível, seus suportes são trocados por outros de fabricação mais recente, desde que sejam mais adequados.

Todo o acervo em exposição é permanentemente higienizado de forma escalonada, e qualquer objeto que apresente sinais de deterioração é imediatamente enviado para o setor competente, para fins de tratamento. Com essas rotinas, que priorizam a preservação/conservação dos objetos, objetiva-se adiar ao máximo a necessidade de restaurá-los. Mas, apesar de todos os empenhos, nem sempre a restauração pode ser evitada.

O texto “Restauração de Pintura: memória em prática”, escrito “a quatro mãos” por mim e pelo restaurador Luiz Fernando de Carvalho Abreu, enfoca uma das restaurações realizadas no Museu Histórico Nacional que não pôde ser evitada. Trata-se do painel *Alegoria da Indústria*, um óleo sobre tela do artista plástico Carlos Oswald, originalmente (1922) fixado ao teto da Biblioteca e que, em 1994, rasgou-se e caiu. Durante um ano e meio, o painel e a moldura que o circunscribe passaram por tratamento estrutural e estético. Em termos de restauro, embora existam técnicas gerais que norteiam as diferentes intervenções, cada caso é um caso. É necessário respeitar as especificidades de cada objeto antes de definir que critérios serão utilizados em seu tratamento. Sendo assim, no que se refere ao painel em questão, os problemas foram sendo resolvidos à medida em que se apresentaram, e consideramos que as metodologias utilizadas durante o processo merecem divulgação. O próprio painel, pintado em 1922, para as comemorações do *Centenário da Independência* – a partir de técnica desenvolvida pelo artista para adequação ao clima brasileiro –, possibilita comparações quanto ao tema, sobretudo quando lembramos que, nesse mesmo ano, São Paulo abriu espaço para a *Semana de Arte Moderna*. A última fase da restauração do painel foi sua recolocação no espaço de origem, o teto do salão que atualmente abriga a Biblioteca do MHN, devolvendo-o, portanto, ao público.

Outra atividade museológica que envolve técnicas diferenciadas é a exposição. Aqui também cada caso é um caso, dependente do caráter – permanente, temporário – da exposição, do tipo de acervo envolvido, da mensagem que se pretende passar, do público alvo e até dos recursos financeiros disponíveis, entre outros itens que definem os critérios a adotar. No caso das exposições do Museu Histórico Nacional, especialmente nas que abordam aspectos da história do Brasil, cada objeto pode ser utilizado como suporte de informação para diferentes discursos, desde o evocativo até o político.

No artigo “Refletindo sobre os critérios para a montagem de exposições...”, que tem como subtítulo “A experiência do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz”, Paula Assunção dos Santos, que desenvolveu pesquisas sobre o tema para sua dissertação de mestrado em Museologia, aponta, de início, os diferentes critérios que condicionam a montagem de uma exposição. Ela cita exemplos de fatores que nem sempre são percebidos pelo público, como a necessidade de um determinado grau de iluminação ou um percentual correto de umidade relativa, entre outros. A seguir, e como o próprio subtítulo do artigo indica, as reflexões da autora giram em torno dos ecomuseus e de suas múltiplas possibilidades, a partir das primeiras experiências, ainda na Europa, passando a abordar o Ecomuseu de Santa Cruz e as trocas entre este e a comunidade na qual se localiza. Um trecho do artigo lembra que, mesmo “escapando à predominância do conceito de desenvolvimento territorial”, “novas abordagens alinham museus e estruturas tradicionais ao trabalho com o desenvolvimento comunitário”, numa clara aproximação entre a museologia tradicional e a nova, sobretudo no que se refere à promoção do exercício da cidadania.

A partir das reflexões sobre diferentes técnicas que os quatro artigos permitem, pode-se agora dar ênfase ao aspecto que se tornou realmente importante para os museus, tradicionais ou não: o homem e seu desenvolvimento, tanto material quanto cultural. E um pequeno trecho da tese de doutoramento em Ciências Sociais de Mário de Souza Chagas, intitulada “Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro”, parece perfeito para exemplificar essa preocupação: “Trabalhar com museus deixou de ser apenas um exercício de retirar de vez em quando a poeira das coisas, de elaborar de vez em quando etiquetas óbvias, de registrar disciplinada e docilmente a acromegalia das coleções e de contar – ora pelo modo eufórico, ora pelo deprimido – o número de visitantes. Trabalhar em museus passou a significar também ter interesse na vida social e política: das pessoas, das coleções, dos patrimônios culturais e naturais e dos espaços e, por essa vereda, passou a ser um exercício explícito de operar com relações de memória e poder por meio da mediação das coisas concretas” (p. 271).

## **Brinquedos: por uma política de aquisição**

Ângela Cardoso Guedes

A Bárbara Spadaccini, ex-curadora da coleção de brinquedos  
do *Musée des Arts Décoratifs* de Paris



## **Nota biográfica**

Ângela Cardoso Guedes é graduada em Comunicação Social, obteve o grau de Mestre em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica, da ECO/UFRJ (Escola da Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro), onde atualmente é doutoranda. Sempre atuou em instituições culturais e, desde 1990, é assessora de comunicação do Museu Histórico Nacional. O brinquedo como fonte de informação museológica é o tema de sua pesquisa de doutoramento, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Lena Vania Pinheiro Ribeiro.

## **Resumo**

*Brinquedos: por uma política de aquisição*

Ângela Cardoso Guedes

A partir de uma abordagem da função cultural e social do brinquedo, o artigo trata da formação de coleções de brinquedos em museus dedicados à história nacional, como o Museu Histórico Nacional e o Museu Paulista. São abordados os critérios para a seleção das peças e para o desenvolvimento de uma política de aquisição que permitam uma reflexão sobre a infância no Brasil, da Colônia à atualidade. Outro tema discutido é a necessidade da integração das coleções existentes no museu, entre as quais as etnográficas, as de indumentária, as de armaria e as de arte sacra, visando a recuperação eficiente e eficaz de informações acerca da criança que, ao lado dos brinquedos, complementem o contexto do universo infantil.

## **Palavras-chave:**

coleções, Museu Histórico Nacional, Museu Paulista, brinquedos, infância

Quem não se rende ao encanto de uma boneca, de um trenzinho, de uma bolinha de gude ou de um pião? Quem nunca brincou de mãos dadas numa gostosa “ciranda, cirandinha”? Qual adulto não se recorda das histórias da infância, das cantigas de roda, das aventuras de Júlio Verne, Sherlock Homes ou Robinson Crusoé? E dos personagens do Tico Tico e do Saci Pererê? Quem não tem lembrança daquele brinquedo da infância, mesmo se ele foi apenas um objeto de contemplação na prateleira da loja da esquina?

Crianças de todas as épocas, de todas as classes sociais e nas mais difíceis circunstâncias históricas brincaram, brincam e sempre brincarão, porque o lúdico faz parte do ser humano, é o motor da grande aventura em busca do conhecimento.

A criança pode utilizar qualquer coisa e usar a imaginação para lhe dar forma e conteúdo; transformando-a no mais admirável brinquedo: ossinhos de animais são soldados prontos a entrar em ação; um pneu furado, um veleiro a singrar mares... Tudo é brinquedo e a vida, uma brincadeira permanente, destinada a explorar, descobrir, inventar, compreender, perceber, empreender, imaginar e sonhar.

Por meio do brinquedo e da brincadeira, a criança abre ilimitadas perspectivas, exercita plenamente a sua criatividade, desenvolve laços de afeto.

Passa anel, cabo de guerra, pipa, bambolê, cabra-cega, corrupio, cambalhota, escravos de Jó, ciranda, amarelinha, bola de gude, pião, corda de pular. Ao resgatarmos brinquedos e brincadeiras tão presentes no cotidiano do Brasil e que foram sendo esquecidos ao longo dos anos, sobretudo nas grandes cidades, resgatamos um pouco de nossa própria história.

Brincadeiras que nos lembram um tempo em que as casas tinham quintais e as ruas, tranqüilas e arborizadas, pertenciam às crianças. Jogos de uma época em que as novidades chegavam à porta de casa trazidas pelos mascates, pelos ambulantes, pelos “turcos”, tais como tecidos, comidas e brinquedos brilhantes e novos, que vinham de países distantes e eram ansiosamente esperados. Divertimentos coletivos que reuniam a garotada das redondezas após a escola, regida por severas normas e com pouco tempo dedicado ao recreio.

Até a década de 1950, era comum as crianças fazerem seus próprios brinquedos ou esperarem por quase um ano para ganhar aquilo que tanto desejavam, geralmente no dia do aniversário ou no Natal. Muitas vezes, eles eram comprados em lojinhas do bairro, cujo proprietário conhecia a maioria das crianças pelo nome.

Os adultos identificavam-se plenamente com os brinquedos de seus filhos. Seus pais, e eles próprios, já haviam brincado com similares. Joguinhos de ferramentas e blocos do “pequeno engenheiro” indicavam ao menino uma profissão a seguir; bonecas, casinhas e panelinhas mostravam à menina como era ser uma boa dona de casa e uma zelosa mãe de família. Brincar com o trenzinho elétrico, por exemplo, auxiliou a reaproximação entre pais que retornavam dos combates da II Guerra Mundial e seus filhos.

No início do século XXI, vivemos num mundo no qual as casas cedem lugar a edifícios com unidades sempre mais compactas e as grandes cidades dispõem cada vez menos de espaços ao ar livre, amplos e seguros, onde as crianças possam soltar pipas sem o perigo dos fios de eletricidade, pular amarelinha sem ser atropeladas, passear de bicicleta sem ser assaltadas. Confinadas em apartamentos, playgrounds e condomínios, as crianças de maior poder aquisitivo têm a agenda lotada de compromissos, pouca atividade física e brinquedos solitários, como os jogos eletrônicos e o computador.

Hoje, crianças do mundo inteiro, sobretudo dos países mais desenvolvidos, têm acesso às grandes lojas de departamentos e dos *shoppings centers* e à uma enorme variedade de brinquedos, lançados um após o outro, incessantemente. A Barbie Aeromoça lançada hoje já está “fora de moda” no dia seguinte, quando é superada pela Barbie Veterinária e seu Cãozinho.

Nesse contexto, parece lógico que os animais de estimação sejam substituídos por pequenos bichinhos virtuais, como o japonês Tamagotchi, que revela uma nova tendência de brinquedos eletrônicos a partir da década de 1990: a robotização de bonecos representando humanos e animais, para interagir com as crianças. Programado para comer, dormir, fazer a lição e receber carinho na hora certa, o Tamagotchi Dinki Dino, quando bem tratado pelo dono, cresce, ganha novas formas e até envelhece e morre.

Geralmente indecifrável para um adulto, o Tamagotchi não é a exceção no ramo dos brinquedos. Cada vez é mais difícil para os pais reconhecerem os jogos de seus filhos nesses híbridos de homens e máquinas, que deixam as telas dos desenhos animados, dos filmes ou dos videogames para frequentarem a nossa casa.

Pelo breve exposto, já podemos observar a preciosa fonte de informação constituída por um brinquedo acerca da sociedade que o gerou e que o utiliza. O brinquedo está diretamente vinculado ao olhar que lançamos sobre a criança e sua educação, ao conceito de família ao longo dos tempos e à memória afetiva. A história do brinquedo relaciona-se, ainda, à história das técnicas e da moda.

Trata-se, portanto, de importante objeto a ser recolhido pelos museus, pesquisado, preservado e divulgado para as futuras gerações. Os museus etnográficos já o fazem muito bem, ao recolherem as miniaturas utilizadas pelas crianças das mais diversas culturas. Os de arte popular e folclóricos também, preservando, inclusive, o patrimônio imaterial representado pelas brincadeiras. Já os museus de arte decorativa têm especial interesse naqueles objetos que representam verdadeiras obras de arte: bonecas de porcelana, ricamente trajadas, e suas impressionantes casinhas e preciosas miniaturas, além de tabuleiros de xadrez em marfim, com peças delicadamente esculpidas etc.

Um grande desafio é selecionar os brinquedos que integrarão o acervo de um museu dedicado à história nacional. Ou seja, objetos que sejam significativos para a trajetória do país, para a história das técnicas e da moda, que representem o universo infantil e, ao mesmo tempo, as tendências da própria sociedade brasileira. No Brasil, essa questão ainda é pouco debatida. Nossos museus não dispõem, ainda, de uma política definida – e definitiva – para a aquisição de brinquedos.

De meu conhecimento, apenas dois museus de história – o Museu Paulista, da Universidade de São Paulo, e o Museu Histórico Nacional – desenvolvem ações para a coleta de brinquedos. O Museu Paulista vem, desde 1994, recolhendo, sobretudo, o brinquedo industrializado brasileiro produzido até a década de 1950 e o Museu Histórico Nacional, desde 1996, os brin-

quedos representativos da indústria nacional até a atualidade, tanto aqueles cuja importância está no fato de ilustrarem a cultura dos diversos segmentos sociais, assim como os diretamente ligados à nossa história ou literatura.

A incorporação dos brinquedos ao acervo do Museu Histórico Nacional ainda não é, no entanto, resultado de um amplo debate – ou consenso – de seus técnicos, sendo mais o resultado de ações individuais do que de uma política institucional, embora a recomendação para a coleta deste tipo de objeto conste do relatório final da Comissão de Interna de Política de Aquisição elaborado pela Instituição em 1992<sup>1</sup>.

Faz-se necessário ampliar o debate. Qual é exatamente o papel da infância no contexto de um museu dedicado à história nacional? Ao analisar o circuito permanente de exposições do Museu Histórico Nacional em artigo anterior<sup>2</sup>, verificamos que em vários momentos poderia ter sido abordada a presença da criança, que, no entanto, está totalmente ausente do discurso museográfico da instituição. Onde, afinal, estão representados os grumetes das naus portuguesas, os manés gostosos, os leva-pancadas, o moleque companheiro, os príncipes e princesas, os aprendizes marinheiros que combateram na Guerra do Paraguai, os pequenos operários das primeiras fábricas ou os agricultores das lavouras?

Acreditamos que, ao surgirem coleções de brinquedos e de outros objetos relacionados à infância num número cada vez maior de museus, estaremos dando voz e espaço a um segmento social anteriormente não priorizado e, quem sabe, poderemos refletir melhor sobre a situação da infância em nosso país.

Se as crianças constituem cada vez mais uma classe de consumidores exigentes, influenciando a compra de uma infinidade de produtos, como brinquedos, produtos alimentícios, produtos de higiene, roupas, eletrodomésticos etc., grande parcela dessa população ainda vive à margem da sociedade, sem possibilidade de acesso à escola e à brincadeira, integrando muitas vezes forças de trabalho em condições desumanas, as quais geram a delinqüência infanto-juvenil, presente no país desde a época da colônia. É preciso não esquecer que cerca de 250 milhões de crianças ainda estão trabalhando em situação ilegal em todo o planeta, inclusive no Brasil.



Ressaltamos ainda que a coleta de brinquedos deve-se somar a coleta de outros itens que possibilitem a formação de um conjunto capaz de transmitir informações e proporcionar a reflexão acerca da infância no Brasil nas diferentes épocas e contextos. Nesse sentido, o Museu Histórico Nacional vem coletando a indumentária infantil, desde a roupa do cotidiano às roupas utilizadas nos ritos de passagem, como o batismo e a primeira comunhão, assim como os uniformes escolares, entre outros objetos e documentos relacionados à criança.

Cada geração de crianças é influenciada pelo contexto cultural de sua época. No passado, era mais evidente a influência dos clássicos da literatura. A partir do século XX, o cinema, as histórias em quadrinhos, as séries de televisão e, mais recentemente, os jogos de computador, muitos dos quais baseados na literatura, marcam o universo infantil. Muitos brinquedos surgem a partir dessas mídias e por meio deles é possível se reconstituir o cotidiano de uma geração.

No contexto brasileiro é inegável a influência de Monteiro Lobato, grande divulgador de nossas raízes e de nosso folclore. O fascínio exercido pelos personagens do Sítio do Picapau Amarelo sobre crianças e adultos foi reconhecido pelo próprio Museu Histórico Nacional, que, de novembro de 1998 a fevereiro de 1999, abrigou a exposição *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato*, promovida pelo Banco do Brasil e pela Odebrecht, tornando-se uma das mais visitadas exposições do Museu na década de 1990.

O relançamento do Sítio do Picapau Amarelo, em 2001, pela Rede Globo, deu origem a uma série de brinquedos representando os personagens de Lobato. Esses brinquedos – fantoches, “agarradinhos”, miniaturas e outros bonecos – já foram incorporados ao acervo do Museu Histórico Nacional. Vale ressaltar que o Saci Pererê e a Cuca, de origem africana e portuguesa, respectivamente, são personagens que representam o medo, tendo atormentado gerações de crianças no período colonial/imperial.

Outro autor nacional dedicado à literatura infantil é Maurício de Souza, que criou em 1970, originalmente para as revistas em quadrinhos, a Turma da Mônica. A personagem protagonista, juntamente com Cebolinha, Magali, Chico Bento, Pelezinho, Jeremias, entre outros, passou dos quadrinhos para o teatro,

o cinema, a televisão, a filatelia, a internet, o parque temático e, finalmente, para o museu. Um dos maiores sucessos de público do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, relacionados a exposições com acervo brasileiro foi a *História em Quadrões – Pinturas de Maurício de Souza*, realizada em 2002. Foram 40 pinturas do artista, que, utilizando os personagens da Turma da Mônica, fez uma releitura de obras famosas de artistas consagrados.

É particularmente interessante a análise do segmento “Maurício e a arte no Brasil”, baseado em obras de Pedro Américo, Almeida Júnior, Di Cavalcanti, Anita Mafaldi e Portinari, que aproxima as crianças brasileiras de nossa realidade, de nossa arte. Assim, o *Mestiço* e o *Lavrador de Café*, de Cândido Portinari (1903-1962), ambos de 1934, transformam-se no *Primo Mestiço de Jeremias*, de 2001, e no *Chico Lavrador de Café*, de 1989. A monumental tela à óleo de Pedro Américo (1843-1905) *Independência ou Morte*, ícone da história do Brasil e pertencente ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, originou a paródia de Maurício de Souza *Independência da Turma*, de 2001, na qual o Cebolinha pega da Mônica seu inseparável companheiro, o famoso coelhinho Sansão. Aliás, esse quadro de Maurício de Souza foi transformado em jogo de quebra-cabeças, já incorporado ao acervo do Museu Histórico Nacional, ao lado de “dedoches” (fantoques de dedo) e bonecos “agarradinhos” da Turma da Mônica.

É importante trazer à tona que, ao incluir em seu acervo esses “dedoches” da Turma da Mônica, além dos fantoches do Sítio do Picapau Amarelo, o Museu Histórico Nacional preserva, ainda, uma das mais antigas tradições da humanidade, uma vez em que as marionetes, com corpo de madeira e cabeça de marfim, já serviam de divertimento para os faraós do Egito. Se na Atenas do século V a.C. o teatro de marionetes apresentava as grandes tragédias gregas, durante a Idade Média as marionetes foram usadas para a evangelização dos fiéis e representação dos autos religiosos. No entanto, a Igreja passou a censurar o teatro de marionetes quando surgiram as peças cômicas, com temas profanos. Ao deixar de ser um divertimento das classes mais abastadas e ao perder sua função religiosa, o teatro de marionetes chega às ruas, parques e feiras e, com os mais variados temas, diverte as classes mais populares, transformando-se, posteriormente, em brinquedo de criança.



Mas, se por um lado é indicada a coleta de brinquedos relacionados à literatura e a outras mídias de impacto sobre as crianças, por outro lado, surge uma dificuldade: a enorme variedade de exemplares lançados a cada dia e, ao mesmo tempo, a rápida obsolescência de grande parte desses, sobretudo daqueles relacionados a modismos, que pouco sobrevivem ao período do lançamento dos filmes, dos desenhos animados e dos videogames que os originaram. Muitas vezes é impossível saber *a priori* o impacto que determinado brinquedo terá no universo infantil. No entanto, se ele não for recolhido naquele momento, sairá de linha e raramente será encontrado.

Outro fenômeno do século XX foi a produção de “brinquedos-brindes”, sobretudo por cadeias de restaurantes *fast food*. No entanto, em tempos anteriores já havia a idéia do brinquedo-brinde. O próprio Museu Histórico Nacional possui em sua coleção uma miniatura de locomotiva em metal dourada, que havia sido enviada pela Imperatriz Teresa Cristina às filhas do Barão de Cotegipe – vale ressaltar que, na ocasião, a miniatura vinha presa a um conjunto de bombons.

No Brasil, que museus vêm efetivamente recolhendo os brinquedos-brindes, produzidos por indústrias, casas de comércio, instituições, estatais, etc.? O Museu Histórico Nacional optou por recolher aqueles que, de certa forma, contribuem para a compreensão do momento histórico em que foram produzidos. Foram, assim, incorporados ao acervo, por exemplo, as miniaturas, feitas pela Coca-Cola, de jogadores da Seleção Brasileira de Futebol que representou o Brasil no campeonato de 1998, realizado na França; a caravela em miniatura lançada pela rede de lanchonetes Mc Donald's, para marcar os 500 anos do descobrimento do Brasil, em 2000; e os bichos de pelúcia representando animais brasileiros em perigo de extinção e protegidos com o apoio da Petrobrás, produzidos em 2004.

Outra dificuldade na seleção dos brinquedos para as coleções museológicas refere-se à existência de inúmeros exemplares diferentes do mesmo produto. Como selecionar, por exemplo, entre os vários modelos lançados anualmente, as Barbies que integrarão uma coleção museológica?

Lançada em 1959 na Feira Internacional de Brinquedos de Nova Iorque, a boneca Barbie chocou o público americano, acostumado às bonecas de fei-

ções infantis. No entanto, ao longo dos seus 43 anos de existência, ela conquistou o mundo. Já foi vendido aproximadamente um bilhão de exemplares e estima-se que a cada 10 segundos uma Barbie seja comprada em algum dos 150 países em que está disponível.

Embora seja alvo constante de críticas, muitas das quais por estimular padrões estéticos incompatíveis com a anatomia humana, a Barbie faz parte indubitavelmente do universo feminino infantil. Por diversas razões – história da moda, história das técnicas, história da indústria de brinquedos, influência direta sobre meninas de praticamente todo o mundo ocidental –, a Barbie não pode estar ausente de uma coleção museológica de brinquedos. Quantos e quais modelos selecionar: essa é a questão.

No caso do Museu Histórico Nacional, foi incorporado um dos últimos modelos da Barbie ainda produzidos no Brasil pela Estrela, exemplificando, portanto, a indústria nacional. Por representarem temas nacionais, outras duas Barbies foram incorporadas: a Barbie Seleção Olímpica Brasileira (2000) e a Barbie Rio de Janeiro (2003). A Estrela, sob licença da Mattel, fabricou a Barbie no país nas décadas de 1980 e 1990. De certa maneira, este período coincide com a paralisação da produção de outra boneca genuinamente nacional, a Susi, criada em 1962.

Assim como a Barbie americana, a Susi nacional era uma boneca do tipo “manequim”, com vasto guarda-roupa, que incluía vestidos de festa, *baby dolls* de jérsei e mesmo *lingerie*. Segundo o estilo hippie da época, usou calças boca de sino na década de 1970 e roupas brilhantes para usar nas discotecas da década de 1980. Ainda na década de 1970, ganha um namorado: o Beto. Até então, as Barbies sofriam com o alto custo e as restrições da importação. Apesar do sucesso de venda ao longo de 23 anos de existência – dez milhões de unidades distribuídas no país – a Susi deixa de ser fabricada em 1985 e a Estrela passa a produzir no Brasil a Barbie. A partir de 1997, no entanto, a Estrela deixa de fabricar a Barbie e, coincidentemente ou não, relança a Susi.

Entre as duas bonecas, o Museu Histórico Nacional optou por recolher os modelos da Susi, mais relacionados aos temas nacionais, possuindo atualmente exemplares que contribuem para transmitir relevantes informações sobre o Brasil do final do século XX e início do XXI: a Susi Coração, primeiro

modelo do relançamento em 1997, a Susi Olodum, primeira boneca *fashion* negra do país, a Susi Índia, comemorativa dos 500 anos do descobrimento do Brasil, a Susi Fashion Week, comemorativa da São Paulo Fashion Week, a Susi Aeromoça, comemorativa dos 75 anos da Varig, a Susi Inventando Moda, da campanha contra o câncer de mama, e o Beto Ecologia, da campanha pela preservação da tartaruga marinha. Outras duas Susis, a Susi Noiva e a Susi Princesa Encantada, representam “aspirações” da menina, incentivadas pelos brinquedos e pela educação.

Ainda sobre uma política de aquisição de brinquedos em museus históricos, sugerimos que à coleção de brinquedos propriamente dita sejam relacionados os brinquedos etnográficos ou folclóricos existentes no acervo desses museus. No Museu Histórico Nacional, por exemplo, as miniaturas de arcos e flechas e outros utensílios usados pelas crianças de diversas nações indígenas não estão indexados nem referenciados como brinquedos, o que, pelo menos em teoria, inviabilizaria a presença do índio em qualquer exposição temática sobre brinquedos, uma vez que essa informação não seria recuperada por meio das fichas catalográficas.

Ressaltamos que as miniaturas de objetos indígenas existentes correspondem nitidamente à função dos brinquedos nas comunidades indígenas, tal como dizia o texto de uma exposição temporária no Museu do Índio, em julho de 2001:

*“Os brinquedos das crianças das tribos indígenas brasileiras podem fazer parte do universo masculino ou feminino: bonecas, miniaturas de cestinhos e panelinhas para as meninas; bolas, miniaturas de remos, barquinhos, animais e canoas para os meninos. As brincadeiras indígenas caracterizam-se por jogos e atividades que, muitas vezes, imitam a vida adulta, transformando cenas do cotidiano, como pescarias, caçadas e afazeres domésticos, em pura atividade lúdica. É comum ver meninos carregando miniaturas de arcos e flechas e meninas transportando pequenos cestos de carga”<sup>3</sup>.*

Segundo o *Dicionário do Artesanato Indígena*, a categoria “Utensílios Lúdicos Infantis”

*“compreende a vasta gama de brinquedos socializadores – miniaturas de arcos, flechas, bancos, panelas, cestos etc. – que ensinam as crianças de cada sexo a se familiarizarem com o patrimônio de cultura material de cada tribo e a se exercitarem nas tarefas que serão chamadas a desempenhar quando adultas. E, ainda, objetos fabricados por adultos, ou crianças mais velhas, para lazer e prazer cotidiano. Aqui inventariamos apenas estes últimos, de uso lúdico e socializador: bola de borracha, brinquedo aviãozinho, brinquedo boneco buriti Borôro, brinquedo boneco buriti Timbira, brinquedo boneco cabaça Borôro, brinquedo boneco de madeira, brinquedo boneco de pano, brinquedo de barro, brinquedo em dobraduras, brinquedo máscara de aruanã, brinquedo trançado, brinquedo trançado pega-moça, cama de gato, corrupio, figura de cera, figura de embira, peteca, pião noz de tucum, utensílio lúdico infantil de caracóis”<sup>4</sup>*

O importante é ressaltar que, por meio das miniaturas etnográficas do Museu Histórico Nacional, feitas, por exemplo, em madeira, palha e tecido, é possível conhecer melhor o cotidiano das crianças das tribos indígenas Bororo, Xavante, Guarani, Kayapó, Karajá, Manbikwara e Kanela.

Além disso, ao integrar as coleções, podemos observar o uso do mesmo brinquedo por diferentes sociedades, como é o caso do chocalho, presente na vida do homem desde as épocas mais remotas. Feitos com frutas secas e pedaços de argila, tinham a função religiosa de proteger os recém-nascidos e os doentes, de afastar a morte e os maus espíritos. À exemplo do ocorrido com as marionetes, também os chocalhos deixam as mãos dos sacerdotes tribais e chegam às crianças do século XXI – vale dizer que é comum que um objeto, ao perder sua função original, transforme-se num brinquedo de criança.

Com a integração das coleções, o chocalho feito com frutos e sementes, usado pelos índios, une-se aos outros dois exemplares do Museu Histórico Nacional: um chocalho industrializado, barato e de uso popular, feito de plástico resistente pela Elka, e o gato-chocalho, brinquedo sofisticado e importado. Lado a lado, chocalhos e outros brinquedos indígenas, assim como os jogos de encaixar e animais de borracha da criança moderna, cumprem a mesma função: introduzir o bebê, de forma gradativa, prazerosa e eficiente, ao seu universo sócio-histórico-cultural.

Outro exemplo interessante sobre a necessidade de integração das coleções de um museu histórico para uma melhor compreensão do universo infantil podem ser os brinquedos sacros. Existem no acervo do Museu Histórico Nacional miniaturas de cerca de cinco centímetros de altura, feitas em metal prateado, representando imagens sacras e objetos de rituais da Igreja Católica. É difícil entendermos atualmente a função didática – que um dia foram usados como forma de catequese e evangelização – desses brinquedos. É difícil até mesmo visualizar uma criança brincando de padre ou montando um pequeno altar com seus atributos ou uma procissão.

Gilberto Freyre, no entanto, recolhe depoimento que indica o uso desses brinquedos pelas crianças: “*Alfredo Severo dos Santos Pereira, nascido na província do Ceará, 1878. Curso primário, secundário e militar. Quis ser padre, tendo sido seu brinquedo predileto de menino simulacros de missa (...), com cálice de folhas de flandres?*”<sup>5</sup>.

Em relação aos brinquedos sacros, não podemos deixar de pensar no trabalho desenvolvido pela então funcionária do Museu Histórico Nacional Lucila Morais Santos, a respeito da coleção de esculturas religiosas em marfim pertencente ao acervo do Museu. Duas curiosas esculturas do menino Jesus – uma, cingalo-portuguesa, do século XVII, provavelmente a figuração do Menino Jesus Salvador do Mundo Bendizente, e a outra, indo-portuguesa, também do século XVII, representando um Menino – chamaram a atenção da pesquisadora, conforme texto de catálogo de exposição:

*“Que modelo teria inspirado este Menino Jesus? Provavelmente a figuração do Menino Jesus Salvador do Mundo Bendizente - aquele que abençoa com a mão direita e sustém o orbe (globo terrestre) sobre a palma da mão esquerda. A maneira como foi interpretado afastou-o do modelo canônico, suprimiu qualquer significado simbólico da escultura, qualquer leitura coerente com os projetos da catequese. Outros exemplares geram indagações sobre a orientação dos trabalhos nas oficinas orientais e fazem lembrar a lei promulgada pelo Senado de Goa proibindo não cristãos de esculpirem imagens cristãs. Observe-se a escultura do Menino Jesus, deitado à moda indiana, na consagrada posição em que Buda morreu. Afastadas da sua clareza didática e melhor entendidas como brinquedos, enfeites ou troféus, exemplificam o que se consignou reconhecer sobre o título de ‘evaporação de sentidos’<sup>6</sup>.*



Com a denominação “evaporação de sentidos”, Lucila reforça a idéia de que, desprovidos de sua função original, muitos objetos, inclusive os de culto, podem se tornar brinquedos. No entanto, devido à ausência de integração dos acervos, é improvável que o “Menino Jesus deitado à moda de Buda” seja exposto algum dia ao lado de outros brinquedos.

Lucila destaca ainda que, a partir do pensamento renovador de São Francisco de Assis, inicia-se o culto ao Menino Jesus, com a pintura em igrejas dos presépios a ele consagrados:

*“No final do século XIII, o pintor italiano Giotto de Bondone registrou o Presépio de Greccio’ na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, na Itália. (...) O tema tornou-se tradição entre os pintores de retábulos dos séculos XIV e XV e, no final deste período, o Menino Jesus aparece desnudo, de acordo também com o renovado gosto pela nudez greco-romana. Graças à conjugação do pensamento dos humanista e do esforço da Igreja pela cristianização dos costumes, a iconografia cristã testemunhou constante evolução na representação do Menino Jesus. À medida que o sentimento da infância foi ocupando e desdobrando leituras na cultura ocidental, multiplicaram-se as obras centradas na figuração do Menino. A produção renascentista consagrou-lhe obras-primas.”*

A pesquisadora ressalta que em Portugal, marcado pela religiosidade e pela festa, o culto ao Menino Jesus revestiu-se de particular destaque. Invocado sob os mais diversos títulos, integrou a vida quotidiana de cada família portuguesa não só no continente, como em todas as colônias de além-mar. *“Evoluindo do Presépio, o Menino Jesus começou a ser representado na primeira e na segunda infâncias. No século XVII, consagraram-se, entre outras, versões infanto-juvenis do Cristo Pantocrator bizantino: Jesus Bendizente, Jesus Bendizente Salvador, Jesus Bendizente Salvador do Mundo”<sup>8</sup>.*

Interessante observar que, gradualmente e de forma lúdica, os presépios foram chegando ao interior das casas, tornando-se a sua montagem para as crianças uma das principais atrações do período natalino. Mais ainda, graças a uma freira carmelita francesa, irmã Margarida do Santíssimo Sacramento, foi firmada outra tradição do século XVIII, cuja popularidade extrapolou o espa-

ço dos conventos, alcançando igrejas, capelas e oratórios particulares: vestir o menino Jesus.

*“Estas esculturas, usualmente despidas, criaram uma nova ocupação entre religiosas e devotas: preparar o enxoval do Menino Jesus, com roupa branca, camisola, mantas, rendas, pedrarias e adereços com os quais costumava ser exibido e venerado. Estas imagens chegaram ao Brasil integrando a colonização portuguesa e das formas mais variadas. O melhor testemunho do significado que tiveram é a quantidade encontrada em museus (dispersas) e em coleções particulares.”<sup>9</sup>*

Um dos brinquedos sacros que sobreviveu até nossos dias foi a Arca de Noé e seus pares de animais. O Museu Histórico Nacional possui um exemplar desse brinquedo, que, embora da década de 1990, segue o *design* original do início do século XX. Com seus animais de madeira, a Arca de Noé era considerada um respeitável brinquedo para entreter as crianças aos domingos, devido às suas conexões bíblicas<sup>10</sup>.

Ao compreendermos o contexto religioso vigente até o final do século XIX, compreendemos também a existência dos brinquedos sacros no acervo do Museu Histórico Nacional. Nesse sentido, portanto, é fundamental a integração das coleções e das pesquisas em andamento para uma melhor compreensão dos brinquedos no contexto museológico.

Em linhas gerais, uma política de aquisição de brinquedos deve ainda adequar a ampliação da coleção ao espaço e à verba disponível para a aquisição, levando-se em consideração que é sempre possível a realização de campanhas de doação junto ao público (a maioria das pessoas tem a tendência de doar brinquedos usados para obras de caridade ou até jogarem fora, desconhecendo que eles podem ser tratados como objetos de museu, mesmo que quebrados, pois essa é a sua marca da vivência infantil) e às indústrias (o que é visto com simpatia quando percebem que também estão valorizando o seu produto no momento em que ele é incorporado ao acervo do Museu).

Nesse sentido, destacamos a fábrica Estrela, que vem sistematicamente contribuindo para ampliar o acervo do Museu Histórico Nacional, e brasileiros como Otto Lyra Scharader, Gilda Ford, Victorino Coutinho Chermont de

Miranda, Eduardo Pessoa Xavier, Fernanda Botelho Portugal, Gabriel Guedes Alves, Hécio Saul Ramos Barreto, Maria Cristina Lemos Cardoso Guedes, Mario Fiuza Duprat, Pedro Guedes Alves, Robson Mota Salles, Ruy Carlos Barreto, Ana Bentes, Rogério Peres Fernandes, Guilherme Silva Caldeira de Andrada e Armando Pereira que se “desapegaram” de objetos tão queridos para compartilhar sua infância com as futuras gerações.

## Bibliografia

1. TOSTES, Vera et Al. Relatório Final da Comissão Interna de Política de Aquisição de Acervo do Museu Histórico Nacional. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 1992. P. 3.
2. GUEDES, Angela Cardoso “Crianças: ausentes dos discursos museográficos do Museu Histórico Nacional”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 35. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. P. 363-384.
3. RIBEIRO, Berta. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1988. P. 286-7.
4. FREYRE, Gilberto *Ordem e Progresso: Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil*. 1º Tomo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959. P. CVIII.
5. SANTOS, Lucia Moraes. *Arte do Marfim*. Porto: MHN/CNCDP, 1998. P. 68-9.
6. Idem. P. 41.
7. Idem ibidem.
8. Idem ibidem.
9. TAMBINI, Michel. *O Design do Século: o livro definitivo do design do século XX*. São Paulo: Ática, 1997. P. 112.



# **Trabalhando com a memória**

João Luiz Domingues Barbosa

## Nota biográfica

João Luiz Domingues Barbosa é bacharel em Museologia pela Escola de Museologia da UNI-RIO desde 1986 e mestre em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ desde 1996. Foi Diretor da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura e Secretário Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Araruama. Realizou, ainda, trabalhos em diversas instituições, como o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), para onde atualmente presta serviços, fazendo parte da equipe do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados.

## Resumo

*Trabalhando com a memória*

João Luiz Domingues Barbosa

Este texto tem como objetivo relatar um trabalho realizado pelo autor no Município de Araruama-RJ, quando ocupou o cargo de Secretário Municipal de Cultura. Visando fazer um levantamento, registro e preservação da história da região, elaborou e desenvolveu, junto à equipe com a qual trabalhava, o “Projeto de Levantamento e Preservação da Memória Cultural e Ambiental do Município de Araruama”, a fim de despertar nos munícipes o interesse pelo local onde viviam. Esse trabalho teve como resultado a criação do Centro Municipal de Memória e a publicação dos livros *Araruama: no tempo das histórias* e *Araruama: memória de mulheres*, baseados em depoimentos de “membros da comunidade com mais de 60 anos”, além de *Araruama: panorama de uma cidade*, feito a partir de dados resultantes da compilação de livros, jornais, revistas, relatórios, correspondências, documentos oficiais e textos avulsos. Ao final do artigo, destaca o processo de produção de sua dissertação de mestrado, “Naquele tempo, era uma família só: uma análise sobre família e mudança social no município de Araruama/RJ”, defendida em agosto de 1996, para o Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ), com o objetivo de proceder a análise do trabalho que havia realizado.

## Palavras-chave:

Araruama -RJ, História, memória, Centro Municipal de Memória de Araruama.

**S**e, por um lado, o processo de escrita de um texto é doloroso – no que se refere a jogar com as palavras numa língua tão complexa como a nossa –, por outro, sempre se constitui numa oportunidade de se expor idéias e se relatar experiências. Quando fui convidado a escrever este artigo, isso ocorreu muito em função da minha experiência com acervos. Optei, porém, por pinçar nesta minha trajetória um momento que julgasse *sui generis* e bem diferente dos trabalhos que normalmente realizo.

Escolhi, assim, um trabalho que realizei no município de Araruama (RJ), parte do “Projeto de Levantamento e Preservação da Memória Cultural e Ambiental de Araruama”, quando, no período de 1989 a 1992, estive à frente da Divisão de Cultura e, depois, da Secretaria Municipal de Cultura. Inserido numa linha de trabalhos de memória e transformação social, busquei o envolvimento de uma comunidade com a sua história e memória; em um município que, até aquele momento, nunca tinha sido alvo de qualquer trabalho semelhante.

Este texto pretende ser muito mais um relato de experiência que busca de alguma forma contribuir com estudos que venham a se realizar na área de museologia e em outras áreas afins do que um ensaio teórico, apesar do diálogo que efetuamos com diversos autores em seu desenvolvimento.

### **Araruama – A história de uma cidade “sem memória”**

No ano de 1989, ocupei o cargo de Diretor da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, na Prefeitura Municipal de Araruama, a convite do Prefeito Municipal. Em virtude do trabalho que realizamos frente à Divisão e da minha ligação pessoal com o Prefeito, conseguimos instaurar a Secretaria Municipal de Cultura no ano de 1991, na qual ocupei o cargo de Secretário até o ano de 1992.

Araruama é um município do Estado do Rio de Janeiro situado na baixada litorânea (mais conhecida como Região dos Lagos). Manteve até o início do século passado um relacionamento bastante restrito a uma mesma área geográfica, correspondente aos municípios com os quais faz limites, em virtude, sobretudo, da precariedade de meios de comunicação e de transporte

com as capitais e os grandes centros. A dificuldade de meios de comunicação e de transporte fazia com que as famílias locais vivessem confinadas à área habitacional, não se locomovendo para além de suas fronteiras sem que fosse extremamente necessário. Tratava-se, portanto, de um meio relativamente “equilibrado”, de uma sociedade pequena e, até certo ponto, fechada.

A ascensão à situação de balneário turístico, iniciada na década de 40 – quando foi construída a estrada ligando Niterói a Campos e inaugurado o Parque Hotel de Araruama –, veio a criar a estrutura inicialmente necessária para atender à “vocação turística” do município. Na década de 70, acelerou-se o desenvolvimento urbano e o crescimento do mercado imobiliário, com o loteamento de grandes propriedades, como fazendas e salinas.

Dentre os marcos nas transformações que ocorreram no município, a inauguração da Ponte Rio-Niterói, em 1974, tem grande importância, pois facilitou a exploração de seu aspecto turístico e abriu as portas do município para o contato – industrial, comercial, etc. – com outras regiões. O araruamense, que apenas recebia o turista no verão, começou a conviver com ele em todos os finais de semana; paulatinamente, um grande número de pessoas “de fora” passou a optar pelo município como primeira moradia, transformando, uma vez mais, as relações sociais locais.

Apesar de ser conhecido por suas praias, o município possui apenas uma pequena parcela de seu território no litoral (70% de seu território apresenta-se em zona rural). É formado por quatro distritos: o primeiro, a sede, é composto pela parte urbana; o segundo e o terceiro, Morro Grande e São Vicente de Paulo, respectivamente, são basicamente rurais; enquanto o quarto distrito, Praia Seca, está situado entre a lagoa e o mar.

Na ocasião em que ocupei o cargo de Secretário Municipal de Cultura, eu e a equipe com a qual trabalhava elaboramos e desenvolvemos o “Projeto de Levantamento e Preservação da Memória Cultural e Ambiental do Município de Araruama”, cujo objetivo era levantar, registrar e preservar a história do município, despertando nos munícipes o interesse pelo local onde viviam. Como resultado desse trabalho, tivemos a criação do Centro Municipal de Memória e a publicação dos livros *Araruama: no tempo das histórias* e *Araruama:*

*memória de mulheres*, além dos dados resultantes da compilação de livros, jornais, revistas, relatórios, correspondências, documentos oficiais e textos avulsos que serviram de base para a edição do livro *Araruama: panorama de uma cidade*.

Um dos primeiros entraves que encontrei para a realização do projeto foi a carência de profissionais qualificados; nos municípios distantes da capital, os profissionais mais bem preparados, e de que se podia lançar mão, eram os professores estaduais, que, via de regra, não possuíam tempo disponível para realizar tarefas além das que já executavam. Outro problema foi o fato de a cidade ser literalmente fracionada em duas facções políticas, pois isso me impedia de poder trabalhar com profissionais do “grupo adversário”. Além dessas, outra dificuldade encontrada foi o baixo salário pago pela Prefeitura, inviabilizando a contratação de profissionais especializados. Restava-me, como última saída, os vínculos de amizade. Na ocasião, tive o privilégio de poder dividir com técnicos de áreas afins dois amigos, professores, com mestrado em Literatura Brasileira, que participaram do projeto desde a sua gênese. Residentes flutuantes no município, eles decidiram empreender comigo a “missão” de implantar e realizar o projeto. Iniciamos, então, o trabalho.

Essa vontade surgiu, na verdade, desde os tempos da graduação no curso de Museologia. Nesse período, sempre que se falava em trabalhar com cultura regional, inconscientemente, eu voltava meu pensamento para o lugar onde nasci e me criei. A novidade que para mim representou morar e estudar no Rio de Janeiro em momento nenhum fez com que eu me distanciasse da minha cidade natal. Por isso, aceitei de pronto o convite do Prefeito, sem pensar nas dificuldades que teria que enfrentar. A constatação da quase inexistência de registros históricos sobre o município foi o ponto inicial para a elaboração do projeto. “Araruama não tem história” era a frase que mais ouvíamos quando começamos a divulgá-lo. A cada tentativa de implantação, nos deparávamos, de uma forma ou de outra, com esse espírito na comunidade. Criamos alguns *slogans*, como “Araruama tem história. Conte a sua”, numa tentativa de envolver a comunidade no trabalho, o que, acreditávamos, aconteceria.

Face às dificuldades inicialmente encontradas, decidimos, então, investir o nosso tempo, que era delimitado pela gestão política, no que acreditávamos ter mais chance de dar certo. Iniciamos, então, o projeto “Memória nas escolas”. Depois de participarmos de várias reuniões com os professores municipais e estaduais, em que expúnhamos incansavelmente o projeto, tivemos como resultado o engajamento de pouco mais de duas dezenas de professores, na sua maioria sempre amigos de alguém da equipe. No magistério, sentimos claramente, nutria-se um descrédito com relação aos projetos que se vinculassem a uma política cultural, tanto quanto a uma política educacional.

Uma das partes do projeto de reconstrução da história que pretendíamos realizar era o levantamento da história oral da região, por meio de entrevistas com “velhos” da comunidade, que, de certa forma, ajudaram a construir a história da cidade. Tínhamos algo a aprender com eles, que sabiam sobre a história do município mais do que nós. Tal convicção, passada para eles, fez com que conseguíssemos que nos falassem exatamente dentro da proposta do projeto. Queríamos registrar a história do município por meio do patrimônio humano que a história de vida das pessoas que vivem no município representa. Nas palavras de Henri Pierre Jeudy (1990), queríamos registrar as memórias, para reavivá-las. Dirigir nossa busca até reconstituir, pedaço por pedaço, toda a imensa soma de saber, a linguagem, os comportamentos de uma sociedade ainda hoje viva. Apenas nos preocupávamos em não reproduzir um discurso instituído, procurando entrevistar pessoas das mais diversas origens, para dar voz a diversos segmentos sociais. De um extremo a outro do município, entrevistamos do salineiro ao colono da fazenda, não privilegiando nem os “vencidos”, nem os “vitoriosos”.

A nossa maior preocupação era produzir um trabalho histórico que fosse útil ao município. E esse, sem as fontes orais, certamente seria incompleto, inacabado. A proposta do projeto era muito mais produzir fontes, do que um material com a falsa conotação de finalizado. Propusemos, na verdade, o início de uma retomada histórica. Além dos depoimentos orais, trabalhamos com livros, jornais, revistas, documentos oficiais e ainda com textos avulsos na produção destas fontes, o que permitiu um confronto de informações.



O processo de seleção dos entrevistados para os depoimentos iniciou-se com o levantamento de nomes de uma série de famílias possíveis de serem ouvidas. Decidimos vetar apenas pessoas que estivessem atuando politicamente em qualquer uma das facções. Em virtude do cargo político que eu ocupava, muitos foram os nossos cuidados. Tínhamos sempre a preocupação de não sermos forçados a realizar alguma entrevista que não estivesse de acordo com o propósito de nosso trabalho. Nunca fomos procurados, porém, por nenhum político com esse intuito.

Duas condições fizeram-se necessárias para a seleção dos entrevistados: terem mais de 60 anos e, complementarmente, vivido grande parte da vida no município. Para compor o “livro dos homens”, realizamos dezoito entrevistas, das quais apenas a primeira foi fornecida por uma mulher; nas restantes, a presença da figura feminina aparecia como complemento do discurso masculino.

Na elaboração do “livro dos homens”, apesar de termos feito contato apenas com o marido, a presença da mulher fez-se notar, mesmo que ela falasse pouco. No decorrer das entrevistas, passamos a identificar a presença do discurso feminino como pano de fundo, já que ela passeava entre a cozinha e a sala, confirmando e complementando o que o marido dizia. A partir de tal constatação, passamos a estudar a possibilidade de registrar a história do ponto de vista da mulher e resolvemos trabalhar na elaboração de um outro livro sob esse enfoque. Passamos, então, para o “livro das mulheres”, em que registramos quinze entrevistas, todas fornecidas por mulheres, enfocando diretamente o universo feminino.

Na seleção dos entrevistados para o “livro dos homens”, buscamos abarcar uma gama significativa da pluralidade das camadas sociais de que se compõe o município de Araruama. As entrevistas foram realizadas por meio de um roteiro previamente estabelecido, visando alcançar uma certa uniformidade temática dos depoimentos, de modo a viabilizar um possível contraste entre eles. Ainda assim, nossa intenção sempre foi a de deixar fluírem as reminiscências individuais, de acordo com o interesse e as marcas mais fortes que ficaram na memória de cada depoente. Os entrevistados não acompanhavam o roteiro: o roteiro os acompanhava, funcionando, para nós,

muito mais como um mapa ao qual recorriamos ocasionalmente. Fazíamos perguntas bem simples e diretas, adaptando o nosso nível lingüístico ao do entrevistado e permitindo toda a espontaneidade possível, fato que resultou no registro de um discurso rico, a partir de termos e expressões coloquiais muito interessantes

Durante as entrevistas, deixávamos o entrevistado falar da forma mais livre possível, tentando apenas mantê-lo dentro de sua história de vida, de onde procurávamos colher a história da cidade. A mesma metodologia empregada no “livro dos homens” foi utilizada na realização das entrevistas para o “livro das mulheres”. Nos dois livros, procuramos sempre trabalhar com habitantes residentes em todos os distritos, de forma a manter um equilíbrio entre o número de entrevistados e a localidade de suas origens.

É interessante notar que tanto na elaboração do “livro dos homens” quanto na do “livro das mulheres” a técnica era a mesma, mudando apenas o entrevistado. No entanto, enquanto no “livro dos homens” a mulher falou, no “livro das mulheres” os maridos nem participaram das entrevistas – é como se o que elas fossem contar não tivesse a menor importância, seja porque aquele assunto não lhes interessava, seja porque não fazia parte das lembranças deles.

Para cada entrevistado escolhido, contávamos com uma pessoa que viabilizava o contato. No distrito-sede e no quarto distrito, eu conhecia sempre um membro da família escolhida e por seu intermédio realizava-se o encontro. No segundo distrito, contamos com as relações pessoais de dois funcionários da Secretaria e no terceiro distrito, com um professor muito benquisto pela comunidade.

Procuramos sempre apresentar a proposta do trabalho e a sua finalidade ao entrevistado e a seu acompanhante, independentemente do grau de escolaridade ou de sua “situação” no quadro social do município. Naquele momento não tínhamos em mente que a entrevista com figuras importantes pudesse, de certa forma, conduzir a uma parcialidade. De maneira geral, porém, o nível intelectual dos entrevistados seguia um mesmo padrão, apenas ocorrendo uma variação no nível social.



Sabíamos que a fonte oral, sendo viva, é parcial e, como nos fala Mercedes Vilanova (1994), é, nesse sentido, política porque, na confrontação do entrevistador com o entrevistado, podem-se buscar as diferenças e também a unidade. E esta dinâmica do diálogo é um dos aspectos mais apaixonantes do trabalho com fontes orais. Aspásia Camargo (1994) vai além quando diz que a história oral é um documento que podemos usar como uma notícia de jornal e, como técnica, possui uma legitimidade indiscutível. Para ela, é necessário que trabalhemos com um conjunto de entrevistas, pois podemos partir da idéia de que eles só podem mentir no varejo, na interpretação de um fato ou de outro, mas não podem mentir no que diz respeito à sua relação com o mundo, com o seu trabalho, com a história e com os acontecimentos dos quais participam.

No dia da entrevista, procurávamos, de maneira sutil, fazer com que estivesse sempre presente a pessoa que fez o contato ou um parente do entrevistado, para aumentar a relação de confiança do informante e para que não paitassem dúvidas quanto à seriedade do trabalho, principalmente no caso das famílias da facção política oposta. Aparentemente, a presença de uma outra pessoa na entrevista nunca inibiu a franqueza dos entrevistados, nem exerceu sobre eles uma pressão, no sentido de fornecer um testemunho socialmente aceitável. Os “velhos” sabiam bem o que queriam e o que podiam dizer e aproveitaram para contar o que lhes interessava, o que suas memórias registraram como mais importante.

N.B.: “(...) Ah! Vou contar uma história a você. Tá gravando? Eu tinha um gancho de pesca, matava muita raça de peixe, o que matava mais peixe era eu. Então, o pai de Moacir, que se chamava Cacete, mandou chamar o capitão do Porto de Cabo Frio e trouxe uma polícia e arrancou meu gancho pra botar o dele.”

“M.S.: (...) Até que fui eleito provedor da Casa de Caridade. Não encontrei nada na Casa de Caridade, encontrei umas camas. Isso não está sendo gravado – não, não convém, não.”

“O.F.: O senhor falou no hotel que pegou fogo, né? A população sabe a causa do incêndio, como é que foi?”

M. D.: Desliga um pouco aí. (...)"

"M.J.: (...) Eu quero falar um pouco também sobre a Casa de Caridade, o hospital. (...)"

Como já dissemos, a presença das esposas, nas entrevistas com os homens, sempre fez com que os relatos tivessem um desenvolvimento *sui generis*, deixando entrever, por exemplo, a diferença entre os papéis masculino e feminino. Da mesma forma, a entrevista feita com irmãos também nos forneceu novas pistas, e foi a partir delas que primeiramente identificamos a singularidade do discurso feminino.

Mesmo tendo o consentimento do entrevistado para gravar a entrevista, procuramos sempre amenizar a presença incômoda e ameaçadora do gravador – esse aparelho que não permite ao vento levar as palavras –, registrando-as e transformando-as em documento. Ocupávamo-nos dele antes de dar início à entrevista, ainda na sede da Secretaria de Cultura, quando verificávamos todos os componentes necessários, desde as fitas cassetes, estrategicamente posicionadas no início, até as pilhas e os adaptadores para tomadas, que sempre nos acompanhavam. Uma vez no local da entrevista, o posicionávamos de maneira próxima o suficiente para ser manipulado por nós e distante o suficiente para não inibir o entrevistado. O local escolhido pelos entrevistados para a realização das entrevistas era sempre a casa deles, em seu cômodo predileto, em suas cadeiras preferidas. O ambiente familiar, tão conhecido e dominado, deixava-os completamente à vontade.

A pesquisa, na visão de Lygia Sigaud (1971), representa, num certo sentido, uma violência relativa, na medida em que exige das pessoas uma verbalização de sua própria experiência. Na que ela mesma realizou, mostrou a dificuldade que teve em obter do trabalhador um discurso sobre coisas que, para ele, fazem parte da própria natureza do mundo e da vida social. Não posso afirmar que esta tenha sido uma constante no trabalho que realizamos, em função das especificidades já expostas. Porém, algumas vezes, éramos chamados em auxílio: "Que mais? Dá uma pausa aí prá mim – pensar (*sic*)...", ou um breve "Então o que mais?", como quem procura em seus guardados apenas o que lhe interessa, para mostrar ao visitante. Poderíamos ainda afirmar que esse tempo solicita-

do era necessário para o entrevistado se certificar de que o seu discurso era realmente aquilo que nos interessava, muitas vezes definido com um decisivo “Mas, já que vocês querem que eu conte, eu vou contar...”, deixando-nos claro que a partir daquele momento a entrevista começava.

Como nos diz Pollak (1990), uma entrevista destinada a recolher a história de uma vida necessita de uma relação de confiança, e o processo de elaboração das entrevistas, aliado à nossa relação com as famílias dos entrevistados, criou esta condição. Naquela relação social entre pessoas (nós e eles), cujas convenções procuramos respeitar, sempre fizemos por onde demonstrar interesse pela informação que passavam, permitindo-lhes falar tudo que tinham a dizer a respeito daquele assunto que haviam eleito como importante, sem interrompê-los, sempre encorajando-os. As pausas e silêncios, típicos de fim de assunto, eram aproveitados para, de posse do roteiro, fazer-se alguma nova pergunta, incluindo o tópico que melhor se encaixava naquele momento, não deixando cair o ritmo da entrevista. Nós os convidávamos a falar, dando-lhes todo o tempo que quisessem e permitindo que a entrevista fluísse em qualquer direção.

Muitas vezes, pediam que desligássemos o gravador para falar sobre algum assunto que não podia ser publicado, ou ainda, após gravar algum comentário que, posteriormente, julgavam errado e não queriam publicar, eles apenas nos pediam que aquela parte não fosse divulgada. Confiavam em nós, sabiam que tínhamos consciência de “até onde podíamos ir”, não por trabalharmos com regras pré-determinadas, mas por conhecermos bem “o terreno em que estávamos pisando” e, pela própria experiência, com a implantação do projeto, aprendemos a perceber esses limites.

Quase sempre, ao final da entrevista, éramos convidados a continuar no recinto e, tomando um café ou um suco, ou simplesmente conversando, o “papo” continuava, de maneira que o entrevistado se colocava como se quisesse mais e mais falar e lembrar, e nós ouvíamos, não apenas por simpatia e apreço em agradecimento ao que nos havia sido dado, mas também pela riqueza daquelas memórias e pelo que para eles representava o ato de recordar.

A memória coletiva desenvolve-se a partir de relações sociais, sejam familiares, escolares ou profissionais, por meio das quais ela “entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo. Vivendo no interior de um grupo, sofre as vicissitudes da evolução de seus membros e depende de sua interação”. Mas, de certa forma, a memória coletiva individualiza-se, pois, por mais que se deva a ela, é o indivíduo que recorda e, à proporção que ele trabalha o que vai lembrar, interferindo no que lembra e como lembra, faz com que se perpetue apenas o que tenha significado.

As dificuldades e bloqueios que eventualmente surgiram ao longo das entrevistas só raramente resultavam de brancos de memória ou de esquecimentos, quase sempre provindo de uma reflexão sobre a real utilidade de falar e transmitir o seu passado. A seleção do que pode ou não ser dito sobre o passado vai inscrever toda a memória individual numa memória coletiva. Um passado que permanece mudo é, muitas vezes, menos o produto do esquecimento do que um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação (Cf. POLLAK, 1989). O silêncio tem razões bastante complexas e, para poder relatar sua vida, seus sofrimentos, uma pessoa precisa, antes de mais nada, encontrar uma escuta.

Discorrendo sobre o método dialógico da relação entre o entrevistador e o entrevistado, que é carregada de emotividade e subjetividade, Aspásia Camargo (1994) afirma que tal fato, em vez de atrapalhar, ajuda a entender, aproximando-nos de nosso objeto – o que pode, de certa maneira, permitir que ele seja desvendado, e não obscurecido. E o que dá ao entrevistador a certeza de que o que se está colhendo é verdadeiro ou falso é a coerência interna do discurso, que é enunciado segundo a lógica da trajetória do entrevistado, pois mesmo a mentira repetida possui uma relativa importância.

Para Mercedes Vilanova (1994), não existe a entrevista perfeita, porque nunca sabemos de antemão quais são as possibilidades do diálogo: “Só o sabemos quando, em um ponto qualquer, tocamos no invisível, e a entrevista se abre, desabrocha, (...) apontando os bloqueios da consciência, ou sublinhando o que mais dói”.



Sentíamos que o ato de recordar provocava nos entrevistados uma espécie de “efeito catarse”, o mesmo de que fala Tânia Salem (1978), quando talvez eles estivessem expurgando de suas memórias opressões do passado. Com muita frequência, as entrevistas acionavam emoções fortes, levando-as à tona: alguns choraram, enquanto outros expressaram um intenso envolvimento frente a alguns dos temas abordados. Todas as vezes em que a emoção tomou conta do entrevistado, de certa forma, tomou conta de nós também e, nesse sentido, “‘se invadimos’ essas pessoas, fomos, concomitantemente, ‘invadidos’ por elas”.

Muito antes de nos preocuparmos sobre se as fontes da história oral eram ou não fidedignas, procuramos nelas as questões de real interesse: o modo como falavam de sua vida, os fatos que destacavam, os que não lhes importavam, como falavam, tudo isso foi o que nos interessou. Parafraseando Ecléa Bosi (1983), a veracidade do que nos contava o narrador não nos preocupou, pois, com certeza, seus erros e lapsos nos interessavam. Nosso olhar, como o dela, estava no que foi lembrado, no que foi escolhido para se perpetuar na história de sua vida. Para ela, o modo correto de saber a forma predominante de memória de um indivíduo é levá-lo a fazer a sua autobiografia, pois apenas a narração de sua própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que esta pessoa tem de lembrar. É a sua memória.

No decorrer das entrevistas, quem sabe estivéssemos sendo ingênuos em partir do pressuposto de que a história oral era uma prática transformadora, por meio da qual daríamos de volta ao povo de Araruama a história em suas próprias palavras. Ainda assim, não pretendemos ser tão categóricos como Paul Thompson (1992), que desenvolveu a idéia de que a função da história oral, ao devolver a história ao povo, é democratizar a própria história. Pelo fato de ser construída a partir de pessoas, trazendo para dentro da comunidade uma história extraída dela mesma, acreditamos que, não necessariamente, a história oral tenha que ser encarada como um instrumento de mudança.

No dia 05 de fevereiro de 1992, véspera do aniversário da cidade e comemoração do primeiro ano de criação da Secretaria de Cultura, além da

data marcar um ano do início das gravações das entrevistas – conseqüentemente, da execução prática de parte do projeto –, foi lançado o livro *Araruama: no tempo das histórias*.

A festa de lançamento deu-se na Praça Antônio Raposo, ao ar livre. Nas entrevistas, sempre ficou claro o quanto as festas fizeram parte da vida dos entrevistados. Das 18 famílias entrevistadas, 10 compareceram ou se fizeram representar. Quando terminou o evento e nos preparávamos para levar para casa os entrevistados que não dispunham de condução própria, despedia-me do Sr. Lô, 94 anos, ex-colono de fazendas. Negro, cego, morador do segundo distrito, puxou-me e agradeceu-me de uma maneira especial, dizendo que aquela havia sido a noite mais feliz de sua vida. Imediatamente após a realização do lançamento do livro, criou-se na cidade um clima de burburinho, grande demais para um município que se dizia sem história. Os comentários eram, então, a respeito das histórias contadas. Éramos interpelados, recebendo sugestões como “Por que não entrevistaram o senhor fulano que tinha tanto a contar?” ou “No próximo livro, não deixem de entrevistar ‘dona fulana’”, e assim por diante.

Enquanto trabalhávamos no lançamento daquele volume, realizávamos as entrevistas para a elaboração do último livro do projeto. Tínhamos que lançar o “livro das mulheres” antes das eleições de outubro, pois é de praxe que, nas políticas dos municípios do interior, as últimas realizações de cada gestão se façam até as eleições – senão, corre-se o risco de não serem feitas, uma vez que ou acaba o dinheiro, ou as verbas, ou o interesse de se realizar qualquer coisa que seja. A partir das eleições, vive-se apenas em função do próximo mandato, que, dentro da tradição do município, sempre é de oposição ao corrente, sendo impossível a garantia da continuidade do trabalho de um governo. Assim, em 25 de setembro, às vésperas das eleições municipais, com os ânimos mais do que politicamente exaltados, lançamos o terceiro e último volume, fechamento da primeira parte do projeto, *Araruama: memória de mulheres*.

Na ocasião, as mulheres, como mães e matriarcas, uniam em torno de si não apenas toda a sua família, mas também uma rede de convidados que ia desde os parentes próximos até os amigos. A condição aglutinadora notada



nesse lançamento, diferentemente do lançamento do “livro dos homens”, representou, para nós, mais uma diferença entre o papel do homem e da mulher nessa sociedade específica.

Todas as famílias das entrevistadas compareceram. Apenas duas senhoras estiveram ausentes: uma, porque naquela noite encontrava-se doente, e a outra, porque não mais comparecia a festas depois da morte do filho. Mas as suas famílias, sempre bem representadas numericamente, lá se encontravam. Era possível ver na mesma mesa quatro gerações de uma mesma família.

## **Conclusão**

Para Ruth Cardoso (1986), o objeto do conhecimento é aquilo que nenhum dos dois conhece e que, por isso mesmo, pode surpreender. “Logo, a novidade está na descoberta de alguma coisa que não foi compartilhada, e não, como quer a noção usual de empatia, na comunhão”. Esses relatos foram importantes, porque chamaram a minha atenção para outros processos e outros esquemas interpretativos com os quais tinha familiaridade, mas que não imaginava capazes de permear vivências concretas em momentos já tão distantes.

No ano de 1994 ingressei no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de proceder a análise do trabalho que havia realizado. Em agosto de 1996 submeti ao corpo docente do Instituto a minha dissertação de mestrado cujo título foi “Naquele tempo, era uma família só: uma análise sobre família e mudança social no município de Araruama/RJ”.

Se, como diz Guita Debert (1986), naquela ocasião consideramos os relatos populares como um ponto de vista alternativo e subestimamos as relações de poder nas quais aquelas camadas estavam inseridas, foi porque, ao analisar o material produzido, procurei problematizar os dados fornecidos pela memória: minha atenção não estava mais, tanto no passado, mas no que essa fala sobre o passado vinha a interferir no presente.

Procurei, também, ter como objeto de reflexão sistemática minhas relações no campo e a minha inserção naquela comunidade, mostrando como

me torno ao mesmo tempo pesquisador e objeto de pesquisa. Durante o desenvolvimento da dissertação, privilegiei não apenas a “família” como uma categoria construída pelos entrevistados, mas ainda sua análise como um grupo concreto, no sentido que lhe dá Karl Mannheim (1952), ou seja, como a união de um número de indivíduos por meio de laços naturalmente desenvolvidos ou conscientemente desejados, compartilhando maneiras valorativas de agir e uma capacidade para uma ação conjunta. Considerando também a composição da unidade doméstica, analisei ainda a diferença que existe entre os papéis do homem e da mulher, levando em conta a função que cada um exerce dentro da estrutura familiar.

Utilizando a análise da genealogia social comentada, mostro como se formam, no município, as redes de relações sociais, elemento estruturante de poder simbólico. Finalizo analisando a chegada do “novo”, a partir de entrevistas realizadas com um “novo” personagem político do lugar e do depoimento de um dos “velhos”, desviante em relação aos demais, procurando mostrar como, na cidade, se desenvolve o jogo entre a “tradição” e a “mudança”.

Faço, ainda, uma descrição dos vários aspectos relacionados à “família”, vinculando o objeto estudado “naquele tempo” à realidade do município quando da realização das entrevistas. Para tanto, parti do ponto de vista das categorias de pensamento e dos modelos de comportamento dos entrevistados.

O passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado, nos fala Hannah Arendt (1988). E uma vez que o homem vive entre o passado e o futuro, esse passado, em vez de puxar para trás, empurra para a frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado. Logo, a maioria das representações do passado nos leva a uma certa visão do futuro, bem como a maioria das visões do futuro se apóia em referências do passado.

Dissertando sob o filme *Blade Runner* (1982), Myriam Moraes Lins e Barros (1989) afirma que o seu diretor, Ridley Scott, ao tematizar a memória, apresenta-a como o substrato inerente à própria condição humana. No filme, os andróides, por meio de falsas fotos de uma vida passada, comprovam a

veracidade de suas lembranças, completando o plano perfeito que encobre a sua condição de não-humanos. Indecisos entre as memórias que lhe foram implantadas e as suas próprias vivências, os andróides reclamam a validade de suas experiências e a injustiça de uma vida de apenas quatro anos. Segundo a autora, são os retratos de família que dão ao homem do futuro o sentido de pertencimento a um grupo, a uma história, garantindo a sua humanidade.

Pequenos trabalhos como o de Araruama, lado a lado com outros projetos, vão compondo o grande mosaico da preservação, realizando a missão de garantir sempre esse “sentido de pertencimento” e a “humanidade”, vitais para a nossa sobrevivência.

## Notas

1 *Araruama: no tempo das histórias*. Prefeitura Municipal de Araruama. Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

2 Idem.

3 Idem.

4 Idem. A partir desse momento será denominado “livro dos homens”.

5 *Araruama: memória de mulheres*. Prefeitura Municipal de Araruama/Secretaria Municipal de Cultura, 1992. A partir desse momento será denominado “livro das mulheres”.

6 *Araruama: no tempo das histórias*. Op. cit., p. 38.

7 *Id., ib.*, p. 57.

8 *Id., ib.*, p. 176.

9 *Araruama: memória de mulheres*. Op. cit., p. 93.

10 BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: T. A. Queiros, 1983, p. 332.

11 VILANOVA, Mercedes. “Pensar a subjetividade – Estatísticas e fontes orais.” In: *História oral e multidisciplinaridade*. FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1994, p. 55.

12 SALEM, Tania. "Entrevistando famílias: notas sobre o trabalho de campo." In: *A aventura sociológica. Objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Edson de Oliveira Nunes (org.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 62.

13 CARDOSO, Ruth. "Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método." In: *A aventura antropológica. Teoria e pesquisa*. CARDOSO, Ruth (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 103.

**Restauração de pintura:**  
memória em prática

Lia Silvia Peres Fernandes  
Luiz Fernando de Carvalho Abreu

## **Nota biográfica**

Lia Silvia Peres Fernandes formou-se em Museologia e, desde 1984, é funcionária do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). A partir de 1990 passou a trabalhar no Museu Histórico Nacional – a princípio, como responsável pelo registro e controle do acervo e, a seguir, como chefe do Departamento de Acervo, cargo que ocupa atualmente. É mestre em História Social pelo IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais)/UFRJ.

Luiz Fernando de Carvalho Abreu é bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, com especialização em restauração. Funcionário do IPHAN e lotado no Museu Histórico Nacional desde 1985, é o responsável pela Oficina de Pintura do Laboratório de Conservação e Restauração (LACOR) do MHN. Trabalhou no restauro de pinturas de grandes proporções, como o Combate Naval do Riachuelo, de Vitor Meireles, e O Último Baile da Ilha Fiscal, de Pedro Américo.

## **Resumo**

### *Restauração de Pintura: Memória em prática*

Lia Silvia Peres Fernandes e Luiz Fernando de Carvalho Abreu

O artigo enfoca a restauração de um óleo sobre tela do artista plástico Carlos Oswald, que, em 1922, foi fixado em uma parte do teto do salão atualmente ocupado pela Biblioteca do Museu Histórico Nacional. Circunscrita por uma moldura octogonal em gesso dourado e policromado, parte dessa tela de 4x4 m rasgou-se, despreendeu-se e caiu, em 1994. Por esse motivo, acabou sofrendo diferentes danos. Com o apoio financeiro da VITAE, a restauração foi desenvolvida no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu (LACOR), sob a responsabilidade da Oficina de Pintura. Este texto trata dos problemas que foram surgindo durante o trabalho, com relação às técnicas aplicadas para as restaurações estruturais e estéticas da tela.

## **Palavras-chave:**

técnicas - conservação - preservação - pintura.



Com o apoio financeiro da VITAE - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, que permitiu a compra dos materiais necessários e a contratação de profissionais que atuaram como auxiliares, o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Histórico Nacional (LACOR), por meio de sua Oficina de Pintura, recuperou totalmente, entre agosto de 1999 e dezembro de 2000, uma pintura de grandes proporções, elaborada pelo artista plástico Carlos Oswald (foto 1).

Tendo em vista as dificuldades que se apresentaram devido às características da obra – pintura a óleo sobre duas grandes partes de tela, a fixação das mesmas ao teto da Biblioteca do Museu, a moldura em gesso dourado e policromado, que também foi danificada –, muitos desafios foram sendo vencidos durante o desenvolvimento da restauração, alguns a partir de pesquisas e outros com a criatividade pertinente aos restauradores brasileiros.



Foto 1 – Alegoria da Indústria. Óleo sobre telas (2), 1922, autoria de Carlos Oswald. Obra após restauração estrutural e estética, antes da recolocação no teto da Biblioteca do MHN.

Além do fato de que são escassas, no Brasil, publicações abordando restaurações, de maneira geral, o trabalho realizado é de interesse para outros técnicos da área, o que justifica que sua “memória” seja inserida nos *Anais* do MHN. Entretanto, é importante assinalar que este texto não foi escrito a partir de padrões acadêmicos, e sim quase como um relatório, abordando as etapas desenvolvidas e objetivando, sobretudo, levar as informações sobre uma restauração, pouco usual, ao conhecimento de outros profissionais.

### **O autor e a obra**

Carlos Oswald, gravador, pintor e professor, nasceu em Florença, na Itália, em 1882, e morreu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 1971.<sup>1</sup> Como pintor, executou os painéis decorativos para o panteão dos imperadores do Brasil, na Catedral de Petrópolis, além de diversas telas, como *Ancião de Capote Vermelho* e *Supremo Esforço*, ambas acervo do Museu Nacional de Belas Artes, local que o incluiu nas mostras *Pintura Religiosa Brasileira* (1943), *Um Século da Pintura Brasileira* (1952) e o *Trabalho na Arte* (1958).

Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios, na Fundação Getúlio Vargas e na Biblioteca Nacional, todos no Rio de Janeiro, e, em 1957, publicou o livro *Como me tornei pintor*.

Em 1922, para o Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, o artista elaborou uma série de três painéis, intitulados *Alegorias da Indústria e da Agricultura*, todos pintados a óleo e expostos no teto do salão que atualmente abriga a Biblioteca do MHN. Eles são delimitados por molduras em gesso e foram fixados ao teto com o auxílio de estuque, madeira e trama metálica. Em 1987, todos os três painéis passaram por tratamento, já que um incêndio no prédio vizinho ao Museu provocou ressecamento e descolamento de partes das camadas pictóricas.

Apesar desse tratamento, em 1994 o painel *Alegoria da Indústria* descolou-se em parte, e esse descolamento ocasionou a queda da tela na porção correspondente, com danos em toda a extensão da obra. Com a queda, a tela



rasgou-se de maneira irregular e esse rasgo, por sua vez, provocou perdas significativas na camada pictórica (foto 2). Foram tomadas algumas providências de caráter emergencial: as partes que sofreram a queda foram recolhidas e encaminhadas à Oficina de Pintura, após receberem faceamento, objetivando impedir que ocorressem novas perdas da camada pictórica durante esse trajeto. Em seguida, o que restou da tela foi retirado do teto, recebendo faceamento, pois também corria o risco de queda. Por algum tempo a obra ficou depositada sobre a mesa, no próprio LACOR, enquanto o MHN buscava patrocínio para sua recuperação.



Foto 2 – Demonstrativo parcial de um dos rasgos que a obra sofreu.

### **A restauração da pintura e suas etapas**

Somente em agosto de 1999, com o patrocínio da quinta edição do Programa de Apoio a Museus da VITAE, foi finalmente iniciada a restauração do painel de Carlos Oswald. Assim, foi possível tirar as medidas exatas da pintura, que é formada por um quadrado de 4x4 m, inscrito em moldura octogonal em gesso policromado e com detalhes em folha de ouro.



O tratamento estrutural começou pelo dorso da obra, com a remoção de todos os vestígios de massa e gesso ainda existentes. Usada originalmente para fixar a tela ao teto, a massa foi possivelmente feita à base de óleo, pois não apresentou qualquer reação aos produtos químicos habitualmente usados nesse tipo de tratamento. Sendo assim, toda a remoção foi feita com o uso de bisturis e espátulas.

A seguir começou a ser tratada a camada pictórica. De início os restauradores removeram o faceamento anteriormente aplicado, com o objetivo de proteger a obra durante o transporte da Biblioteca para o LACOR. Esse faceamento havia sido feito com o uso de papel japonês e metilcelulose (foto 3). Durante essa etapa, ficou demonstrado que a pintura apresentava grandes áreas de perdas, além de descolamentos generalizados e bolhas coladas ao papel japonês, estando em estado extremamente frágil (foto 4). Foi necessária a aplicação de calor úmido, e essa remoção precisou ser realizada de forma bastante delicada, sobretudo porque a camada pictórica não apresentava verniz protetor.



Foto 3 – Retirada do faceamento protetor.



Uma vez concluída a remoção do faceamento, foi aplicada, com o auxílio de seringas, resina *Beva* entre a camada pictórica e o suporte, seguida de aplicação de calor em áreas localizadas – tanto para maior aderência da camada pictórica ao suporte quanto para a eliminação de bolhas.

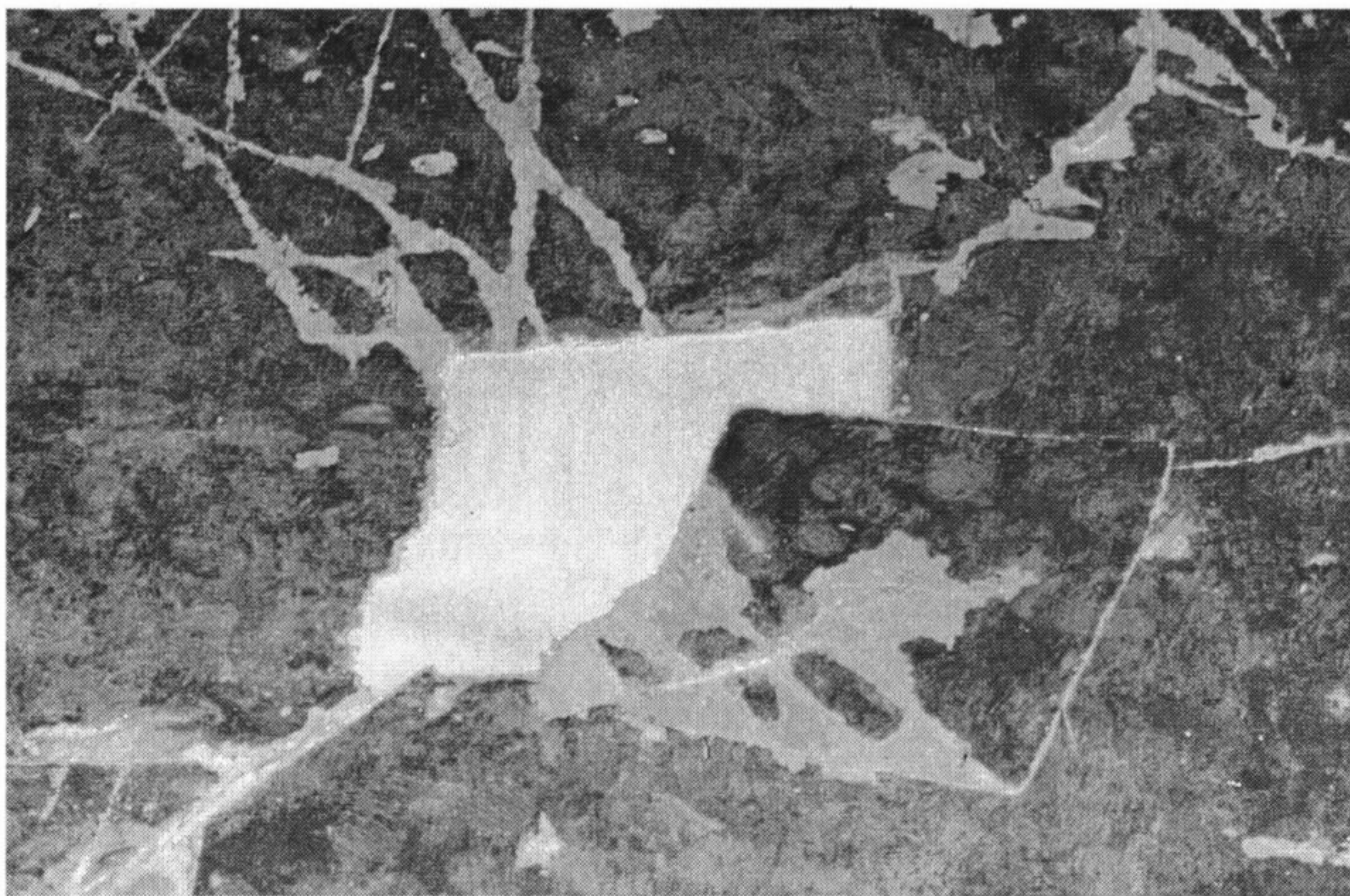


Foto 4 – Demonstrativo dos descolamentos, rasgos e perdas que a obra sofreu.

Após planificação, o tratamento passou a ser feito no dorso da obra. Com a utilização de mistura preparada com resina *epoxi* e *caolim*, foram suturados todos os rasgos, enquanto as áreas com perdas receberam enxertos realizados com tecido de linho cru, devidamente preparado. O linho foi recortado no formato de cada uma das perdas do suporte, recebeu mistura de gelatina e *Beva* e, a seguir, foi suturado no suporte original, com o uso de resina acrílica e *caolim*. Uma vez secos, tanto as suturas quanto os enxertos passaram por processo de raspagem (com o uso de bisturis), quando foram retirados todos os excessos de resina e, posteriormente, foram mais uma vez planificados, com o uso de placas de vidro e pesos. Para que esse trabalho não afetasse a camada pictórica, a mesma foi protegida com *terfane* nos locais que receberam suturas e enxertos.



Devido às proporções de uma das partes da tela, foi necessário que o linho que viria a ser utilizado no reentelamento fosse cerzido, trabalho realizado por prestador de serviço externo. Já no LACOR, as pontas das linhas usadas no cerzido foram aparadas, e o tecido passou por diversas lavagens até a remoção completa da goma que continha. A seguir, o linho foi passado e esticado em bastidor de madeira (foto 5), recebendo, então, diversas aplicações de gelatina, fungicida e *Beva* (aplicados com rolo de pele de carneiro), o que objetivou não apenas a conservação do novo suporte, mas também a perfeita aderência deste ao suporte original.

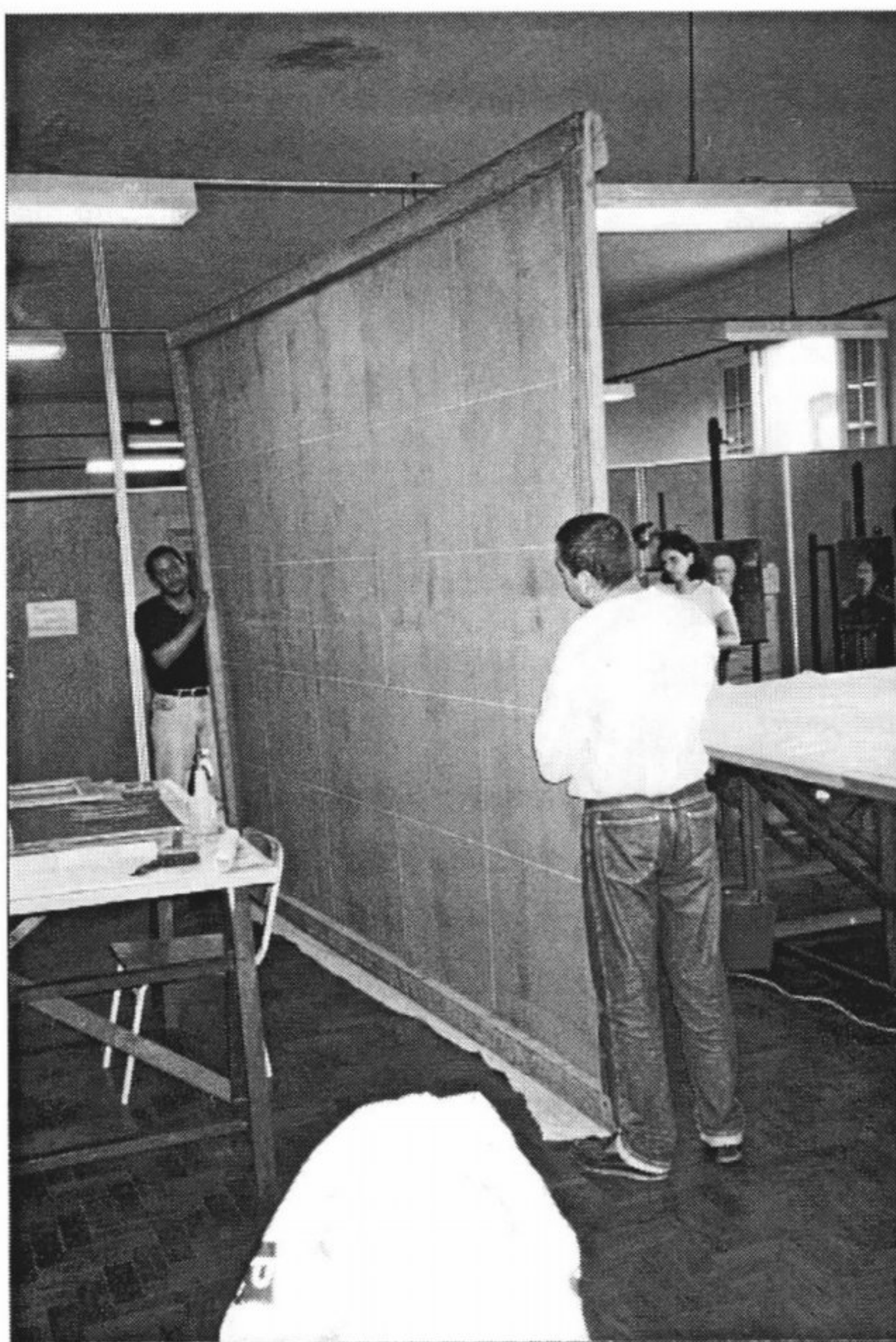


Foto 5 – Linho para o reentelamento, esticado em bastidor de madeira.



O último passo da restauração estrutural foi o reentelamento. Devido às dimensões da obra em tratamento, foi necessária a utilização de rolo de madeira para o manuseio. A parte da tela foi apoiada no rolo; aos poucos, este foi sendo deslocado e a tela, virada e devidamente apoiada sobre uma mesa<sup>2</sup> confeccionada especialmente para esse fim. Posteriormente, o dorso recebeu várias demãos de *Beva* aquecida. Após a secagem completa desse produto, a tela recebeu o suporte acessório, ainda preso ao bastidor. O reentelamento propriamente dito foi feito com aplicação de calor em toda a extensão, fase em que foi necessário o uso de “carrinho” para o acesso dos restauradores a toda a tela em tratamento (foto 6). Concluída essa etapa, o bastidor foi retirado e a tela passou por minucioso exame, objetivando detectar a existência de bolhas de ar ou deformações, corrigidas de forma localizada com a aplicação de espátula térmica.



Foto 6 – Uma das partes da obra já reentelada, antes de passar pelo tratamento estético.

Concluído o tratamento estrutural foi iniciado o tratamento estético, realizado individualmente nas duas partes da tela que formam a obra.<sup>3</sup> As áreas perdidas da camada pictórica receberam uma fina camada de massa acrílica,



aplicada com espátula, que, após completa secagem, foi nivelada com o uso de bisturis e lixas, procedimento necessário para evitar deformações ou irregularidades (foto 7). Sobre a camada de massa já nivelada foram aplicados inicialmente verniz acrílico (B72) e, posteriormente, uma base formada por verniz e pigmento na cor predominante na pintura original, com a utilização de aerógrafo.



Foto 7 – Exemplo de área em fase de emassamento.

Tendo em vista que as perdas da camada pictórica atingiram áreas muito extensas, os restauradores optaram por fazer a recomposição cromática utilizando as técnicas do pontilhismo e do tracejado (fotos 8 e 9), que, além de apresentarem resultado agradável e harmonioso, evitam que o retoque seja imitativo. Durante todo esse processo foram utilizadas as cores existentes na pintura original.





Fotos 8 e 9 – Tratamento da camada pictórica: tracejado e pontilhismo.



## A recuperação da moldura

A queda do painel ocasionou também perdas significativas na moldura em gesso, com pinturas de elementos decorativos e dourações, que circunscreve a obra. Foi necessária, inicialmente, a consolidação das partes originais que ainda se encontravam no teto, o que foi feito com a aplicação de adesivo – cola à base de *silicone* – em toda a borda interna da moldura.

Paralelamente, os restauradores fizeram moldes, no local de origem, dos desenhos que fazem parte dos elementos decorativos. A seguir, para facilitar o processo de recomposição, os desenhos de todas as perdas foram rebatidos para placas de *polietileno* (foto 10), objetivando leveza e limpeza, no tocante aos encaixes entre o original em gesso e o material recomposto, bem como maior comodidade na execução do trabalho, que pôde ser realizado sobre mesa.



Foto 10 – Molde dos desenhos da moldura em gesso sendo rebatido para placa de *polietileno*.



O passo seguinte foi a colocação de folhas de ouro, sobre as quais foram feitas as recomposições dos elementos decorativos (foto 11). Uma vez concluídas essas etapas, as partes em *polietileno* foram fixadas ao teto.



Foto 11 – Recomposição dos elementos decorativos sobre as partes que já haviam recebido aplicação de folhas de ouro.

### **A recolocação das telas ao teto**

Inicialmente, os restauradores fizeram testes com diferentes tipos de adesivo, objetivando identificar qual oferecia melhor aderência, durabilidade, facilidade de manipulação, reversibilidade e resistência quanto ao peso – fatores importantes em vista do tamanho da obra. O adesivo escolhido após essas pesquisas foi à base de *epoxi*, com constituição fluida, o que facilitou a utilização. Quanto à reversibilidade, item básico em qualquer restauração, ficou garantida pelo reentelamento, uma vez que ao suporte original foi fixado suporte acessório com produtos que permitem a reversão em caso de necessidade.



Paralelamente, foram confeccionados pela própria equipe equipamentos de apoio, como um cilindro de *isopor* (foto 12), uma vez que o cilindro em madeira anteriormente utilizado era pesado demais para essa etapa, que era dar suporte às partes da tela. Neste cilindro foi enrolada, primeiramente, a parte menor da tela e, em seguida, com o auxílio de um andaime, os restauradores foram pouco a pouco desenrolando a obra e fixando-a ao adesivo que, concomitantemente, ia sendo aplicado ao teto.

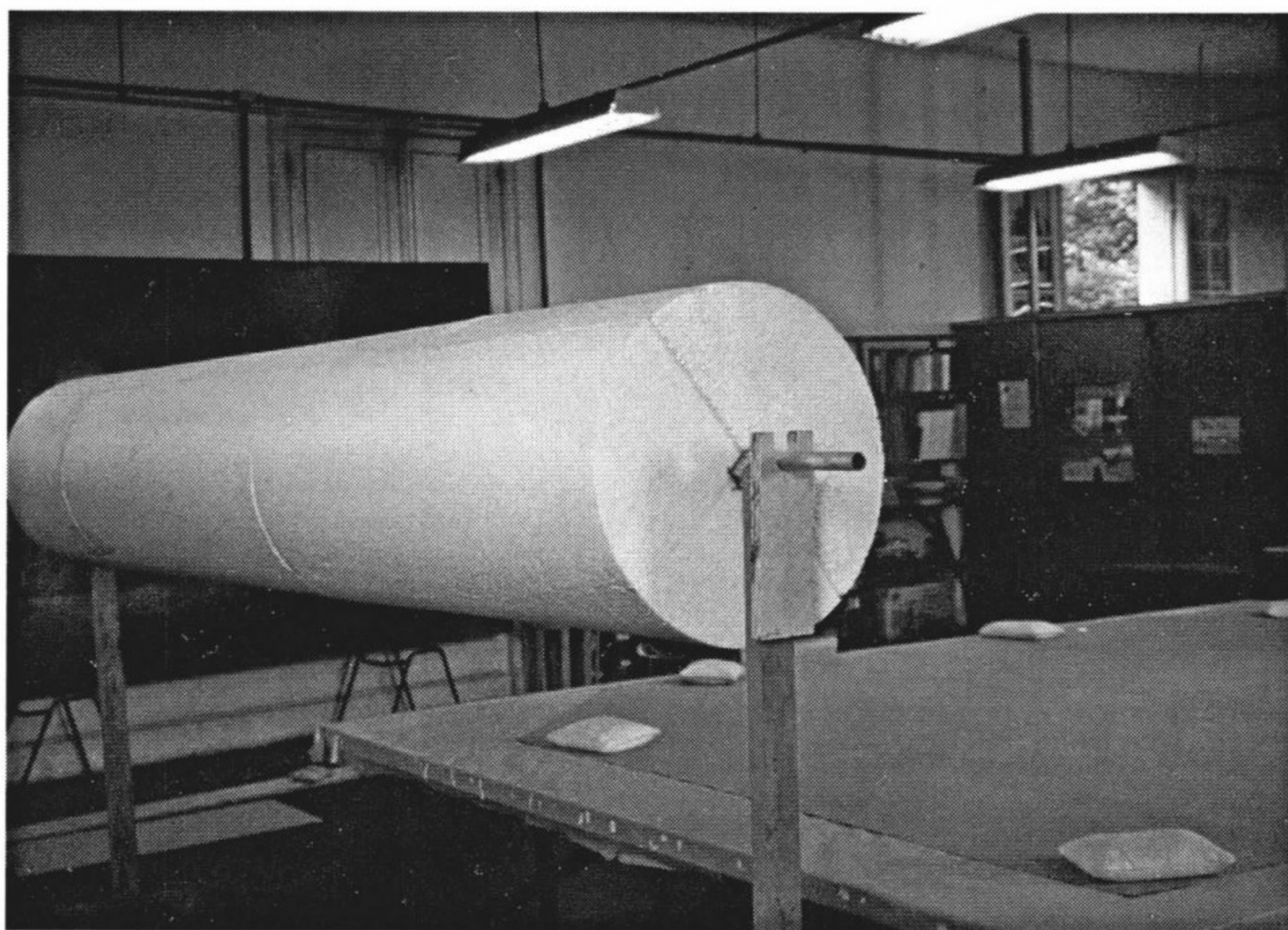


Foto 12 – Cilindro de isopor utilizado no processo de fixação das telas ao teto.

Mais à frente, a parte maior da tela passou pelo mesmo processo, ou seja, foi enrolada no cilindro de isopor e fixada ao teto, em operação bastante delicada, pois a mesma deveria ser ajustada com a maior precisão possível à



parte menor (fotos 13 e 14). Convém lembrar que o *pé direito* do salão que abriga a Biblioteca tem cerca de 6 metros. Finalizando o trabalho, foram feitas as recomposições estéticas da emenda entre as duas partes da obra, dos limites desta com a moldura e também dos limites entre a moldura original e as partes recompostas.



Foto 13 – Fixação das partes da obra ao teto da Biblioteca.



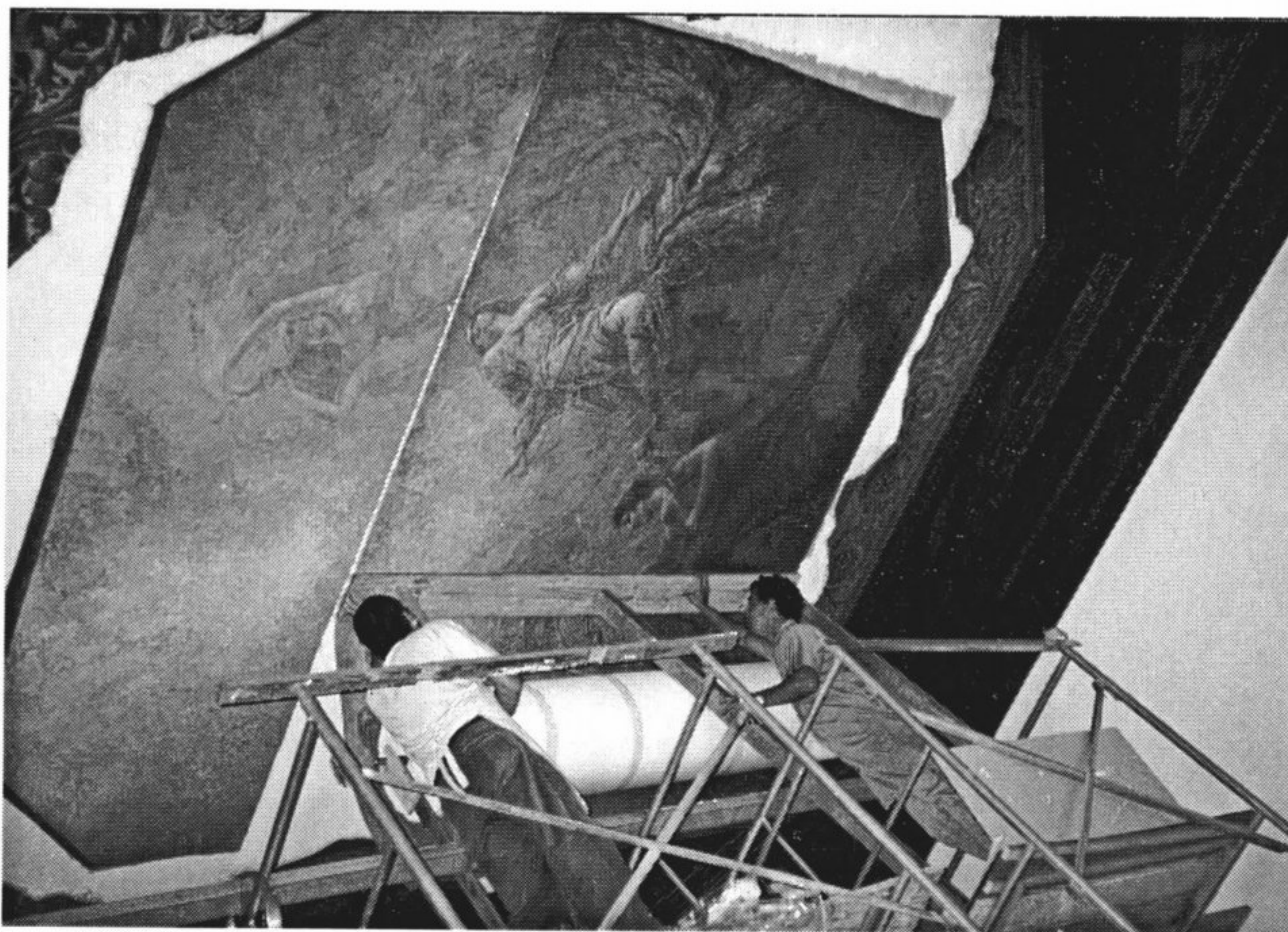


Foto 14 – Fixação das partes da obra ao teto da Biblioteca.

## Conclusão

Após dezessete meses de trabalho foi possível dizer que os restauradores enfrentaram – e venceram – um grande desafio, sem em nenhum momento deixarem de lado os critérios técnicos previamente estabelecidos para o tratamento da obra.

Fizeram parte da equipe:

- Luiz Fernando de Carvalho Abreu, restaurador do MHN e coordenador dos trabalhos;
- Luiz Carlos Antunes Pimenta, restaurador do MHN;
- Carmem Lúcia Araújo de Carvalho, restauradora contratada durante a primeira fase;



- Marcela Tápia, restauradora contratada durante a segunda fase; e
- Maria Lúcia Pereira, restauradora contratada durante a segunda fase.

Na etapa da fixação das telas ao teto, a equipe contou com a participação do restaurador Edilson José Siqueira, da Oficina de Madeira do MHN.

Devemos também registrar os agradecimentos do Museu à VITAE. A fundação disponibilizou os recursos financeiros que possibilitaram a recuperação do painel *Alegoria da Indústria*, pintado pelo artista plástico Carlos Oswald em 1922, no âmbito das comemorações pelo centenário da Independência do Brasil. Numa coincidência feliz, a obra foi totalmente recuperada e devolvida ao público em 2000, ano em que o país comemorou os 500 anos do Descobrimento.



Foto 15 – Aspecto geral do trabalho concluído.

## Notas

1. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1969, p. 397.
2. A mesa também passou por tratamento especial, uma vez que o reentelamento só pode ser realizado sobre superfície em condições ideais. Seu tampo foi criteriosamente lixado e nivelado, recebendo uma fina camada de massa acrílica para encobrir todas as imperfeições e emendas. Em seguida, o tampo da mesa recebeu várias camadas de papel jornal, formando uma área macia e, finalmente, uma camada de papel siliconado.
3. Para melhor compreensão do processo de restauro, as atividades foram descritas como se a obra tivesse apenas uma tela como suporte. O artista, como já indicado, utilizou duas telas de tamanhos diferentes, e cada uma delas foi tratada individualmente, tendo sido concluído o restauro da parte menor e em seguida iniciado o trabalho com a parte maior.

**Refletindo sobre os critérios para  
montagem de exposições...**

A experiência do Ecomuseu do Quarteirão  
Cultural do Mataouero de Santa Cruz (RJ)

Paula Assunção dos Santos



## Nota biográfica

Paula Assunção é museóloga, graduada pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 1999. Trabalhou como *freelancer* no Museu da República e no Museu Histórico Nacional, coordenou a implantação Centro de Memória do Colégio Nova Friburgo e participou da criação e ação educativa de exposições no Rio de Janeiro e na Bahia. Em 2001, ingressou no curso de mestrado em museologia da Reinwardt Academy (Amsterdã). Sua pesquisa, conduzida sob a supervisão de Peter van Mensch, tratou da dialética museologia/desenvolvimento comunitário e contou com a colaboração de profissionais ligados à escola de pensamento da nova museologia, como Odalice Priosti (Ecomuseu de Santa Cruz), Hugues de Varine (França) e Mário Moutinho. Mora atualmente na Holanda, de onde coopera com projetos no Brasil e Europa.

## Resumo

*Resumo do artigo "Refletindo sobre os critérios para a montagem de exposições..."*

A experiência do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz (RJ)

Paula Assunção dos Santos

Baseando-se no argumento de que os critérios para a montagem de exposições constituem ferramentas a serviço da missão dos museus, o artigo analisa os critérios utilizados para a montagem de exposições no Ecomuseu de Santa Cruz, a fim de revelar a submissão da técnica de exposições a uma orientação política maior do museu. O ecomuseu em questão é uma iniciativa dedicada ao desenvolvimento comunitário e sua experiência é, assim, acessada sob o quadro maior do trabalho da museologia com o desenvolvimento comunitário, em particular o da nova museologia. O exemplo de Santa Cruz revela aspectos de interesse para qualquer museu, uma vez que lança uma luz sobre a necessidade de estruturas museológicas desenvolverem planos claros de atuação na sociedade, que conjuguem, em torno de um papel maior, todas as suas esferas – da missão à sala de exposição.

## Palavras-chave:

museu, exposição, museografia, ecomuseu, Ecomuseu de Santa Cruz, desenvolvimento comunitário, nova museologia.



São muitos os critérios que podem condicionar a montagem de uma exposição. Em conjunto, eles abarcam um número de aspectos que se estendem de questões técnicas a decisões de caráter político presentes no cotidiano de produtores culturais, dos museus e de outras estruturas ou processos museológicos. Uma rápida reflexão já revela tal variedade: exposições podem ser montadas a partir de critérios pautados, por exemplo, na conservação e segurança do acervo, na prestação de serviços ao público, na visibilidade do objeto, na simples apresentação ou na comunicação do discurso expositivo. Em muitos casos revelam-se também os critérios referentes a uma realização mais completa da função da exposição como instrumento. São critérios pautados na relevância da mensagem, nos objetivos e, em última instância, na própria finalidade da exposição em relação a seu público (por vezes tido como visitante, usuário ou consumidor).

Ao pensarmos nos mais diversos exemplos de exposição (de arte, história, interativas, exposições sem objetos, temporárias, permanentes, educativas, mega-exposições, virtuais, *high* ou *low tech*, etc.), notamos que alguns desses critérios alternam-se como forças predominantes em seu processo de criação. Poderíamos dizer que a predominância de certos critérios acaba por definir, em grande parte, conteúdo e forma de uma exposição, condicionando decisões como a seleção de objetos, roteiros narrativos, linguagem, permanência e grau de *input* do público, além de elementos e recursos museográficos, tais como agenciamento espacial, climatização, luz, materiais, design, textos e recursos audiovisuais.

É possível, assim, visualizar uma exposição cujos critérios predominantes dizem respeito à conservação e mostra do acervo, na qual elementos como iluminação, climatização ou mesmo linguagem encontram-se submetidos ao objeto e em detrimento do visitante (pouca luz, ar frio, uso de jargões, etc). Da mesma forma, é possível imaginar muitos outros casos em que elementos de uma exposição, uma vez condicionados por critérios que pouco consideram o *fator público*, submetem-se, por exemplo, ao discurso do produtor (resultando uma linguagem pouco acessível) ou à atratividade dos recursos tecnológicos (criando o risco de uma ostentação que se sobrepõe à comunicação de uma mensagem). A submissão à atratividade dos recursos tecnológicos, por sua

vez, pode obedecer a critérios pautados no público, como no caso daqueles referentes ao entretenimento, vindo possivelmente a resultar numa superexposição desses recursos como fins em si mesmos, como atrações que se impõem à própria exposição. Ainda, exposições condicionadas por critérios pautados no entretenimento, bem como outros endereçados ao público (critérios pautados na comunicação do discurso, no valor/impacto social, cultural ou educativo de uma exposição, etc.), podem subverter, nos mais diferentes níveis e das mais diferentes formas, as lições que aprendemos como as de uma “museografia correta”, sejam estas relativas à técnica, à configuração ou até mesmo ao processo de criação de uma exposição.

A partir dos exemplos acima, extraídos de uma verdadeira infinidade de possibilidades, somos levados a perguntar: o que determina os critérios que irão predominar na montagem de uma exposição e, assim, (pré-) definir conteúdo e forma, condicionando as decisões, elementos e recursos a serem aplicados nesse processo criativo?

Evocando Mario Moutinho<sup>1</sup>, podemos responder objetivamente que as exposições são fieis aos seus donos: é o desejo dos produtores o fator determinante na definição dos critérios que lhes darão forma e conteúdo. No meio museológico, esse desejo traduz-se de forma genérica como a missão do museu, conceito que, acima de tudo, pressupõe um posicionamento político da organização no meio em que ela se insere. Isto é, a missão de um museu, o papel que este propõe realizar num determinado meio (tornado palpável por meio do estabelecimento de finalidades e objetivos), ou mesmo a falta de um papel claro, determina, em última análise, os critérios predominantes na montagem de uma exposição.

O fato de tais critérios sujeitarem-se a essa orientação maior do museu (que se coloca anterior a questões técnicas) lembra-nos de que exposições estão longe de serem fórmulas acabadas. Este é também um fato importantíssimo para o entendimento da exposição como um meio de comunicação e instrumento. Como instrumento, a exposição está a serviço de seu dono e é um meio através do qual algo pode ser alcançado. Esse “algo” não se relaciona apenas à mostra do objeto ou à transmissão/comunicação da mensagem tan-

gível presente no discurso expositivo. Relaciona-se, acima de tudo, à perpetuação de escolhas políticas do museu e, conseqüentemente, ao impacto que estas terão na sociedade, já que são escolhas que alimentam continuamente nosso mundo, contribuindo para aquilo que aceitamos e entendemos como arte, cultura, patrimônio, consumidor e produtor cultural etc.

Desta forma, devemos ter em mente que os critérios a dar forma e conteúdo a uma exposição serão sempre ferramentas de orientações políticas que se encontram no seio dos processos e estruturas museológicas e que, no cotidiano, são por vezes esquecidas ou ignoradas. Poderíamos dizer que, em casos excepcionais, critérios que não trabalham para uma orientação política são simplesmente ferramentas num vazio de orientação.

A experiência do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz exemplifica de forma contundente a subordinação da técnica a uma orientação política mais ampla, ao definir critérios para a montagem de exposições explicitamente com base no papel que ele propõe cumprir na sociedade, em suas finalidades e objetivos. O ecomuseu mostra ainda como a utilização de diferentes critérios acaba por dar vida aos mais diversos tipos de exposição, inclusive àquelas que fogem ao que o senso comum aprendeu a chamar de exposição.

O Ecomuseu de Santa Cruz é uma ação dedicada ao desenvolvimento comunitário. Pertence à família dos museus (e de outras iniciativas que não recebem essa denominação) que, desde o fim dos anos 60, vêm corroborando novas formas de pensar e agir no campo museológico. Nas décadas de 70 e 80, a convergência dessas experiências e de reflexões sobre a dialética museologia/desenvolvimento comunitário deu forma à escola de pensamento da nova museologia<sup>2</sup> e ao movimento internacional para uma nova museologia (MINOM), cuja filosofia, fortalecida desde então, encontra-se no âmago do trabalho desenvolvido em Santa Cruz. Assim, compreender as ações do ecomuseu, entre elas o uso e montagem de exposições, requer primeiramente que entendamos um pouco da trajetória, conteúdo e significados da iniciativa museológica voltada para o desenvolvimento comunitário.

## Museologia e desenvolvimento comunitário

O fim dos anos 60 marcou o início da *segunda revolução dos museus* (1960-1980)<sup>3</sup> e a inauguração de transformações radicais no campo da museologia. O reconhecimento do papel e responsabilidade social do museu, o crescimento de um direcionamento político e o desenvolvimento de uma orientação social crítica que compreendia não só o trabalho dos museus, mas também a profissão e teoria museológicas, ditaram o tom de mudança no “tradicionalmente estável e conservador mundo dos museus”<sup>4</sup>. Nesse contexto, questões relativas ao desenvolvimento comunitário passaram a ocupar posição importante na agenda da museologia, representando uma das várias direções a compartilhar os esforços para levar museus e museologia à realização de suas responsabilidades políticas e sociais.

Até o início dos anos 90, o trabalho concreto da museologia com o desenvolvimento comunitário confinou-se à atuação dos praticantes identificados com a escola de pensamento da nova museologia<sup>5</sup>. Fundamentada por experiências marcantes e pela pronta influência do conceito de museu integral<sup>6</sup>, a nova museologia alimentou-se das apreciações mais radicais sobre o papel dos museus como instituições sociais e instrumentos de mudança, estabelecendo uma dicotomia entre abordagens “novas” e “tradicionais”. Iniciativas ligadas ao desenvolvimento comunitário cresceram para além dos museus tradicionais estabelecidos e caminharam em direção à criação de novos museus – de fato museus e manifestações de um novo tipo. Essas manifestações museológicas plurais representam novas formas de museologia. Assumem diferentes facetas em seus contextos específicos, porém convergem para uma mesma essência, fundamentada no comprometimento com as pessoas, em oposição aos “princípios sacrossantos da profissão”<sup>7</sup> (a ênfase nos objetos e coleções), no desenvolvimento social e no princípio da participação comunitária.

Entre essas novas manifestações museológicas, encontramos o ecomuseu. A idéia inicial de ecomuseu nasceu dos primeiros experimentos em parques naturais na França durante os anos 60. Tais experimentos abriram caminho para o desenvolvimento dos “ecomuseus de descoberta”<sup>8</sup>, instituições baseadas nos princípios ecológicos e entendidas como instrumentos de



uma nova pedagogia do meio ambiente. Paralelamente, um outro tipo de ecomuseu tomou forma no início dos anos 70: o “ecomuseu de desenvolvimento”, nascido da experiência do Ecomuseu de Le Creusot e do alargamento do conceito inicial de ecomuseu em direção aos objetivos de desenvolvimento comunitário. Esses objetivos tiveram grande influência na formação de uma “filosofia original da ecomuseologia”<sup>9</sup>, a qual postulava a aplicação da museologia comunitária (cuja principal finalidade é o desenvolvimento comunitário) a um território específico. Muitos ecomuseus foram influenciados por essa “filosofia original”, mas nem sempre assumiram o papel de recurso para o desenvolvimento. Por outro lado, outros responderam aos objetivos de desenvolvimento, multiplicando formas diversas de interferência no território. As diferentes abordagens dos ecomuseus dedicados ao desenvolvimento comunitário, com suas convergências e divergências, ratificam a heterogeneidade que sempre caracterizou a ecomuseologia. Elas carregam, contudo, a mesma essência compartilhada por outras iniciativas relacionadas à escola de pensamento da nova museologia. Esse aspecto é muito importante quando levamos em consideração que iniciativas diferentes, ou até mesmo discrepantes, sempre dividiram o rótulo “ecomuseu”. Hugues de Varine, por exemplo, mostra sua preferência pela substituição do termo “ecomuseu” por “museu comunitário”, enfatizando, em vez da forma, a essência de certos ecomuseus como processos e como instrumentos a serviço do desenvolvimento.

Esta é a idéia que chega com força ao coração do movimento internacional para uma nova museologia nos anos 80 e reúne sob a denominação de “nova museologia” (ou “novas museologias”) tendências como a ecomuseologia, museologia comunitária e museologia popular. Criado em 1985, o MINOM procurou dar forma a uma convergência baseada na pluralidade. Os primeiros esforços caminharam no sentido de organizar os princípios básicos, objetivos e meios da nova museologia. A Declaração de Quebec (1984) ratificou o objetivo primeiro do desenvolvimento comunitário e concebeu a interferência museológica como um meio para gerar ação nas comunidades. Ratificou-se também o princípio da participação comunitária, segundo o qual possuidores de uma identidade cultural e conhecimentos devem ser os protagonistas desta mesma cultura<sup>10</sup>. Criou-se o conceito do “novo museu”, que

reuniu sob uma só visão diferentes expressões museológicas, como o ecomuseu, museu local, e museu comunitário. O “novo museu” constitui o veículo favorecido da ação da nova museologia, fundamentada numa metodologia que se baseia no uso do patrimônio global de uma comunidade e cujas formas de ação correspondem, em grande parte, ao alargamento das funções tradicionais do museu (exposição, inventário, pesquisa, conservação, etc.), bem como da linguagem museológica. A definição do “novo museu” dá-se em contraponto ao museu tradicional: enquanto o museu tradicional é uma instituição, o novo museu é essencialmente um processo cultural. O museu tradicional caracteriza-se por uma coleção, em um prédio, para um público de visitantes. O novo museu identifica-se com uma comunidade (população), em um território, usando o patrimônio comum como recurso de desenvolvimento<sup>11</sup>. Por ser concebido como um produto das aspirações, problemas e dinâmica de uma população, o trabalho do “novo museu” só ganha forma na prática. São os contextos específicos que determinam de que forma a filosofia da nova museologia será refletida na ação do museu, nos seus objetivos específicos e em sua metodologia.

Os anos que se seguiram à criação do MINOM testemunharam a extrapolação do trabalho com o desenvolvimento comunitário para fora dos limites da escola de pensamento da nova museologia e sua crescente popularidade no campo museológico como um todo. Do cenário complexo que se instalou desde o início dos anos 90, um fato emerge certo: se há 30 anos o desenvolvimento comunitário era visto como uma escolha de radicais, hoje ele é tido como necessidade. Vemos hoje um panorama heterogêneo e marcado por uma aproximação entre museologia “nova” e “tradicional”. Novas abordagens alinham museus e estruturas museológicas tradicionais ao trabalho com o desenvolvimento comunitário, revelando a adoção de idéias defendidas pela nova museologia, porém escapando à predominância do conceito de desenvolvimento territorial. Por outro lado, as abordagens trazidas pela nova museologia ainda constituem as principais forças a trabalhar pelo desenvolvimento comunitário. A construção de uma tradição que, ao longo dos anos, deu forma aos princípios básicos da dialética museologia/desenvolvimento comunitário segue um caminho ininterrupto. Esforços contínuos, objetivando a clarificação da idéia de uma museologia (ou museologias) de



desenvolvimento, resultaram na elaboração do conceito de “museologias territoriais de desenvolvimento”<sup>12</sup>, o qual confirma a filosofia fundamental da nova museologia elaborada nos anos 70 e 80 e explicita a estratégia do desenvolvimento territorial. Entre as outras atualizações no campo da nova museologia também está o fortalecimento do papel educativo da museologia como recurso para o desenvolvimento. Fortalecimento este que tem sua maior expressão na multiplicação (especialmente no Brasil) de iniciativas comunitárias que se baseiam no uso do patrimônio como recurso de desenvolvimento e na educação popular e educação patrimonial como ações globais para o desenvolvimento<sup>13</sup>. Entre elas, encontramos a experiência do ecomuseu de Santa Cruz.

### **O Ecomuseu de Santa Cruz**

O ecomuseu encontra suas origens em 1983, na criação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH), bairro da zona oeste do Rio de Janeiro. Produto de uma iniciativa comunitária, o NOPH foi originariamente concebido para a pesquisa, preservação e comunicação da história de Santa Cruz e de seu patrimônio construído. Com o tempo, o papel do NOPH passou a incluir a conservação e a promoção de outras evidências materiais e imateriais do patrimônio cultural. Esse movimento também acompanhou a noção de bem estar comum<sup>14</sup>, dotando gradualmente a iniciativa com um papel na mobilização da população e organizações locais em torno dos esforços para a resolução problemas coletivos.

Em 1992, por ocasião do primeiro Encontro Internacional de Ecomuseus, organizado no Rio de Janeiro, notou-se que o movimento originado na comunidade de Santa Cruz tinha muito em comum com as experiências reportadas no encontro. Como consequência, no mesmo ano o bairro testemunhou a criação do Ecomuseu de Santa Cruz, o qual veio a se tornar parte da estrutura cultural do município do Rio de Janeiro em 1995.

Para Odalice Priosti<sup>15</sup>, todo o processo que levou à criação do NOPH e culminou no ecomuseu não significa nada além de uma resposta cultural à precária situação na qual a região se encontrava depois de décadas de abandono, ainda mais agravadas por intervenções urbanas autoritárias conduzidas

pelo governo. Priosti explica que desde os anos 60 a zona oeste do Rio tornou-se lar de diversas comunidades originadas da desarticulação de favelas nas partes ricas da cidade. Usando como desculpa as oportunidades oferecidas pelo então recentemente implantado Pólo Industrial na região, vários bairros residenciais foram construídos para abrigar os novos habitantes. Tal intervenção veio a gerar drásticas conseqüências: milhares de pessoas foram alocadas em áreas de difícil acesso, a infra-estrutura não conseguiu lidar com o crescimento populacional e a indústria local não foi capaz de absorver a nova força de trabalho. O empobrecimento das novas comunidades, e da região como um todo, acompanhou o crescimento de problemas sociais e a progressiva degradação da qualidade de vida. A desorganização do espaço físico e da estrutura social (sentida principalmente na falta de coesão social) também trouxe impactos negativos para a identidade e patrimônio da comunidade.

Assim, devido a conflitos que podem ser vistos como de ordem política e de coesão social, a resposta cultural a qual Priosti refere-se é essencialmente caracterizada por uma atitude de resistência. Segundo a autora, o processo de criação do ecomuseu representa uma resistência à ordem imposta, à perda de identidade e de memória da comunidade, ao abandono político e cultural da região. Como reação a uma atitude passiva, tal resposta prevê a realização da autonomia da população, para que esta possa interferir de forma responsável e capaz na solução de seus próprios problemas, estabelecendo um diálogo com as autoridades públicas e não só atuando como objeto de decisões impostas pelo exterior. Essa autonomia compreende necessariamente a articulação social, o exercício da cidadania, a apropriação de espaços coletivos (físicos, políticos e espaços de expressão) e a tomada de responsabilidade pela gestão de seu próprio patrimônio.

Representando uma evidência de tal processo de apropriação e autonomia, o ecomuseu é apresentado como um “instrumento de expressão, inclusão e desenvolvimento”<sup>16</sup>, por meio do qual a população de Santa Cruz pode exercitar a expressão de sua cultura viva, marcar seu lugar no contexto político e cultural da cidade do Rio e exercitar sua responsabilidade em relação à sociedade e ao patrimônio comum.

Ao atuar como um instrumento comunitário, o ecomuseu concentra sua ação em objetivos como:

- preservar a identidade e memória locais;
- investigar a história local e a região, assim como suas relações com contextos mais amplos;
- valorizar a cultura local (cultura viva, isto é, cultura cotidiana), como forma de impor uma resistência à estandardização (globalização);
- estabelecer uma relação afetiva e comunicativa entre a comunidade e seu patrimônio/território (criar laços identitários);
- criar condições para a mobilização da comunidade, a fim de possibilitar a preservação da identidade e memória local;
- articular a participação (diálogo e cooperação) dos diferentes setores da comunidade;
- assistir iniciativas de desenvolvimento e participar das reivindicações por melhorias sociais; e
- manter a comunidade aberta ao exterior.

A fim de atingir esses objetivos, o ecomuseu faz uso do patrimônio local como fio condutor de todas as ações que executa. Na prática, o patrimônio constitui suporte e matéria-prima para o processo educativo que o ecomuseu visa levar a cabo dentro da comunidade. Visto como a principal estratégia de intervenção e orientação de mudança, esse processo refere-se à noção de educação patrimonial, nascida dos princípios da pedagogia da libertação<sup>17</sup>. Varine<sup>18</sup> explica que a pedagogia da libertação envolve todos os atores do desenvolvimento indistintamente. É a fonte de uma conscientização que pretende tornar homens – ou grupos sociais – de objetos a sujeitos de suas vidas e de seu futuro. Ao serem educados por meio da ação, eles tornam-se conscientes de sua capacidade autônoma de pensar e ser, como indivíduos, integrantes de uma comunidade, atores de suas próprias vidas e atores de seu próprio desenvolvimento. A educação patrimonial participa desses esforços por meio da

estratégia da gestão do patrimônio comunitário. Educação patrimonial pode ser entendida como uma ação de caráter global, integrada no processo de desenvolvimento da comunidade, que visa incluir o maior número possível de membros da comunidade, para que estes possam conhecer, controlar e utilizar seu patrimônio comum<sup>19</sup>. Uma vez concebida como ação global, ela envolve um número de agentes educativos (pais, idosos, trabalhadores sociais, professores etc.) e instrumentos para executar tal mediação. Inspira-se no método de compartilhamento de saberes (no qual o educador possui o mesmo valor do educando) e deve fornecer um mecanismo de comunicação compreensível, com vistas a relacionar mensagens à cultura viva da população.

Atuando como instrumento mediador da educação patrimonial, o ecomuseu pretende que, por meio de uma participação ativa da população em ações que envolvem a gestão de seu próprio patrimônio, haja um controle crescente sobre o território e a tomada de decisões; um fortalecimento de auto-estima e autoconfiança, dos laços identitários da comunidade e do entendimento sobre suas condições de existência. Pretende que haja o crescimento de uma consciência crítica e a promoção da cidadania.

Os métodos utilizados para esses fins têm assumido diferentes formas ao longo da vida do ecomuseu e atendem a um desejo de renovação e experimentação constantes. A escola é um parceiro privilegiado em projetos que procuram envolver crianças e jovens na pesquisa, interpretação e comunicação do patrimônio. Esses projetos, uma constante no trabalho do ecomuseu, trabalham no sentido de combinar diferentes atividades, tais como investigação participativa, reinterpretação da história, criação e participação em exposições, peças teatrais, concursos etc. O ecomuseu também coopera com organizações e instituições da comunidade em projetos que visam outros grupos-alvo (adultos, famílias, áreas periféricas etc.). Entre esses projetos encontram-se o inventário participativo, exposições temporárias, oficinas, fóruns, palestras sobre temas de interesse da comunidade e a criação do conselho de desenvolvimento comunitário. Suas ações contam com o suporte de pesquisa histórica e manutenção de arquivo, biblioteca e acervo sobre a história local. Estes podem ser entendidos como bancos de dados que abastecem as diversas atividades do ecomuseu com informação, documentos, objetos, etc. Além disso, o



ecomuseu publica um boletim informativo com a participação de membros da comunidade, no qual comunica temas sobre a história e patrimônio local, vida comunitária e ações para o desenvolvimento. Outros aspectos do trabalho do ecomuseu referem-se a ações pontuais visando o exterior da comunidade e às relativas a uma interferência política maior no domínio comunitário, como no caso da mobilização da população contra decisões impostas por autoridades públicas, bem como de campanhas pela revitalização de monumentos históricos e criação de centros culturais e profissionalizantes.

No conjunto das ações do ecomuseu, a exposição vem atender diferentes demandas, assumindo assim diferentes funções. Ela pode ser utilizada como meio de comunicação no interior da comunidade ou com o seu exterior e, ainda, como um processo educativo em si mesmo (quando o próprio processo de criação da exposição funciona como um processo de aprendizagem). Assume também diferentes formas, alimentando a formulação de um conceito bastante abrangente de exposição, que vai do sentido mais convencional do termo (relativo à exposição baseada na comunicação visual) até a idéia de uma exposição cultural espontânea<sup>20</sup>. Nesta última, aspectos característicos de qualquer exposição (como a informação, pesquisa, produção, percepção e, no caso do ecomuseu, participação) são explorados por meio – e para a vivência – da experiência expositiva. Uma festa junina, por exemplo, vista como exposição, explora a percepção e transmissão da informação através da visão, audição, paladar, olfato, tato... e do espírito, uma vez que a população participa da vivência de sua própria cultura. Da mesma forma, outros aspectos (como a pesquisa e produção) trabalham no sentido de promover a vivência dessa experiência expositiva.

No rol das exposições criadas no ecomuseu<sup>21</sup>, encontramos exemplos como um teatro a céu aberto sobre a história local; exposições temporárias e itinerantes com objetos (cedidos temporariamente pela comunidade) e informações levadas à população a partir de pesquisas; “exposições em tendal” (exposições-relâmpago montadas em varais e suportes leves, que são levadas para praças, ruas, escolas e clubes, a fim de chamar a atenção e criar curiosidade por elementos do patrimônio); festas juninas e saraus; exposições fotográficas sobre Santa Cruz; exposições de artistas locais; exposições criadas por



estudantes ou como resultado de projetos educativos e de pesquisa escolar; e exposições sobre temas de interesse, como arte popular etc.

Considerando essa pluralidade de formas e significados, podemos afirmar que há uma exploração plena e consciente da função da exposição como instrumento a serviço da missão, finalidades e objetivos do ecomuseu. Do mesmo modo, os critérios a determinar a forma e o conteúdo dos diferentes tipos de exposição montados são plenamente utilizados como ferramentas de uma orientação maior, como veremos em seguida.

### **Crítérios para a montagem de exposições no ecomuseu de Santa Cruz**

Uma análise da experiência do ecomuseu submetida aos fundamentos gerais que caracterizam a ação museológica para o desenvolvimento comunitário, em particular os da nova museologia, permite identificar os principais critérios a condicionar a montagem de exposições na iniciativa comunitária de Santa Cruz. Esses critérios podem ser divididos em dois grupos, determinados, respectivamente, pelas finalidades (exemplo: o que o museu pretende alcançar) e pelos objetivos do museu (exemplo: o que este propõe fazer para cumprir suas finalidades).

#### **Crítérios determinados pelas finalidades do museu**

De uma forma geral, as finalidades que caracterizam a atuação da museologia na área do desenvolvimento comunitário direcionam-se tanto para o nível individual e comunitário, quanto para níveis mais abrangentes da sociedade (nacional, regional, internacional). No caso do ecomuseu, as finalidades concentram-se na atuação em nível local, privilegiando a realização de uma “síntese dinâmica” entre a população e seu patrimônio<sup>22</sup>. Assim, as finalidades impõem duas condições (critérios), que, antes mesmo de se considerar a função específica de uma exposição dentro do conjunto de ações, acabam por determinar a relevância desta para o trabalho do ecomuseu. Fesses critérios são:

##### *1- A exposição deve contribuir para a geração de dinâmica cultural/comunitária*

Segundo o princípio da participação comunitária, essa dinâmica corresponde em última análise à noção de “empoderamento”<sup>23</sup> – entendida

como o estado no qual indivíduos da comunidade (e a comunidade como um todo) têm condições de visualizar, entender e controlar a solução de problemas e o processo de desenvolvimento, tornando-se os principais atores na construção do seu futuro, e não apenas receptores passivos. A realização do “empoderamento” compreende um número de condições que, no discurso museológico, aparecem traduzidos por termos como construção de identidade; fortalecimento da auto-estima, da autoconfiança e confiança em outros; conscientização; mobilização; promoção da iniciativa e determinação, da imaginação e criatividade; capacitação; promoção da cooperação, da consciência comunitária e coesão social. A abertura da comunidade a referências externas e o favorecimento do intercâmbio cultural têm também um papel crucial na promoção do “empoderamento”. A montagem de exposições no ecomuseu deve fortalecer algumas ou várias dessas condições.

## *2- A exposição deve contribuir para tornar os recursos do desenvolvimento acessíveis*

Para a nova museologia, os principais recursos do desenvolvimento são os recursos endógenos (recursos internos da comunidade), que correspondem em grande parte à noção de patrimônio. Tornar recursos acessíveis significa especialmente colocar as pessoas em contato com o seu patrimônio, valorizá-lo e preservá-lo, de forma que ele seja entendido, utilizado e transformado pelos atores do desenvolvimento. Uma vez que recursos compreendem também o aspecto humano, é possível dizer que gerar dinâmica comunitária também significa tornar os recursos humanos do desenvolvimento acessíveis.

### **Critérios determinados pelos objetivos do ecomuseu**

Os critérios que partem dos objetivos do ecomuseu (isto é, do que o ecomuseu propõe fazer para cumprir suas finalidades) definem muito da forma e do conteúdo das exposições, condicionando decisões, técnica e recursos museográficos. Definem também a idéia de público e produtor da exposição. Esses critérios encontram-se interligados e são pautados:

### *1- No tipo de ação que a exposição visa consumir*

Na realização de seus objetivos, o ecomuseu executa diferentes tipos de ação. Sozinhos ou combinados entre si, eles determinam o papel de uma exposição no conjunto de práticas do ecomuseu. As ações executadas pelo ecomuseu são semelhantes a outras iniciativas no campo da nova museologia dedicadas ao desenvolvimento local, as quais podem ser classificadas como:

- ações educativas – visam a conscientização/mobilização;
- ações de animação – visam catalisar energias a fim de gerar ação, constituindo um fator importante de mobilização comunitária. Geralmente são combinadas às ações de educação;
- ações de comunicação – visam a transmissão de conteúdos, a instalação de uma linguagem comum e compreensível entre beneficiários, atores e parceiros do desenvolvimento e, principalmente em combinação com ações educativas, aproximar as pessoas dos recursos do desenvolvimento. No exterior da comunidade, são ações que visam representar a comunidade e transmitir conteúdos e valores;
- ações políticas – combinadas às ações educativas, visam o “empoderamento”. No exterior da comunidade são ações relativas à intervenção direta nos domínios políticos e econômicos da sociedade, em favor da comunidade;
- ações de preservação e valorização do patrimônio – visam aproximar as pessoas dos recursos do desenvolvimento, preservar e valorizar recursos endógenos, bem como dotar outras ações do ecomuseu com suporte e conteúdo (uma vez que elas dependem do uso do patrimônio).

Poderíamos dizer que o tipo de ação é o próprio critério a determinar a montagem de uma exposição, já que conteúdo, forma e técnica encontram-se subordinados em alto grau ao tipo de ação (ou ações) que a exposição visa consumir. Uma vez que o tipo de ação muda, alteram-se não só esses elementos, como também os conceitos de produtor e público, além do próprio significado do processo de criação da exposição. Citemos o caso marcante de ex-



posições que visam consumir ações educativas e de animação por meio do seu próprio processo de criação. São casos em que o processo de montagem da exposição, por si mesmo, funciona como processo de educação, meio de comunicação e suporte para a animação dos membros da comunidade envolvidos na ação. Nesse tipo de exposição, a experiência de aprender fazendo, trabalhar coletivamente, executar tarefas, planejar, refletir, conceber idéias e comunicar-se, além dos novos conhecimentos adquiridos sobre o tema pesquisado, são mais importantes do que o produto, isto é, o resultado final da exposição. Em geral, tais exposições tratam de assuntos locais e ganham uma forma final mais simples (muitos diriam mais amadora), uma vez que servem o produtor, e não o público. No cotidiano do ecomuseu, tal prática encontra exemplos nas exposições montadas por estudantes do ensino primário e secundário, nas festas juninas e nos saraus (quando as ações educativas e de animação também se estendem à vivência da exposição).

No outro extremo, encontramos exemplos de exposições que visam consumir principalmente ações de comunicação, concentrando-se na transmissão de conteúdos e na comunicação de uma mensagem a um público (interno ou externo à comunidade). Estes exemplos privilegiam o resultado final da exposição e sua eficácia como meio de comunicação, havendo uma maior preocupação em relação à utilização de recursos museográficos. Mesmo que a montagem dessas exposições seja utilizada como processo de aprendizagem, este é limitado pela necessidade de dar forma e conteúdo ao discurso expositivo. Além dessas, muitas outras variantes poderiam ser citadas como resultado da escolha de critérios baseados nos tipos de ação consumadas pelas exposições do ecomuseu.

## *2- No público-alvo ao qual a ação se destina*

A definição do público-alvo é também um critério crucial para a montagem de exposições no ecomuseu de Santa Cruz. Vale lembrar que definir público-alvo, num conjunto de ações que concebem exposições como produto e exposições como processo, significa também definir usuários, consumidores e produtores dessas exposições. No trabalho da museologia com o desenvolvimento comunitário, há uma diferenciação importante entre dois tipos

de público: aquele que corresponde aos próprios beneficiários do desenvolvimento (para o ecomuseu, os membros da comunidade) e o que não corresponde aos beneficiários do desenvolvimento (para o ecomuseu, o público pertencente ao exterior da comunidade). No caso do ecomuseu, há ainda, dentro do domínio comunitário, outras subdivisões que geralmente se referem à definição de grupos da comunidade como público-alvo (entre eles destaca-se a escola). O público-alvo determina o tipo de linguagem utilizada em uma exposição – tanto a linguagem do discurso expositivo quanto a linguagem instituída entre atores durante seu processo de criação. Condiciona também a escolha dos recursos museográficos, a forma e, especialmente, o conteúdo da exposição.

### **Considerações finais**

É interessante notar como os critérios no ecomuseu de Santa Cruz abrem espaço para a diversificação da técnica de exposições. Eles determinam a possibilidade de as exposições assumirem diferentes funções e, com isso, as mais diversas facetas, sob a condição de serem relevantes para as ações do ecomuseu e de serem concebidas com um papel específico dentro desse conjunto de ações. Essa subordinação dos critérios às finalidades e aos objetivos do ecomuseu exemplifica ao extremo como a técnica de exposições carrega o resultado de escolhas políticas das estruturas e processos museológicos.

Os critérios para a montagem de exposições no ecomuseu estão intrinsecamente ligados ao trabalho com o desenvolvimento comunitário e à filosofia da nova museologia. Certamente não funcionariam num museu tradicional. Porém o fato de servirem como ferramentas reconhecidamente subordinadas a uma orientação política é (ou deveria ser) um aspecto de enorme interesse para qualquer museu, uma vez que lança uma luz sobre a necessidade de estruturas museológicas desenvolverem planos claros de atuação na sociedade, que conjuguem, em torno de um papel maior, todas as suas esferas – da missão à sala de exposição.

## Notas

- 1-MOUTINHO, Mário. *Museus e Sociedade*. Museu Etnológico de Monte Redondo: Cadernos do Patrimônio nº5. Portugal, 1989. Moutinho explica que “quem decide em última instância sobre a natureza do produto museológico é o, ou os proprietários de cada museu, quer estes sejam uma Câmara, Fundação, Ministério, Cooperativa ou pessoa singular, grupo de interesses etc.” (p. 90 e 91).
- 2- Ver MENSCH, Peter van. *Towards a methodology of museology*. Tese de PhD, Universidade de Zagreb, 1992.
- 3- Idem.
- 4- VARINE, Hugues de. *Ecomuseum or community museum? 25 years of applied research in museology and development*. 1996. Disponível em < <http://www.asdic.fr> >.
- 5- Idem ao nº 2.
- 6- Introduzido pela Declaração de Santiago (Chile, 1972). Ver: ARAUJO & BRUNO (org). *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo*. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- 7- MAYRAND, Pierre. *The new museology proclaimed*. In: *Museum international* 148, 1985.
- 8- “Ecomuseu de descoberta” e “ecomuseu de desenvolvimento” fazem parte na classificação de ecomuseus feita por René Rivard. Ver DAVIS, P. S. *Ecomuseums: a sense of place*. Cassells Academic/Leicester University Press, London & New York, 1999.
- 9-Idem.
- 10- LOPES, César. *Historia e Idéias da nova museologia* (1988). In: *Textos de Muscologia*. Cadernos do Minom 1. MINOM, Lisboa, 1991.
- 11- Idem ao nº 4.
- 12- Ver *Proposta de definição das museologia territoriais de desenvolvimento*, Boletim do MINOM, Portugal, 2001.
- 13- Idem ao nº 4.
- 14- PRIOSTI, Odalice Miranda. *A experiência brasileira do Ecomuseu do Quarteirão do Matadouro – Santa Cruz/ Rio de Janeiro*. In: *Atas das Jornadas sobre a função social do museu*. Portugal, 1997.
- 15- Museóloga, membro da equipe de dinamização do ecomuseu. Ver PRIOSTI, Odalice Miranda. “Ecomuseu urbano e iniciativas comunitárias: autonomia, liberdade e cidadania na relação com o patrimônio.” In: *Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseums/ IX ICOFOM LAM*. Rio de Janeiro, 2000.
- 16- Idem ao nº 15.
- 17- Que tem em Paulo Freire seu principal porta-voz.
- 18- VARINE, Hugues de. *O Tempo Social*. Rio de Janeiro: Editora Eça, 1987.
- 19- VARINE, Hugues de. *Education patrimoniale, musée et développement territorial*, 2003. Disponível em <<http://www.interactions-online.com>>



20- Esse termo foi inspirado em expressões utilizadas por Odalice Priosti, por ocasião de uma troca de correspondência com a autora.

21- Por ocasião de uma troca de correspondência com a autora.

22- VARINE, Hugues de. Ecomuseus, *museus comunitários, desenvolvimento local*. In: Seleção de textos. XIII Jornadas sobre a função social do museu. Alcoutim Tavira, Portugal, 2001.

23- Do inglês *empowerment* (“dotar de poder”, “dar poder”). O termo não possui equivalente na língua Portuguesa. “Empoderamento” é uma tradução utilizada em diversas iniciativas para o desenvolvimento no Brasil.

# 2º dossiê

*Anais*, nova série -  
dez volumes de sucesso

## **Apresentação**

---

**Para a perpétua memória da verdade**

---

**Ver e conhecer: o uso da fotografia nos  
Anais de Museu Histórico Nacional**

---

**Objetos presentes, indivíduos passados**

---

**A representação da Guerra do Paraguai  
nos Anais de Museu Histórico Nacional**

---

**Um museu em tinta e papel**

## Apresentação

José Neves Bittencourt

**L**ogo que ingressei no quadro técnico do Museu Histórico Nacional, uma das primeiras descobertas que fiz, dentre muitas que aconteciam quase simultaneamente, foi uma sala repleta de velhas publicações, empoeiradas, mas intocadas, muitas ainda nos pacotes originais. Eram edições antigas dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. À primeira vista, “livros” feios, capa cinzenta (não sei o porquê, mas lembro-me das capas como cinzentas), atarracados, em preto-e-branco – a antítese das bonitas publicações que, já naquela época, freqüentavam as estantes da biblioteca institucional e de outras bibliotecas que povoavam minha vida de pesquisador iniciante.

Mas o passeio pelas páginas da revista revelava uma surpresa a cada página virada. A primeira delas: quantos profissionais dedicados e competentes tinham passado por aqueles cadernos... Quantas idéias interessantes! Quanta coisa curiosa, que, às vezes, encontrava-se quase ao lado, nas reservas técnicas!

A curiosidade pelos *Anais* se instalou em mim e nunca mais me deixou.

Naquela época, a publicação estava suspensa. Por motivos que não conhecíamos bem, tinha desaparecido em 1975, deixando saudades. Frequentemente, recebíamos telefonemas, na Divisão de Estudos e Pesquisas do Museu, onde eu estava lotado, perguntando quando a série seria retomada. E já fazia, então, dez anos desde o último volume.

Qual a razão para tamanha empatia? Acho a resposta fácil de se arquitetar hoje em dia. Os *Anais do Museu Histórico Nacional* não apenas apresentavam o mundo fascinante do Museu, mas abriam ao leitor perspectivas que, nas próprias exposições, não eram visíveis. O objeto musealizado não revela, nas vitrines, sua intimidade da forma como faz nas páginas de uma publicação, seja revista ou catálogo. A leitura de qualquer publicação de museu aproxima o visitante; permite àqueles que estavam distantes do Museu um “passeio” tão interessante quanto podia ser uma visita presencial.

Os *Anais do Museu Histórico Nacional* tiveram seu primeiro volume lançado em 1940. Embora a revista institucional já fosse prevista desde a publica-



ção do “Regulamento” da instituição, custaria a aparecer, por problemas que não cabe levantar, neste momento. Uma vez lançados, o sucesso foi, ao que parece, imediato, visto a originalidade das temáticas tratadas. Originalidade que, de certa forma, nunca abandonou suas páginas, mesmo após a crise ter se implantado.

Essa crise da revista, que nunca seria bem explicitada, mas que é perceptível em diversos detalhes editoriais (por exemplo, a periodicidade irregular e a aparente falta de sistematização do plano de publicação são dois dos mais perceptíveis, dentre muitos outros), iria, lentamente, minando a publicação. De fato, os *Anais* podem ser pensados como uma espécie de espelho, no qual se via a face do apoio que o Museu recebia das autoridades mantenedoras. Contra esse pano de fundo, a aparente improvisação e mesmo a aparência tosca que salta aos olhos refletem o descaso que a instituição mereceu durante grande parte de sua existência funcional de oito décadas.

Descaso que acabaria por colocar a revista institucional em estado de “morte aparente” por duas décadas. A decisão de relançar os *Anais*, tomada em 1995 pela diretora do Museu, que ainda hoje ocupa o cargo, professora Vera Lúcia Bottrel Tostes, pode ser hoje dada como iniciativa tão corajosa quanto estratégica. A sistematicidade atribuída à nova série, que tem mantido rigorosa periodicidade, com formato editorial adequado à divulgação das linhas e temáticas de interesse do Museu e uma cuidadosa divulgação, é um dos motivos que do sucesso que tem feito os *Anais* darem certo.

O volume que está sendo lançado se reveste de grande importância, por representar a consolidação do esforço institucional e o sucesso alcançado: é o décimo desde o relançamento, em 1995. Depois de anos de pesquisa, podemos dizer que o formato editorial de nossa revista está estabelecido, embora não totalmente consolidado. As pesquisas desenvolvidas pelo Museu Histórico Nacional e por seus colaboradores em todo Brasil encontram seu veículo adequado nos *Anais*. Por outro lado, a revista institucional é, ela mesma, objeto das pesquisas da equipe que, desde 1997, encarrega-se da curadoria editorial. O volume 36 (2004) é, nesta direção, alusivo ao relançamento da série, nove anos atrás. E o dossiê que agora é apresentado traz alguns artigos que têm por objeto a nossa publicação institucional. Pesquisadores da equipe

encarregam-se de aplicar suas ferramentas analíticas sobre a série aberta em 1940. Aline Montenegro Magalhães, atual coordenadora do Centro de Referência Luso-Brasileira, a área do Museu Histórico Nacional atualmente responsável pela elaboração dos *Anais*<sup>1</sup> analisa alguns dos volumes da primeira série como “lugares de memória”. A professora da Universidade Federal Fluminense Ana Maria Mauad, colaboradora já de alguns anos<sup>2</sup>, concordou em nos emprestar a sua conhecida competência como especialista em análise de discursos fotográficos para examinar os usos da fotografia nos volumes da revista. Nossas competentes auxiliares de pesquisa, Inês Gouveia e Rita de Cássia Azevedo Ferreira, analisam, respectivamente, o lugar do discurso educacional na primeira série dos *Anais* e a abordagem da Guerra do Paraguai nas páginas da revista entre 1940 e 1975. E, finalmente, não posso deixar de citar a mim mesmo: cumpri, afinal, um desejo de quase vinte anos, examinando a estrutura da primeira série dos *Anais* e tentando descobrir a razão de alguns de seus descaminhos, bem como a proposta da retomada da publicação, em 1975.

Acreditamos que a estrutura da publicação esteja bem representada neste dossiê – assim como a estrutura da produção do Museu Histórico Nacional nos últimos vinte anos. Os pesquisadores da instituição têm sempre lugar de destaque em suas páginas. Juntamente com os técnicos da equipe, pesquisadores de renome, com atuação destacada nas instituições universitárias, têm sempre sido chamados a colaborar, pois é desse intercâmbio que tem brotado muitas das boas idéias que surgem nas páginas da revista e nas atividades do Museu Histórico Nacional. Finalmente, os pesquisadores iniciantes sempre tiveram lugar para seus trabalhos nas páginas da revista (quem quiser comprovar esse fato, sem grande esforço, pode ver mais detalhes sobre este tema no meu artigo para este número, “Um museu em tinta e papel: os *Anais do Museu Histórico Nacional*, 1940-1995”); esta é uma tradição que temos tido o prazer de manter desde 1995.

Esperamos, enfim, que este dossiê, “Anais, nova série – dez volumes de sucesso”, agrade o interessado e desperte a curiosidade de todos os leitores da publicação do Museu Histórico Nacional. Podemos adiantar, ainda sem entrar em detalhes, que teremos grandes novidades editoriais no próximo ano<sup>3</sup>. No

principal, entretanto, continuaremos como sempre: tendo o prazer de, a cada fim de ano, “folhear os *Anais*”.

## Notas

1. A publicação dos *Anais do Museu Histórico Nacional* é responsabilidade da direção do Museu. Entretanto, desde 1997 a produção editorial é designada a um editor-adjunto, que se encarrega de fazer surgir o volume, entre os meses de outubro e dezembro, a cada ano.

2. A professora doutora Ana Maria Mauad tem um lugar especial na história recente dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, que vale ser registrado. Em 2000, por ocasião da preparação do volume 32, a Comissão Curadora dos *Anais* chegou a temer o esgotamento da possibilidade dos membros em reunir textos originais. Foi quando, por sugestão dos professores Afonso Carlos Marques dos Santos e Roberto Conduru, membros do Conselho Editorial, adotou-se o formato de dossiê. Estes seriam estudos sobre um tema central, entregues à curadoria de um especialista de notório saber, que se encarregaria de convidar os autores a escrever artigos, recolher os textos e organizar a fila de entrada deles. Por sugestão dos professores Conduru e Paulo Knauss Mendonça, a primeira curadoria foi entregue a Ana Maria. Podemos dizer, com certeza, que os *Anais* começaram a partir de então a encontrar seu formato definitivo. Aos interessados, cf. MAUAD, Ana Maria. Apresentação. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 32, 2000). Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2000 (11-14); tb. o índice do volume, para os títulos, autores e ordem de entrada dos artigos.

3. Uma delas, por já ter sido trazida a público, pode ser adiantada: o lançamento anual de um “Tomo especial”, lançado no início de cada ano e versando sobre atividades do Museu Histórico Nacional. Para 2004, cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Memória compartilhada. O retrato nas coleções do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Tomo especial, 2004). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004 (88 p., color., il.).



# **Para a perpétua memória da verdade**

Os *Anais* do Museu Histórico Nacional

como lugar de memória

Aline Montenegro Magalhães

## Nota biográfica

Aline Montenegro Magalhães é graduada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em História Social pelo PPGHIS/UFRJ. Integra a equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional desde 2000, realizando pesquisas sobre políticas do patrimônio no Brasil, memória, colecionismo e escrita da história. É professora universitária e autora da dissertação de mestrado “Colecionando relíquias... um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)”, defendida em maio de 2004.

## Resumo

*Para a perpétua memória da verdade*

Os *Anais* do Museu Histórico Nacional como lugar de memória

Aline Montenegro Magalhães

O artigo propõe uma reflexão sobre os *Anais* do Museu Histórico Nacional como lugar de memória da instituição e, especialmente, do seu primeiro diretor, Gustavo Barroso, que ocupou o cargo de 1922 a 1959, ficando afastado apenas entre dezembro de 1930 e novembro de 1932. Sendo os *Anais* o principal órgão de divulgação do Museu e de seus acervos, nosso propósito é entender de que maneira suas páginas representaram um espaço de enaltecimento das realizações de Barroso, tanto para o desenvolvimento institucional, quanto para o culto das tradições nacionais, por meio de projetos com os quais se envolveu ao longo de sua trajetória pública.

## Palavras-chave:

Museu Histórico Nacional, Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937), Ouro Preto, coleções.

**A**o analisarmos os artigos publicados nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, é possível dividir a trajetória da publicação em dois momentos. O primeiro corresponde aos 25 volumes lançados entre 1940 e 1975, voltados, primordialmente, para a divulgação dos acervos do Museu, com base em estudos realizados pelos conservadores da Casa. O segundo inicia-se em 1995, quando o principal projeto editorial do MHN volta à cena, depois de 20 anos de silêncio. Caracterizados pelo diálogo com outras instituições de produção do conhecimento, os últimos números dos *Anais* constituem um espaço de intercâmbio acadêmico e interdisciplinar, tendo como principal temática as reflexões em torno de museus e lugares de memória, sem deixar de abordar as coleções museológicas e a história da instituição.

O objetivo do presente trabalho é compreender como alguns artigos dos *Anais* publicados entre 1940 e 1975 constituíram-se como verdadeiros lugares de memória da instituição e, principalmente, do seu primeiro diretor, Gustavo Barroso. Sendo os *Anais* o principal órgão de divulgação do Museu e de seus acervos, nosso propósito é entender de que maneira suas páginas representaram um espaço de enaltecimento das realizações de Barroso, tanto para o desenvolvimento institucional, quanto para o culto das tradições nacionais, por meio de projetos com os quais se envolveu ao longo de sua trajetória pública.

Já no primeiro volume dos *Anais*, lançado em 1940, dois artigos enaltecem iniciativas de Gustavo Barroso à frente do Museu. O primeiro foi escrito por Adolpho Dumans e faz um retrospecto dos 19 anos de existência do Museu Histórico Nacional. O segundo, de autoria do próprio diretor, descreve a participação do Brasil na Exposição dos Centenários Portugueses – de fundação e restauração da coroa –, realizada em Portugal, em 1940.

Quanto ao artigo de Dumans, traça uma trajetória do Museu Histórico Nacional, enfatizando o período de 1930 a 1940, quando a instituição foi agraciada com incentivos diretos do Presidente Getúlio Vargas e viu-se aumentada em espaço e atribuições.

“Até poucos anos atrás o Museu Histórico viveu esquecido do



interesse governamental, quando a partir de 1930 adquiriu ritmo novo, com os cuidados que o Governo começou a lhe dispensar. Iniciou então a dinâmica, a laboriosa e eficiente vida que a concepção moderna atribui aos museus. Sofreu transformações, na sua organização e nas suas instalações.”<sup>1</sup>

Dumans ainda destaca a criação de dois novos departamentos do Museu Histórico Nacional: o Curso de Museus, em 1932, e a Inspeção de Monumentos Nacionais, em 1934. Na parte em que trata do aumento do acervo museológico, lista as 106 dádivas que o Presidente Getúlio Vargas ofereceu ao Museu no período.

Nessa mesma direção, Dumans dedica no terceiro volume dos *Anais*, publicado em 1942, mais um artigo à história do Museu: “A idéia de criação do Museu Histórico Nacional”<sup>2</sup>. O autor inicia o artigo atribuindo a idéia de criação do Museu a Gustavo Barroso:

“A criação do Museu Histórico Nacional pelo Presidente Epitácio Pessoa foi simples ato material. O ilustre homem de estado recebeu a inspiração dessa criação daquele mesmo que ele convidou para dirigi-la, o Dr. Gustavo Barroso. A este pertence, na verdade, a idéia de fundação dum Museu Histórico no nosso país, destinado a guardar e a expor as relíquias do nosso passado, cultuando a lembrança dos nossos grandes feitos e dos nossos grandes homens.”<sup>3</sup>

Para comprovar que a idéia de criação do Museu realmente era de Gustavo Barroso, Dumans transcreve dois artigos de autoria de Barroso, publicados no *Jornal do Comércio*, em 1911 e 1912 – respectivamente, “Museu Militar” e “O culto da saudade”.

O artigo “A exposição histórica do Brasil em Portugal e seu catálogo”, escrito por Gustavo Barroso, relata a participação do Brasil nas comemorações dos centenários portugueses – 500 anos da fundação e 300 anos da restauração da coroa portuguesa, com o fim da União Ibérica – em 1940. O Brasil marcou sua participação no evento com uma exposição organizada por Barroso e montada com parte do acervo do Museu Histórico Nacional. Ele

também produziu um catálogo da exposição, que foi duramente criticado por um jornalista brasileiro “quase desconhecido”<sup>4</sup>, cujo nome não é citado. Por essa razão, a maior parte do artigo do diretor foi uma resposta aos erros do catálogo apontados pelo crítico.

“(…) em um matutino, um jornalista quase desconhecido resolveu, ao que parece, obedecendo a uma sugestão de quem preferiu ficar na sombra *et pour cause*, arrazar [sic] o catálogo organizado pelo diretor do Museu, sendo curioso que nem o jornalista nem aquele que o insuflou até hoje apresentaram aos meios culturais do Brasil e de Portugal a menor prova do seu alto valor, isto é, do alto valor que certamente pensam ter.”<sup>5</sup>

Barroso responde a cada uma das críticas feitas pelo jornalista – que teria sido ajudado por outra pessoa, segundo o autor, anônima – procurando se justificar e apontar para a irrelevância do que fora levantado. “Estas [críticas] não merecem resposta séria”, afirma.<sup>6</sup>

A primeira resposta é dirigida à acusação de erro na ficha do catálogo, no que se refere à porta do Seminário de Congonhas do Campo, Minas Gerais. Segundo o autor do catálogo, a porta mantém em suas linhas arquitetônicas a influência chinesa, mas, de acordo com o jornalista, essa informação estaria errada, uma vez que a obra seria do século XIX e manteria, assim, características do Renascimento italiano. Barroso recorre à sua experiência e a uma rica bibliografia para contestar as afirmações do jornalista e tentar impor o seu conhecimento:

“As linhas do pórtico do Seminário de Congonhas, cujo estilo é o barroco, bem como sua ornamentação florida, revelam de modo insofismável à primeira inspeção a influência chinesa. Só mesmos os ignorantes em matéria de arte não a enxergarão.”<sup>7</sup>

Todas as respostas de Barroso são ásperas e arrogantes. O mesmo tom arrogante foi utilizado contra um visitante que riscou a etiqueta com a legenda de um oratório em exposição. O visitante alegou que a informação estava errada e Gustavo Barroso foi incisivo ao reagir a essa atitude. Para provar que

a informação contida na legenda era correta, baseou-se em trabalho de pesquisa e bibliografia:

“Um visitante indelicado riscou a lápis as palavras ‘pedra-sabão’ da etiqueta de um dos oratórios coloniais que ficava exposto na sala D. João VI (...) ‘Todo sapateiro tem a tola mania de querer passar além do sapato. As etiquetas feitas por mim [Gustavo Barroso] estão certíssimas. As corrugendas do censor improvisado, que não trepidou em estragar o material do Museu Histórico, são erros de palmatória. Quando a Diretoria do Museu classifica um objeto fá-lo com estudo e cuidado tais que está sempre armada para esmagar os críticos de última hora.”<sup>8</sup>

O tom áspero de o diretor reagir às críticas e enaltecer o seu trabalho como sério e competente é, aos poucos, substituído por um tom amargurado de quem, apesar de todo empenho, não tinha o seu valor reconhecido. O “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil” (volume 5 dos *Anais*, publicado em 1948<sup>9</sup>) é representativo dessa nova postura. Embora os artigos não tenham autor identificado, é clara a intenção de trazer à luz uma série de realizações de Barroso, tanto dentro como fora do Museu Histórico Nacional. Essa intenção já aparece nas primeiras linhas de apresentação do volume:

“Já é tempo do Museu Histórico Nacional documentar, para conhecimento público e perpétua memória da verdade, sua constante e devotada atenção na defesa do patrimônio histórico e artístico do país e no culto de sua tradição”.<sup>10</sup>

A maior parte do volume é dedicada a um dossiê completo das atividades da Inspetoria de Monumentos Nacionais, departamento que funcionou no Museu Histórico Nacional de 1934 a 1937, voltado para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Como diretor do Museu, Gustavo Barroso foi nomeado Inspetor de Monumentos e ficou responsável por obras de restauração e conservação do monumentos da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Embora o tempo de existência da Inspetoria



tenha sido curto, 33 monumentos ouropretanos, entre pontes, igrejas e chafarizes, foram restaurados.

A necessidade de (estar colocando) em evidência as realizações da Inspetoria mais de dez anos após o encerramento de suas atividades justificava-se pelo fato de o departamento ter sido esquecido depois que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado, em novembro de 1937. O grupo que ficou à frente do SPHAN, formado por intelectuais modernistas, partilhava idéias e propostas diferentes das de Barroso. Enquanto os modernistas assumiam uma postura de vanguarda na busca da identidade nacional, a partir da valorização estética do patrimônio histórico e artístico, Barroso fazia parte de uma ala mais conservadora, que se apegava aos vestígios do passado como forma de cultuar os homens ilustres e os grandes feitos da nação. Essa incompatibilidade de olhares e perspectivas sobre os monumentos nacionais levou a uma disputa pela institucionalização da preservação do patrimônio cultural brasileiro, da qual os modernistas, que acabaram por gerir o SPHAN, saíram vencedores. Com a consolidação do SPHAN, dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, iniciou-se o processo de esquecimento da Inspetoria. Esse processo é comentado pelo próprio Barroso, no quinto volume dos *Anais*, como se fosse uma injustiça.

“(...) quando a Inspetoria de Monumentos Nacionais foi extinta em 1937, último ano em que trabalhou, entregou ao órgão que lhe sucedeu, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a cidade de Ouro Preto inteiramente restaurada nas suas igrejas, capelas, pontes e chafarizes, todos eles jorrando novamente água como nos tempos coloniais. Essa água depois desapareceu da maioria deles, misteriosamente, bem como as placas que assinalavam a autoria das recomposições efetuadas, como por exemplo a ponte dos Contos ou de S. José e a do chafariz do Passo de Antônio Dias.”<sup>11</sup>

Já na introdução do “Documentário” aparece a intenção de mostrar que a Inspetoria de Monumentos Nacionais teria dado origem ao SPHAN. Essa afirmação, no entanto, não pode ser levada em consideração, uma vez

que o órgão criado em 1937 não deu continuidade aos trabalhos da Inspetoria, seguindo novas orientações e direcionamentos para as atividades de preservação do patrimônio nacional. Além disso, na apresentação do volume, em repetidas vezes ao longo do “Documentário” e em outros artigos dos *Anais* menciona-se a questão da gratuidade dos trabalhos prestados por Gustavo Barroso – mais uma razão pela qual a Inspetoria não deveria ser esquecida.

“Da diretoria do Museu partiu a idéia de defender os nossos monumentos nacionais; por ela durante anos seguidos se bateu o seu diretor e, depois de ter criado o órgão encarregado dessa defesa, de 1934 a 1937 o *dirigiu gratuitamente, não recebendo dos cofres públicos nem sequer passagens para ir fiscalizar em Minas Gerais as obras a seu cargo* [grifo do autor]. Esse órgão, intitulado Inspetoria dos Monumentos Nacionais, teve no decurso de sua trabalhosa existência a verba total de 200 mil cruzeiros (...). Foi essa Inspetoria de Monumentos Nacionais que o Ministro Gustavo Capanema transformou em Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ampliando seus quadros e atribuições.”<sup>12</sup>

Para comprovar que a idéia de preservação do patrimônio nacional realmente havia partido de Gustavo Barroso, foram transcritos três artigos de sua autoria, publicados no jornal *Correio da Manhã* em 1928: “As igrejas de Minas e a Sé Velha da Bahia”, “A cidade sagrada” e “A Casa de Marília”. Os artigos que versam sobre o mesmo tema, escritos anteriormente por outros intelectuais – como Alceu Amoroso Lima, que, em 1916, publicou “Pelo passado nacional”, na *Revista do Brasil* – foram ignorados, no sentido de conferir pioneirismo às iniciativas de Barroso. Aliás, era prática comum nos *Anais* a reprodução dos artigos que Barroso publicou na Imprensa para lhe conferir autoria de idéias, como a de criação de um museu de história nacional.

“Vê-se bem por esses artigos que, num momento em que ninguém se lembrava de proteger a tradição monumental brasileira, isso era uma preocupação constante do Diretor do Museu Histórico Nacional.”<sup>13</sup>

Essas foram as palavras publicadas após a transcrição dos artigos sobre preservação de monumentos, escritos por Barroso e publicados no *Correio da Manhã*. Desta forma, o dossiê inicia a trajetória de Gustavo Barroso na política de preservação do Patrimônio Nacional. Relata a experiência do diretor do Museu Histórico Nacional como Inspetor de monumentos, contratado pelo Governo do Estado de Minas Gerais entre 1928 e 1930, período em que fiscalizou restaurações em Ouro Preto; publica as correspondências relativas aos trabalhos de restauração, trocadas entre Barroso e as autoridades de Ouro Preto, tanto como Inspetor contratado pelo Presidente Antonio Carlos – Governador de Minas Gerais na época – quanto como responsável pela Inspetoria de Monumentos Nacionais. Publica ainda todos os orçamentos e relatórios elaborados por Epaminondas de Macedo.

Ao final do dossiê sobre a Inspetoria há um comentário sobre o *Guia de Ouro Preto*, publicação do SPHAN, de autoria de Manuel Bandeira, lançado em 1938<sup>14</sup>. Ele é dirigido às notícias, publicadas no *Guia*, sobre os 33 monumentos de Ouro Preto restaurados pela Inspetoria. Com relação à Igreja de Nossa Senhora da Piedade, por exemplo, o *Guia* diz: “em 1937, a Inspetoria de Monumentos Nacionais executou obras de conservação, as quais foram dirigidas pelo Engenheiro Epaminondas de Macedo”<sup>15</sup>. Mas o comentário afirma que a informação estaria incompleta por não citar o nome de Gustavo Barroso como responsável pelas restaurações:

“Essas notícias apesar de incompletas e de atribuírem [a responsabilidade pelas obras de restauração dos monumentos de Ouro Preto] somente ao Engenheiro Epaminondas de Macedo, sem nenhuma referência a quem de fato planejara e dirigira as obras, confirmam o vulto dos trabalhos realizados pela Inspetoria de Monumentos, dirigida pelo Dr. Gustavo Barroso e fruto unicamente dos seus esforços pessoais, o que esta exaustiva documentação comprova de modo cabal e definitivo.”<sup>16</sup>

O quinto volume dos *Anais* traz ainda outras realizações de Gustavo Barroso dentro e fora do Museu Histórico Nacional. Entre as atividades que mereceram destaque estão a autoria dos projetos de criação do Museu Imperi-



al de Petrópolis e do Museu da Aeronáutica; projetos de criação de uma Ordem do Mérito Civil e de instituição do uniforme militar do 1º Regimento de Cavalaria do Exército, denominado “Dragões da Independência”, além de calendário patriótico, de estandarte e de símbolos para a juventude brasileira.

Sem dúvida, esse volume é inteiramente dedicado à memória das “louváveis iniciativas” de Barroso, marcando um esforço de enaltecimento de suas realizações, caracterizadas também por outras publicações da década de 40, dentro e fora dos *Anais* do Museu Histórico Nacional. Além do *Documentário*, dois artigos dos *Anais* lembram as atividades da Inspetoria de Monumentos Nacionais: “A Força de Tiradentes”<sup>17</sup> e “A defesa do nosso passado”<sup>18</sup>, ambos de autoria de Barroso. Ele também faz, no sétimo volume, uma alusão à Inspetoria, ao publicar reproduções das aquarelas de Alfredo Norfini compradas em 1934, no âmbito das pesquisas sobre monumentos nacionais<sup>19</sup>. O *Documentário* publica as reproduções das aquarelas e de desenhos a lápis e bico-de-pena produzidos pelo pintor, que passou um ano viajando pelas cidades históricas brasileiras registrando monumentos artísticos e históricos.

No volume 3 dos *Anais*, há a reprodução de um elogio feito ao Museu Histórico Nacional por autor que assina A.S.M, em artigo intitulado “O museu histórico do Brasil”.<sup>20</sup> Trata-se da transcrição de uma matéria publicada no *Diário de Coimbra*, periódico português, em 1º de abril de 1943, na qual o autor elogia as iniciativas de Gustavo Barroso, tecendo comentários sobre o primeiro volume dos *Anais*, que lhe fora enviado.

“O Brasil possui um Museu Histórico Nacional, que é, segundo dizem os que viram, uma realização admirável. O que é natural, desde que se saiba que seu diretor é o escritor eminente Dr. Gustavo Barroso.”<sup>21</sup>

O último artigo publicado nos *Anais* que procura lançar luz sobre os “grandes feitos” de Barroso foi publicado no décimo volume. Trata-se da notícia sobre as celebrações em torno do septuagésimo aniversário do diretor do Museu Histórico Nacional, realizadas em dezembro de 1958. A autora, Nair de Moraes Carvalho, transcreveu o discurso que elaborou e leu na ocasião

da inauguração do busto em homenagem a Barroso. O referido busto foi produzido por um funcionário do Museu, cuja história foi contada por D. Nair no seu discurso. Manuel Ferreira Gomes era um servente que não se adequava aos trabalhos de limpeza que era obrigado a realizar. Chamaram sua atenção várias vezes, por indisciplina e “rebeldia”. Antes de tomar a última medida de repreensão do funcionário, que seria a suspensão, Barroso convidou-o para uma conversa. O servente justificou suas atitudes informando que já tivera posses e que chegara a cursar a Escola Nacional de Belas Artes. Sua tendência artística e criativa não se adequava às obrigações de servente e, por essa razão, revoltava-se, não se comportava como deveria. Ao falar sobre a chance que Barroso dera a Gomes, transferindo-o para o departamento de restauração de esculturas, onde poderia desenvolver melhor seus talentos, Nair de Moraes o chama de “libertador de almas”:

“O Diretor compreendeu o que se passava naquela alma. (...) O Sr. Manuel tornou-se acessível, risonho, delicado, obediente, feliz! (...) Funcionário relapso e tangido de outros serviços o Diretor dera-lhe, com seu espírito de compreensão e humanidade, uma oportunidade de redenção, uma ressurreição, uma nova vida. Para mostrar sua gratidão ao chefe que o compreendera e nobilitara, Manuel Ferreira Gomes fez o seu busto. (...) Não poderia deixar de contar semelhante história, exemplo da maneira como, respeitando tendências, estimulando inclinações, cultivando a liberdade das almas, dando mais força ao espírito que vivifica do que à lei que mata, segundo a frase célebre, o nosso Diretor, repetindo o que fez com esse servente várias vezes, tem sabido criar em volta de si um corpo de colaboradores eficientes e devotados, que neste momento traduzem os seus sentimentos na homenagem deste bronze de significação peculiar. (...) Bastaria o que aí fica dito para eternizar no Museu a memória de Gustavo Barroso”,<sup>22</sup>

Entretanto, Nair de Moraes Carvalho não parou por aí. Foi adiante com seu discurso, lembrando as criações atribuídas a Barroso, como o Museu Histórico Nacional, a Inspetoria de Monumentos Nacionais e o Curso de Mu-

seus<sup>23</sup>, assim como sua produção literária. Quando fala sobre a trajetória pública do Diretor, assinala:

“Nascido pobre no ensolado [sic] Ceará, o Dr. Gustavo Barroso abriu o seu caminho vida afora só e sem protetores. Trabalhou com talento e afinco, caminhou honestamente e, por entre espinhos e escolhos, venceu ingratidões e as incompreensões, deixa uma obra que só com a distância do tempo será devidamente avaliada”.<sup>24</sup>

As ingratidões e incompreensões às quais a autora se refere dizem respeito ao insucesso de Barroso frente a algumas lutas políticas. Em relação à hegemonia da memória nacional que gostaria de controlar a partir do Museu Histórico Nacional e, posteriormente, da Inspetoria de Monumentos Nacionais, Barroso não obteve o reconhecimento esperado. Na luta entre *Antigos* e *Modernos*<sup>25</sup>, foi derrotado pelo projeto de construção simbólica da nação elaborado e levado a diante pelos intelectuais modernistas do SPHAN, vendo suas iniciativas à frente da Inspetoria serem, aos poucos, ignoradas, esquecidas. Já sua militância integralista culminou em prisões e processos, por conta da tentativa de golpe empreendida em 1938. Seu “Sonho Verde”<sup>26</sup> de ascensão política por meio do movimento integralista acabou com o fracasso do golpe e a cassação dos envolvidos.

A década de 1940, para Barroso, caracteriza-se por uma tomada de consciência do insucesso de algumas de suas iniciativas, que poderiam, caso fossem bem sucedidas, garantir-lhe prestígio e ascensão política. Ficando isolado na direção do Museu Histórico Nacional, voltou-se para os relatos sobre sua vida e suas realizações, em busca do reconhecimento desejado. Para tanto, utilizou os *Anais* como um de seus principais veículos<sup>27</sup>. Nos volumes lançados a partir da década de 50, já não se encontra mais esse estilo de artigo, o que leva a crer que, enquanto esteve à frente da instituição, Barroso conseguiu, entre estudos sobre o acervo museológico e a história dos grandes homens, imprimir nas páginas da publicação oficial do Museu Histórico Nacional uma parte considerável de suas memórias.



## Notas

1. DUMANS, Adolpho. "O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos de existência." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 1, 1940, p. 219.
2. Idem. "A idéia de criação do Museu Histórico Nacional." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 3, 1942, p. 383-397.
3. Idem, *ibid.*, p. 384.
4. BARROSO, Gustavo. "A exposição histórica do Brasil em Portugal e seu catálogo." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 1, 1940, p. 239 (grifo do autor).
5. Idem.
6. *Ibidem*, p. 240.
7. *Ibidem*, p. 241.
8. BARROSO, Gustavo. "Oratórios Coloniais." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 2, 1941, p. 341.
9. BRASIL, Museu Histórico Nacional. "Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
10. *Ibidem*, p. 5.
11. BARROSO, Gustavo. "Execução dos serviços." In: BRASIL, Museu Histórico Nacional. "Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, p. 126.
12. Idem à nota 10.
13. BRASIL, Museu Histórico Nacional. "Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil." *Op. Cit.* p. 17
14. BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1938.
15. BANDEIRA, Manuel. *Op. Cit.* Apud. BRASIL, Museu Histórico Nacional. "Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, p. 168.
16. BRASIL, Museu Histórico Nacional. "Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, p. 169.
17. BARROSO, Gustavo. "A força de Tiradentes". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
18. Idem. "A defesa do nosso passado." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.
19. Idem. "Documentário iconográfico de cidades e monumentos do Brasil: pinturas de Alfredo Norfini." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

20. A.S.M. "O museu Histórico do Brasil". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
21. Ibidem, p. 495.
22. CARVALHO, Nair de Moraes. "As comemorações do setuagésimo aniversário do fundador do M.H.N." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 10. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949 (publicado em 1959), p. 266/7.
23. O Curso de Museus foi criado durante a gestão de Rodolfo Garcia, quando Barroso ficou afastado do Museu por dois anos, entre dezembro de 1930 e novembro de 1932. Logo, sua criação não poderia ter sido atribuída a Gustavo Barroso.
24. Ibidem, p. 268.
25. É conhecido como "Antigos" o grupo de eruditos que cultuava os valores tradicionais da nação, cuja origem encontrava-se no passado idealizado, em que a sociedade ganhava ares de civilização e nobreza segundo herança da Europa. Barroso era um dos representantes desse grupo. Os "Modernos" constituem o grupo de intelectuais sintonizado com novas questões na época, cuja melhor expressão foi a reunião que passou a ser conhecida como a Semana de Arte Moderna de 1922. Esses conceitos foram definidos por RODRIGUES, Antônio Edmilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. "A querela entre Antigos e Modernos: genealogia da modernidade." In: *Tempos Modernos. Ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 241-283.
26. Título que seria atribuído a uma obra autobiográfica sobre sua militância no Integralismo.
27. Gustavo Barroso encontrou outros espaços para divulgar suas iniciativas, tornando a década de 1940 rica em publicações sobre sua trajetória individual e sobre o Museu Histórico Nacional. Em relação ao Museu Histórico Nacional, foram publicados os seguintes volumes: DUMANS, Adolfo. *A idéia de criação do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1947; ORNELLAS, Pedro da Veiga. *Relíquias da Pátria brasileira*. Rio de Janeiro: Papelaria Alexandre Ribeiro, 1944; e RIBEIRO, Adalberto. "O Museu Histórico Nacional", *Revista do Serviço Público*, fevereiro, 1944. Quanto à trajetória de Gustavo Barroso, as principais publicações são os três volumes de memórias sobre sua infância e princípio da juventude: *Coração de Menino*, *Liceu do Ceará* e *Consulado da China*, lançados respectivamente em 1939, 1940 e 1941.

**Ver e conhecer: o uso da fotografia nos *Anais do  
Museu Histórico Nacional***

Ana Maria Mauad



## **Nota biográfica**

Ana Maria Mauad é doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem/UFF. Especialista na relação imagem técnica e história, tendo publicado vários trabalhos no campo, destacando-se a organização da seção sobre fotografia e história, dos Anais do MHN, vol 32, 2000.

## **Resumo**

*Ver e Conhecer: o uso da fotografia nos Anais do Museu Histórico Nacional*

Ana Maria Mauad

O presente artigo analisa as fotografias publicadas nos *Anais do Museu Histórico Nacional* durante os anos 1940-1998, a partir da sua relação com a cultura visual do novecentos. Foram valorizados os anos 1940 e 1950, nos quais há maior concentração no uso de imagens fotográficas nos *Anais*. Analisou-se a coleção em termos de amostragem, buscando indicar, na sua relação com o texto escrito, o tipo de valor atribuído à imagem fotográfica, quer como apoio à informação, atestado de veracidade, referência ou indício. Por fim, foram discutidas as estratégias adotadas no uso da imagem fotográfica, enfatizando a relação entre fotografia e conhecimento museográfico.

## **Palavras-chave:**

Museu Histórico Nacional, Anais do Museu Histórico Nacional (1940 - ), fotografia.

## Introdução

A fotografia surgiu no século XIX como resultado da feliz conjugação do engenho, da técnica e da oportunidade. Niépce e Daguerre, dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diversos, são exemplos claros desta união. Enquanto o primeiro preocupava-se com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte concreto, resultado das pesquisas ligadas à litogravura, o segundo queria o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer, em termos de entretenimento – afinal de contas, era ligado ao ramo das diversões. É bem verdade que no século XIX a distinção entre técnica e magia não eram tão claras quanto hoje, como bem ilustra o nome de uma das primeiras lojas a venderem material para eletricidade no Rio de Janeiro: “Ao Grande Mágico”.

Desde então e ao longo de sua história, a fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Ainda no século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, por meio de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

O caráter de prova irrefutável do que realmente acontecera, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia. Para muitos artistas e intelectuais, dentre eles o poeta francês Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade. Baudelaire expõe, na seguinte passagem de seu artigo “O público moderno e a fotografia”, qual era, para ele, o verdadeiro lugar da fotografia dentre as formas de expressão visual de meados do século XIX:

*“Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas (...). Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a*

*biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido pôr o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós”.*

Baudelaire enfatiza a separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade humana, própria à essência da alma, enquanto à segunda é reservado o papel de instrumento de uma memória documental da realidade, concebida em toda a sua amplitude.

O pensamento oitocentista, marcado pela vertente cientificista, concebia a fotografia como uma cópia fiel do mundo e de seus acontecimentos. Ao longo do século XX, a relação entre fotografia e realidade foi se atualizando, sendo seu uso ampliado ao campo das ciências dos mais diversos aspectos, desde a entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, passando pelas pesquisas de campo da antropologia e da arqueologia, a fotografia foi utilizada como prova impossível de ser falsificada. No plano do controle social, a imagem fotográfica foi associada a identificação, passando a figurar, desde o início do século XX, em identidades, passaportes e os mais diferentes tipos de carteiras de reconhecimento social. No âmbito privado, por meio do retrato de família, a fotografia também serviu como prova. O atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada por meio de objetos, poses e olhares.

É dentro do contexto dos usos e funções da fotografia no século XX que procurei delimitar minha análise das fotografias publicadas nos *Anais do Museu Histórico Nacional* entre os anos 1940 (ano de sua primeira publicação) e 1998. Em primeiro lugar, defino o lugar da fotografia na cultura visual do período, valorizando os anos 1940 e 1950, onde há maior concentração no uso de imagens fotográficas, nos *Anais*, como veremos a seguir; na segunda parte, analiso a coleção em termos de amostragem, buscando indicar, na sua

relação com o texto escrito, o tipo de valor atribuído à imagem fotográfica, quer seja como apoio à informação, atestado de veracidade (ou como prova), referência ou indício. Ainda nesta parte, estudo mais detalhadamente os números, com maior quantidade de fotografias, buscando, por meio dessa estratégia, definir o padrão dominante no uso da fotografia. A terceira parte, conclusiva, discute as estratégias do uso verificadas na parte dois, enfatizando a relação entre fotografia e conhecimento museográfico.

### **Fotografia e cultura visual impressa, breve esboço histórico**

A cultura visual impressa sofreu transformações significativas ao longo do século XX, superando as demandas visuais da sociedade oitocentista, à medida que propunha novas soluções técnicas para o problema da programação e impressão visual de todo o tipo de impressos, dentre eles panfletos, cartazes, postais, revistas ilustradas, livros, calendários, opúsculos, catálogos de exposições, propaganda política, publicidade de produtos variados etc. O estudo da cultura visual impressa engloba, necessariamente, os circuitos sociais da imagem historicamente definidos por meio da produção, da circulação, do consumo e do papel que esta imagem desempenha nas práticas e representações culturais, ou, como alguns estudiosos denominam, a economia visual.

A demanda social de imagens no século XIX foi correspondida pela produção significativa de gravuras, denominação dada não somente para a estampa impressa, mas também utilizada para designar prancha ou matriz gravada. Já no final deste século, no campo da fotografia impressa, desenvolveram-se os processos de fotogravura e autotipia ou gravura em meio-tom, este último sendo fundamental para o desenvolvimento das técnicas de impressão adotadas pela imprensa, como veremos a seguir. Tais gravuras circulavam em pranchas, ilustrando livros, álbuns e revistas. Estas últimas foram campo fértil para a elaboração de uma forma de comunicação que aliava a notícia do acontecimento ao seu comentário crítico, sendo até os anos 1960 o principal veículo de comunicação visual nas culturas urbanas. Neste sentido, a análise da cultura visual do novecentos deve passar necessariamente por uma avaliação, mesmo que breve, do papel das revistas ilustradas, bem como pela apresentação das condições materiais disponíveis para o trabalho com fotografia.



A criação e o crescimento das revistas ilustradas, no panorama mundial, foram quase contemporâneos ao da fotografia. A primeira revista semanal que deu preferência à ilustração foi “The Illustrated London News”, fundada em 1842 e, como o próprio nome indica, repleta de ilustrações. Tal tendência foi difundida para o restante da Europa e para as Américas. A princípio, estas publicações ilustradas limitavam-se ao desenho, utilizando-se para a impressão da gravação em madeira. Processo que permitia a composição de desenho com os tipos das letras – assim o texto vinha sempre acompanhado de sua ilustração.

Pouco a pouco, os semanários começaram a reconhecer “a importância da câmera como meio de ilustração”, por ser mais eficiente que os esquemas artísticos, na opinião de um editor da época. É verdade que as gravações e litogravuras baseadas em fotografias haviam enriquecido as revistas desde a metade do século XIX. Todavia, a partir do desenvolvimento e difusão do processo de produção de fotogravuras, nos anos noventa do século passado, a fotografia não teria mais de ser redesenhada por um artista para ser utilizada em revistas ou jornais.

Contudo, a fotografia teve pouco impacto no primeiro momento em que foi impressa. A razão disso pode ser atribuída, primeiramente, à deficiência das técnicas de impressão, tais como a fotogravura, a fotolitogravura e o calotipo, que não permitiam a impressão da foto juntamente com os tipos, para a composição do texto escrito. E, em segundo lugar, à resistência dos padrões estéticos existentes em relação ao conceito de ilustração, com o desenho sendo associado ao trabalho do artista e a fotografia, considerada mera reprodução da natureza.

A invenção do “halftone plate” ou chapas de meios-tons, na década de 1880, ampliou o uso das fotografias em livros, revistas e jornais, transformando significativamente a forma como o consumo de imagens se daria a partir da sua maior reprodutibilidade. Basicamente, este processo convertia a fotografia numa série de pontos sobre tela, os quais variavam de tamanho de acordo com os tons originais da fotografia. Depois, a tela era passada para o metal, que sofria uma série de processos químicos até chegar à chapa de impressão – esta pode ser colocada na prensa, juntamente com os tipos das letras, pois, tal

como um carimbo, possui altos e baixos relevos, que acompanham os meios-tons da foto e os tipos do texto escrito.

A fotografia entra para as publicações diárias em 1904, com a veiculação de uma foto no jornal inglês "Daily Mirror". No entanto a entrada da fotografia no periodismo diário traduz uma mudança significativa na forma de o público se relacionar com a informação, por meio da valorização daquilo que é visto. O aumento da demanda por imagens vai levar ao estabelecimento da profissão do fotógrafo de imprensa, procurada por muitos ao ponto de a revista "Collier's" afirmar, em 1913: "(...) it is the photographer that writes history these days. The journalist only labels the characters".

Uma afirmação bastante exagerada, tendo em vista o fato de que somente a partir dos anos 1930 o conceito de fotorreportagem estaria plenamente desenvolvido. Nas primeiras décadas do século, as fotografias eram dispostas nas revistas de modo a traduzir em imagens um fato sem muito tratamento de edição. Em geral, eram publicadas todas do mesmo tamanho, com planos amplos e enquadramento central, o que impossibilitava uma dinâmica de leitura, além de não estabelecer a hierarquia da informação visual.

Foi somente no contexto de ebulição cultural da Alemanha dos anos 1920 que as publicações ilustradas, principalmente as revistas, ganhariam um novo perfil, marcado tanto pela estreita relação entre palavra e imagem, na construção da narrativa dos acontecimentos, quanto pelo posicionamento do fotógrafo como testemunha invisível dos acontecimentos.

É importante ressaltar que a preocupação por uma maior praticidade dos métodos fotográficos e uniformização do material de uso esteve presente no horizonte de expectativas, tanto daqueles que trabalhavam na produção da imagem fotográfica, como de outros que anteviam no fascínio exercido pela imagem uma boa fonte de lucros. Naomi Roseblum explica que a standardização, ou seja, a produção racional do material e do processo fotográfico acelerou-se por volta de fins do século XIX, devido a um certo número de razões. Dentre as quais destaca:

1º - A contínua expansão industrial dos países capitalistas ocidentais, que investiam na regularização da produção de todos os bens e serviços manufaturados, considerando a fotografia como uma parte in-

trínseca da capacidade industrial;

2º - O crescimento da indústria química, especialmente na Alemanha, depois da unificação em 1871, que iniciou uma competição entre vários países na produção de materiais sensíveis e de um aparato fotográfico mais refinado; e

3º - O reconhecimento de que a fotografia era muito mais do que um instrumento que reproduzia o que o olho podia ver, o que teria sido o principal estímulo para essa aceleração no desenvolvimento industrial fotográfico. Isso porque revelou-se o potencial da imagem fotográfica como ferramenta para o conhecimento de fenômenos científicos, sociológicos e físicos nunca presenciados anteriormente – fato que também contribuiu para o progresso das técnicas de impressão que tornariam possível a transcrição da foto para um público cada vez maior, por meio dos livros, jornais e revistas.

Em 1890, a tecnologia fotográfica já estava em pleno desenvolvimento. As antigas placas úmidas foram suplantadas pelas placas secas – uma emulsão gelatinosa de brometo de prata empregada primeiramente apenas em placas de vidro e posteriormente, no leve e flexível filme de celulóide. As câmeras fotográficas tiveram o seu desenho aperfeiçoado e uma multiplicidade de aparelhos mais flexíveis e fáceis de carregar despontaram no mercado, tanto para amadores como para profissionais. Além disso, com o aumento da concorrência industrial, as grandes firmas passaram a investir maciçamente na produção de lentes mais rápidas, obturadores, diafragmas, fotômetros e na iluminação artificial para fotografia noturna e de interiores. Tudo isso permitiu um maior controle do fotógrafo sobre o resultado a ser obtido no negativo.

No Rio de Janeiro, as publicações ilustradas com fotografias só surgiram no início do século XX. A princípio, somente com fotogravuras e posteriormente, em 1907, com a introdução do “halftone plate”, também com fotografias impressas em meio ao texto escrito, sem qualquer relação com a matéria publicada. A mudança no padrão fotográfico das publicações ilustradas só viria a mudar em 1930, com a utilização, pela revista “O Cruzeiro”, da rotogravura. Esse processo, que, ao passar da chapa de meios-tons para o

cilindro, aumentou a velocidade de impressão, fez com que a reprodução de imagens em jornais e revistas se intensificasse.

No entanto, como já mencionei anteriormente, a cultura visual impressa não se limitava à publicação de revistas ilustradas, estendendo-se a um campo mais amplo, que envolvia a publicação de livros, catálogos, relatórios, rótulos, postais etc. Ao longo dos últimos dez anos, tornou-se significativa a presença de estudos sobre as publicações e impressos ilustrados, tanto nos programas de pós-graduação ligados à área de história, como nos voltados para as áreas de design e comunicação.

A cidade do Rio de Janeiro é um indicador do gradual crescimento do mercado fotográfico nos países periféricos. Em 1890 só existia nesta cidade uma casa comercial que vendia, entre outros produtos, material fotográfico: a “Palheta de Ouro” (situada na rua Gonçalves Dias, número 38). No entanto, os serviços de artes gráficas já estavam sendo desenvolvidos nas oficinas gráficas Laemmert, como expunha o seu anúncio:

*“(...) possuímos única oficina heliográfica no Brasil, que fornece com maior perfeição e brevidade todos os trabalhos nos seguintes ramos de artes gráficas:*

Fototipia – ou reprodução de desenhos, gravuras, pinturas e aquarelas, litografias, retratos, vistas, máquinas, etc., em qualquer formato e cor, imitando perfeitamente a fotografia sem ter a desvantagem de alterar-se pela luz. Em poucos dias tiram-se milhares de exemplares de um retrato ou de qualquer outro original (...). O preço destas estampas, usadas hoje geralmente na Europa, é muito mais em conta do que o das fotografias.

Litografia – para a execução de todos os trabalhos litográficos, como sejam, mapas, plantas, faturas, cartões, ações, cheques, recibos, rótulos, etiquetas, diplomas, músicas, bromolitografias, etc. Sendo feitas as gravuras pôr meio de processos rápidos e aperfeiçoados, pode-se aprontar qualquer trabalho com maior brevidade a preços baratos.

Fotografia – para a reprodução de desenhos, gravuras, fotografias ou tiragens do natural, fornecendo-se cópias em papel com tinta de impressão ou chapas sobre pedra ou metal para im-



pressão litográfica ou tipográfica.

Fotolitografia ou fotozincografia – para o transporte de gravuras ou desenhos sobre pedra ou metal para serem impressas na máquina. Em três dias pode-se aprontar o transporte de uma estampa de qualquer formato que precisaria de meses para ser gravada a mão.

*Heliogravura – ou reprodução de estampas sobre chapa de aço ou cobre para a impressão”.*

Tais serviços possibilitaram a grande produção de cartões postais, serviram de base para a posterior aplicação da fotografia nas revistas ilustradas e a sua própria existência já indicava tanto o início do processo de massificação da imagem, quanto a realidade de uma sociedade mais complexa, que, para funcionar, demandava uma gama de produtos tipicamente urbanos.

Em 1907, o “Almanack Laemmert” já publicaria um total de sete lojas especializadas em material fotográfico: A. de Andrade, A. Leterre, Arsênio Borges da Câmara, G. Barandier – com depósitos para material fotográfico – , J. A. Vieira, M. S. dos Santos e Marc Ferrez. Todas estas, localizadas no centro da cidade. Em 1918 este conjunto havia sido ampliado, com a criação de mais cinco lojas: Bastos Dias, Feliz Osterbach, M. L. Cristobal, Marco F. Berteae e Ótica Inglesa. Todavia foi na década de 1920 que este mercado se estabeleceu definitivamente.

A partir de 1920, poderiam ser encontradas, na cidade do Rio de Janeiro, as seguintes especializações no ramo da fotografia: representantes de fábricas estrangeiras de material fotográfico, revendedores de material fotográfico, fotógrafos de atelier, indústria fotográfica – uma única fábrica de cartões, álbuns e etiquetas em alto relevo –, mecânica fotográfica, gravadores e serviços de impressão.

Dentre as principais fábricas estrangeiras com escritório de representação no Rio de Janeiro estavam:

- Alemãs: C. Zeiss, Jena-Ica, Johanes Herzog e Cia., S. A. Jupiterlicht, Hauff e Nettel, Agfa, Ernemann, Lutz, Wetzlar, Satrap-Voigtlaender, Emil Busch, Goerz, Leonar, Kraffte e Stwdel, Eisben-Berger e Íon.

- Francesas: Pathé, As de Trêfle, Lumière e Jouglà, S.O.M. Berthot, Pathé Baby e Demaria-Lapierre.
- Inglesas: Wellington e Ward Ltda. e Illingworth.
- Norte-americanas: Defendos Photo Supply, Kodak Brasileira Ltda. e Bausch e Lomb.
- Belga: Gaveart.

Cada uma dessas marcas especializava-se, geralmente, em um ou dois tipos de produto, como era o caso da Voigtländer-Satrap, que produzia máquinas, filmes, chapas e papéis. Somente a Kodak e a Agfa ofereciam todos os produtos – papéis, filmes, chapas, lentes, câmeras, filtros, tripés, valises, reveladores e fixadores, numa linha de material fotográfico. Estas, justamente por oferecerem todos os tipos de produto e por realizarem um grande investimento publicitário, tinham melhor entrada no mercado.

No contexto internacional, o final da década de 1920 foi a época do surgimento dos trustes de companhias de material fotográfico, criados para fazer frente à acirrada concorrência. Tal situação foi exposta num artigo publicado pela revista “Photograma”:

*“Fundiram-se as fábricas Opstische Anstalt C. P. Goerz, de Berlin e a Ica de Dresden (...) pensa-se que a antiga combinação persistirá, mas acredita-se que o grupo Zeiss aderirá a nova (...). Câmeras fotográficas, aparelhos de iluminação, máquinas de cálculo e aparelhos científicos ficam para a Goerz (...) a A.A.G. Hahn ligada a Goerz ocupar-se-á de aparelhos cinematográficos. A Ica produzirá particularmente câmeras fotográficas, aparelhos de projeção para amadores e artigos para foto-química. Caberá a Ernemann o primeiro lugar na fabricação de aparelhos cinematográficos para profissionais. A concorrência que este truste tem a temer é a da Agfa reunida a Rietzchel, de Munich, (...) que inundará o mercado com aparelhos perfeitos e baratos. O fim desse truste é aumentar a venda dos filmes Agfa, para o que venderá aparelhos fotográficos produzidos sem lucro imediato (...). No estrangeiro há a grande rival Eastman Kodak, com poderoso aparelhamento de produção, propaganda e expedição (...) Além disso o entendimento dos americanos da Eastman com a Pathé Frères, de Paris, mostra o empenho americano em alargar a sua esfera de ação”.*

Essa tendência demonstra a crescente importância da indústria fotográfica e o consumo cada vez maior de imagens.

A entrada no mercado destes representantes diretos, a partir da referida década, não tirou a importância do comércio retalhista de material fotográfico, que, além da venda de produtos, também revelava e ampliava cópias de amadores “batedores de chapas”. Dentre as principais casas do ramo na época, com publicidade regular nas revistas especializadas estavam: Ótica Inglesa, Casa Carlos Gomes, Lutz Ferrando e Casa Bevilacqua, na rua do Ouvidor, e L. J. Martins, Perdigão e Cia., Casa Niépce e Bastos Dias, na rua Sete de Setembro, entre outras.

Até a década de 1950, o Rio de Janeiro manteve o seu predomínio como fornecedor de material fotográfico para o restante do país, como esclarece o depoimento do fotógrafo paranaense Guilherme Glück:

*“(...) os primeiros materiais eu comprava do Rio, através de carta, tinha que remeter os ‘cobres’ adiantados, depois surgiu o viajante de material fotográfico (...). Bom, esse já facilitou, ele fornecia sob duplicata, o senhor tinha 30 dias, pagando à vista, tinha 10% de desconto (...) como eu era interesseiro, tratava de pegar os 10%. Depois já facilitou mais ainda, depois que abriu uma casa em Curitiba, com todo o material”.*

A cultura visual impressa a partir da Segunda Guerra Mundial passou, em grande medida, a ser regida pelos padrões estéticos norte-americanos, ditados fundamentalmente pela publicidade veiculada pela imprensa periódica nos outdoors. Os censos publicados nos anuários estatísticos de imprensa, publicidade, rádio e televisão dos anos 1950 e 1960 dão conta da multiplicação dos meios audiovisuais e da competição entre estes e os meios estritamente impressos.

Outro registro visual importante para o século XX foi a publicação de álbuns comemorativos das cidades, fartamente ilustrados com fotografia. Entre eles estão os álbuns de Belo Horizonte, de 1911 e de 1940, os vários álbuns publicados em São Paulo desde a virada do século XIX para o XX, além do álbum comemorativo do IV<sup>o</sup> Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, bem

como a publicação, em dois volumes, do livro de Gastão Cruls *Aparência do Rio de Janeiro*, publicado pela editora José Olympio em 1949.

Ao longo das décadas subseqüentes, o mercado de publicações impressas sofreu significativas transformações, principalmente associadas à ampliação do consumo da imagem eletrônica e ao desenvolvimento das tecnologias digitais.

### **A fotografia nos *Anais* do MHN – registro, indício, prova e conhecimento.**

O primeiro volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional* é publicado em 1941, com data registrada de 1940, contendo um conjunto de estudos que ia desde uma análise detalhada do mobiliário brasileiro, pelo fundador da publicação, Gustavo Barroso, até um balanço dos 19 anos de existência do Museu Histórico Nacional, por Adolpho Dumans, passando por uma variedade significativa de estudos. O traço comum de todos estes trabalhos é o uso da imagem fotográfica, quer como apoio informativo, como indício para o desenvolvimento do estudo ou como prova de algum tipo de argumentação.

Ao longo dos trinta volumes publicados, observou-se a seguinte incidência da imagem fotográfica:

<b>Tabela I</b>		
<b>Volume e ano</b>	<b>Número de páginas</b>	<b>Número total de fotos</b>
I - 1940 (1941)	261	69
II - 1941 (1943)	422	78
III - 1942 (1945)	502	70
IV - 1943 (1947)	612	176
V - 1944 (1955)	214	86
VI - 1945 (1950)	439	79
VII - 1953 -	167	-
VIII - 1947 (1957)	232	63
IX - 1948 (1958)	156	39
X - 1949 (1959)	331	32



XI – 1950 (1960)	94	199 (moedas)
XII – 1951 (1961)	225	27
XIII – 1952 (1964)	286	40 (estátuas e doc.escritos)
XIV – 1953 (1964)	278	35 (com crédito fotográfico João Oliveira Rocha e Eduardo de Los Rios)
XV – 1965	282	24
XVI – 1966	334	53
XVII – 1967	89	1
XVIII e anexo – 1968	217	14
XIX – 1968	256	31
XX – 1968	152	2
XXI – 1969	174	33
XXII – 1971	167	53
XXIII – 1972	148	9
XXIV – 1973	193	36 (cópias de páginas de jornais)
XXV – 1974	196	40
XXVI – 1975	189	6
XXVII – 1995	162	2
XXVIII – 1996	202	6
XXIX – 1997	306	8
XXX – 1998	296	6

Deste conjunto, optei por analisar numericamente o primeiro e o quarto volumes – este último, por apresentar um maior número de fotografias. O objetivo da análise foi o de avaliar a forma e a expressão fotográficas na sua relação com o texto escrito. Para tanto, consideramos os seguintes itens: tipo (peça inteira ou detalhe); objeto fotografado (quadro, móvel, moeda, brasão, medalha, escudo, armas); relação com a legenda (legenda completa, legenda

incompleta); posicionamento na página (página inteira – uma foto –, no meio do texto, na lateral do texto, no final do texto, no final do artigo, no início do artigo, página fotográfica – várias fotos). Da quantificação dos itens apontados, obtive o resultado apresentado na tabela II, que possibilita traçar um perfil da mensagem fotográfica, na sua relação com o texto escrito – ressalta-se que as fotografias acompanhavam não apenas os estudos sobre os acervos, mas havia também as reportagens fotográficas relacionadas a assuntos museológicos.

<b>Tabela II</b>		
	<b>Vol. I 1940 (1941)</b>	<b>Vol. IV 1943 (1947)</b>
<b>Tipo</b>		
Peça Inteira	92,75	83,5%
Detalhe	7,25%	2,3%
Cena	0%	14,2%
<b>Objetos e Cenas</b>		
Móveis	19%	1,7%
Quadros	19%	14,5%
Óculos	1,5%	
Relógio		0,5%
Moedas	34 %	22,1%
Lenço	1,5%	
Placa comemorativa	1,5%	
Medalhas	11,5%	
Piano	1,5%	
Brasões	3%	
Ambiente do museu (sala)	4,5%	0,5%
Arte Sacra	3%	51,7%
Armas		2,3%
Retratos de grupo		2,3%
Monumento arqueológico		2,8%
Vaso		0,5%
Edifícios		1,1%
<b>Formato da legenda</b>		
Legenda completa	33,5%	33,5%
Legenda incompleta	55%	27,25%

Figura	11,5%	39,25%
Posicionamento na página		
No meio do texto	8,5%	0,5%
Lateral do texto	4,5%	
Página fotográfica	74%	38%
Foto em página inteira	13%	61,5%

A ênfase em fotografar a peça inteira reforça a tendência de divulgar e possibilitar o acesso visual às peças estudadas que, muitas vezes, não faziam parte da exposição permanente, mas sim da reserva técnica. Por outro lado, a presença do foco nos detalhes de algumas peças denota a característica da própria análise iconográfica, cujo fundamento era a análise dos aspectos formais do objeto. Um bom exemplo de uso do detalhe pode ser encontrado no artigo sobre a galeota imperial, publicado no Volume VI, de 1945 (lançado em 1950), em que os detalhes fotográficos buscam dar uma descrição mais precisa do objeto estudado.

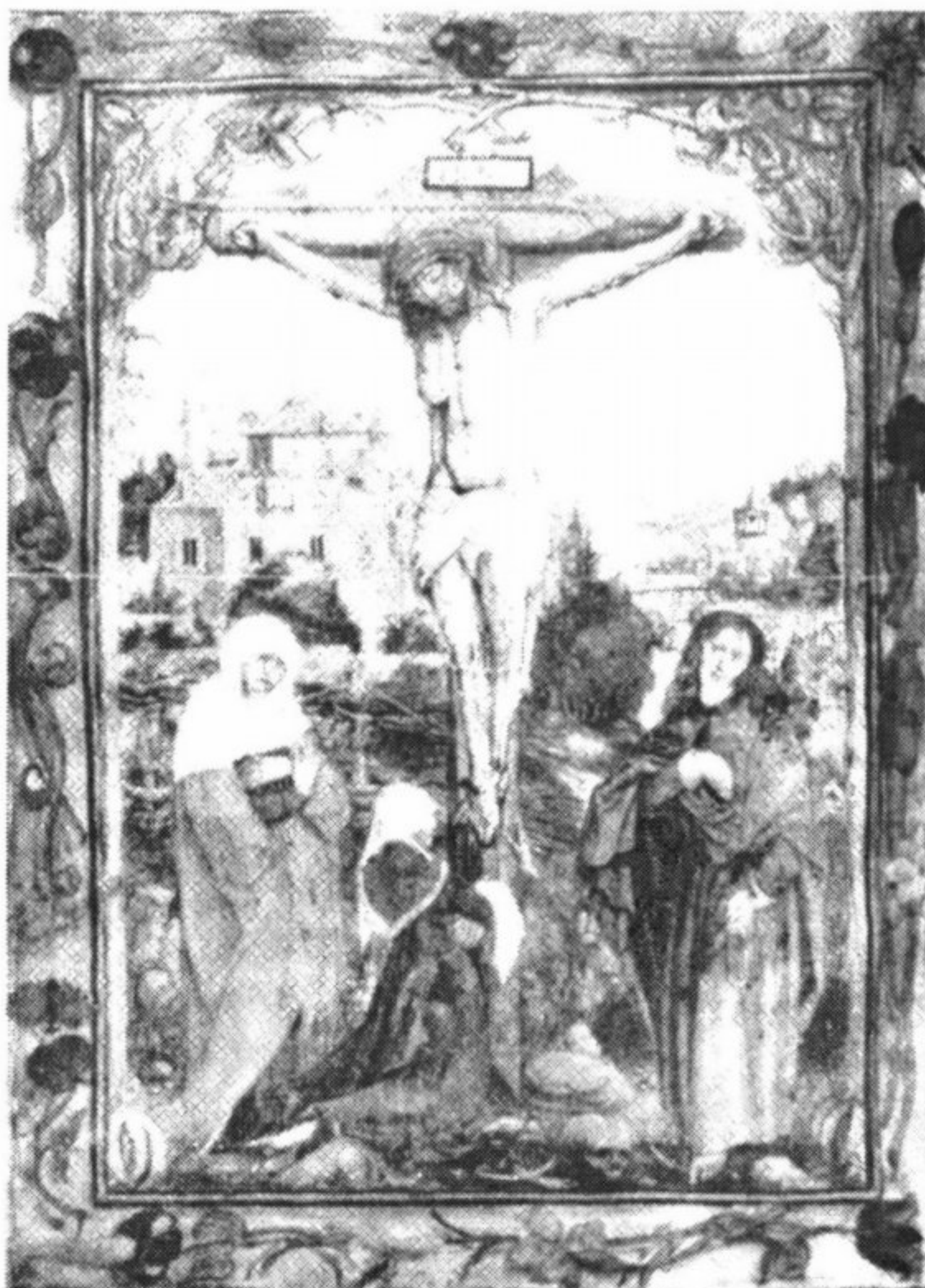
As cenas ficavam por conta das reportagens fotográficas sobre eventos aos quais o Museu estivesse associado. Uma delas foi sobre a festa da Glória, na qual uma única cena da procissão dividia o espaço fotográfico com outras imagens do Outeiro, em que foram retratados vários aspectos da iconografia sacra, duas do Outeiro (de noite e de dia) e dois quadros do local no passado.

Em ambos os números, os objetos fotografados caracterizam a ênfase dada pelos estudos propostos. No caso do volume I, o texto de Gustavo Barroso analisava o mobiliário brasileiro presente na reserva técnica; já no volume IV, a grande incidência de peças sobre arte sacra – crucifixo, santos e oratórios – deve-se ao fato de que nele foi publicado um outro estudo de Gustavo Barroso, intitulado “A arte Cristã no Museu Histórico”. Nos dois volumes, a grande incidência de fotografias de quadros e moedas aponta para o perfil do acervo que se constituía no Museu. Destacam-se ainda hoje como marcas do acervo do MHN a pintura histórica e a seção de numismática.

Os objetos também atuam como signos que aludem a acontecimentos ou experiências vividas. Um exemplo é o caso do único relógio da coleção retratado, em que seu valor de representação não se deveu a seu valor estético ou religioso, mas sim à sua marca indiciária, já que, como havia marcado as



horas na convenção de Itú, a sua existência definira a passagem do tempo histórico.



As legendas estabelecem a relação entre a imagem e o argumento desenvolvido no texto escrito. Quanto mais completa a legenda, maior a autonomia em relação ao texto. Neste caso, o posicionamento da imagem em uma única página reforçava esta autonomia. Em termos gerais, a legenda completa identifica a peça, desenvolve uma breve avaliação estética e a localiza no acervo e a legenda incompleta fornece os dados mínimos para a identificação da peça. Já a figura ocupa, geralmente, uma página fotográfica, cuja numeração faz indicação à sua entrada no texto escrito, ou seja, tem um valor denotativo em relação ao texto escrito. Em algumas legendas avalia-se a composição da obra, como é o caso da leitura iconográfica da iluminura na legenda da página 25, vol. IV.





Em geral as fotografias dos trinta volumes publicados entre 1941 e 1975 (sem considerar a retomada das publicações depois do intervalo de 20 anos, entre 1975 e 1995) seguiram o padrão definido pelas primeiras publicações – houve somente uma diminuição gradual das imagens. Existem algumas exceções, como é o caso do volume VII – “Documentário iconográfico de cidades e monumentos brasileiros” –, no qual não há fotografias, mas somente aquarelas e desenhos. Neste caso, fica evidente o uso documental da imagem como duplo do objeto, e não como representação autônoma, digna de um estudo iconográfico. A fotografia atua, então, como meio de apresentação/visualização ideal dos objetos peças.

As variações mais significativas do padrão – fotografia do objeto e detalhe para a descrição – ficaram por conta de algumas reportagens fotográficas que pontuavam matérias de caráter mais geral. Em tais reportagens, a busca por uma imagem mais dinâmica definiu a relação que a imagem fotográfica



dos *Anais* estabeleceu com fotojornalismo dos anos 1950. Por exemplo, o Volume VIII (de 1947, mas publicado em 1957) veiculou um artigo intitulado “O papel educativo do Museu Histórico Nacional”, com fotografias que não se relacionavam de forma ilustrativa ao texto escrito, mas o complementavam num jogo de informações dinâmicas que definiam a narrativa visual. A descrição da forma da expressão das cinco fotografias que estão no artigo caracteriza a intertextualidade com o padrão fotojornalístico da época. A seguir, descrevo aspectos da forma de expressão das cinco fotografias que estão no artigo, destacando o diálogo que tais opções visuais estabeleceram com o padrão fotojornalístico da época.

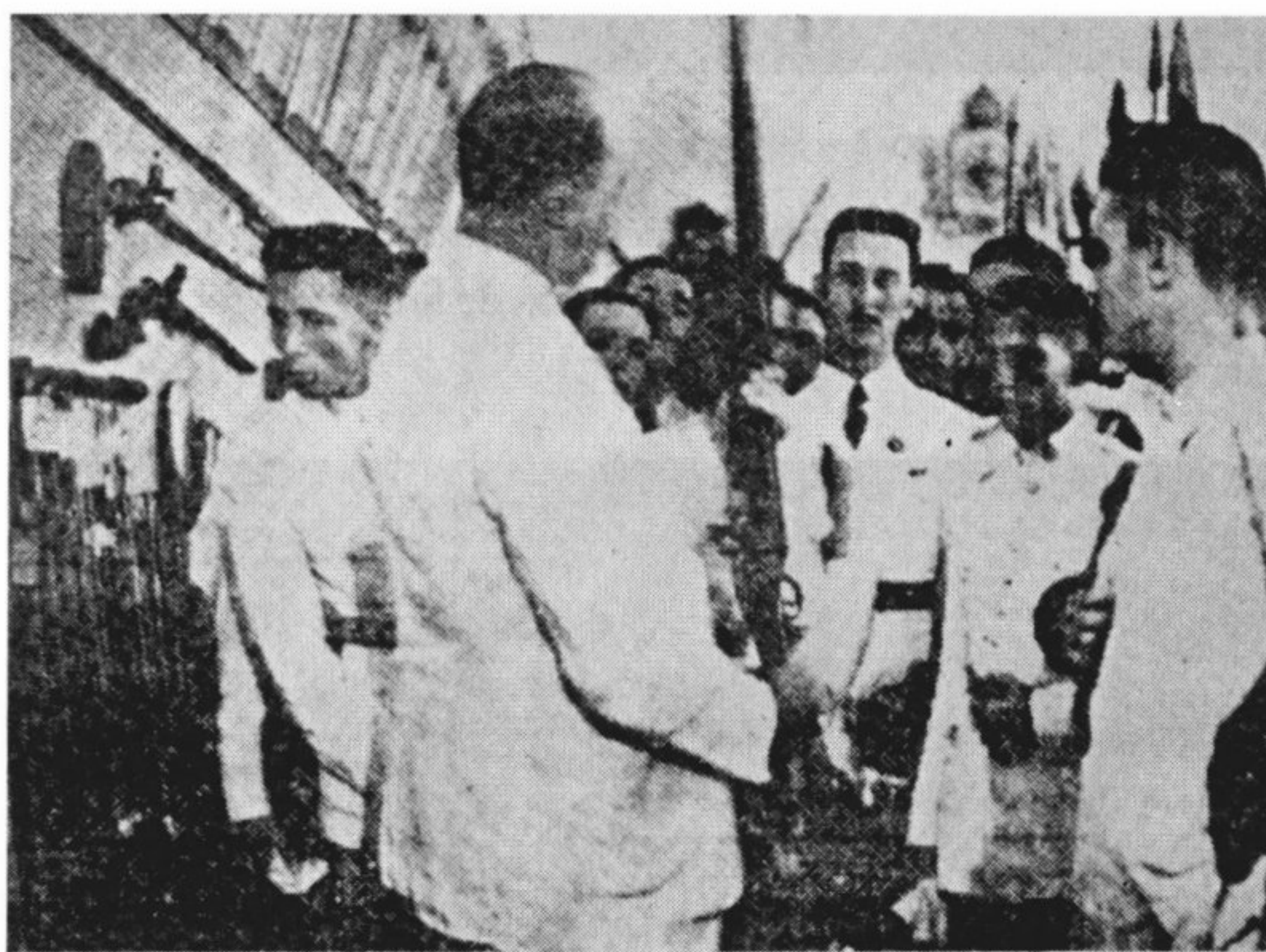


Foto 1 – Gustavo Barroso falando aos cadetes da Academia de Agulhas Negras, em 1942, no MHN

Foto instantânea, Barroso de costas para o fotógrafo e de frente para os cadetes, linhas definidas, no foco, P&B, grupo em semicírculo, todos homens de terno e de uniforme, 2 planos, Barroso no primeiro plano e de costas; os cadetes em primeiro plano de frente para o fotógrafo, mas não olham para a câmera; direção da direita para a esquerda, distribuição equilibrada, um pouco contra-plongé, plano americano.



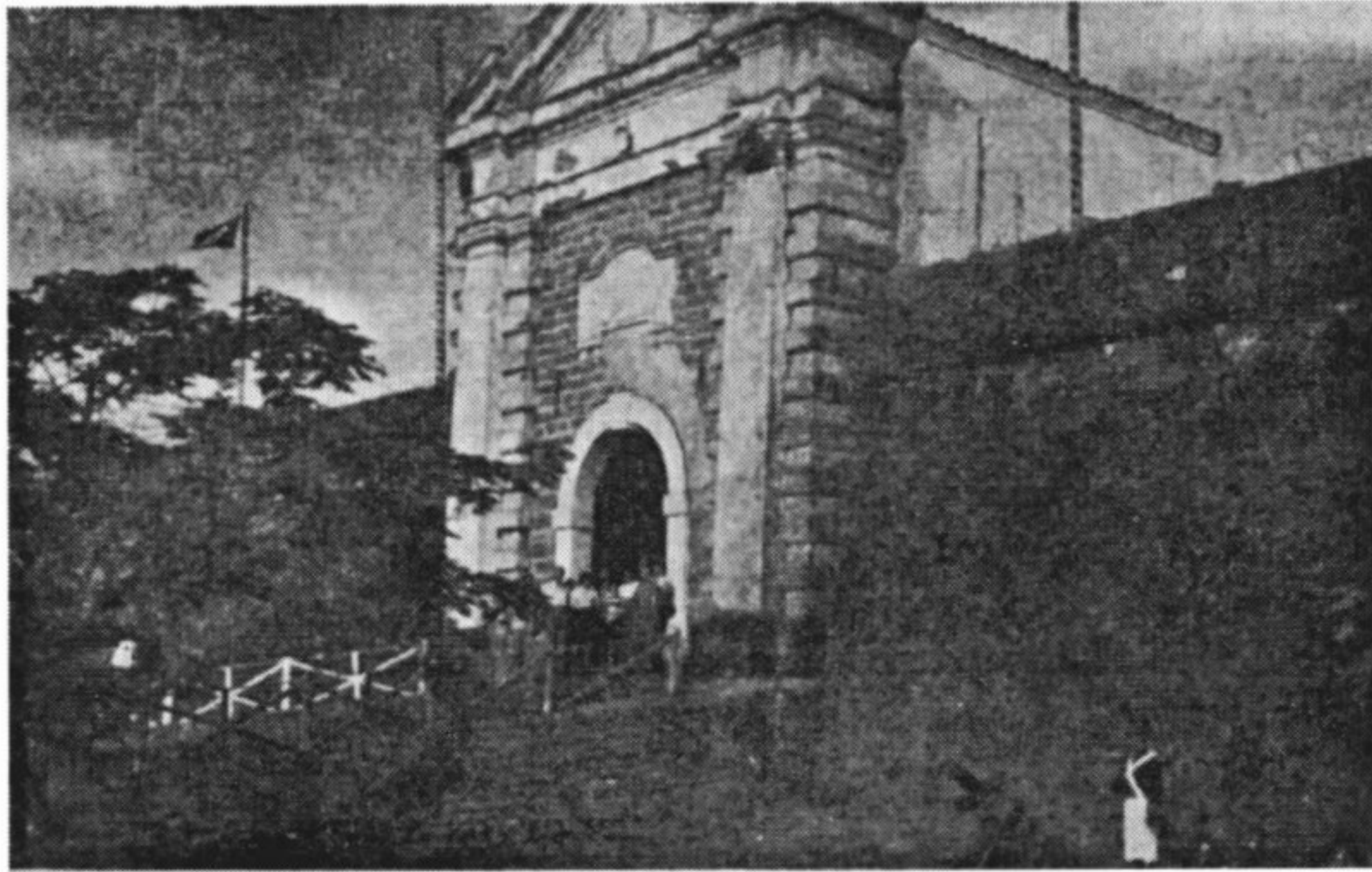


Foto 2 – Excursão ao forte de Macapá

Dianteira do Forte em plano único, tirada de baixo para cima, distribuição equilibrada, foto escura, com pouca definição de linhas, no foco, sem figuração, da direita para esquerda.



Foto 3 – Gustavo Barroso dando aula na sala D. Pedro I

Dois planos, no primeiro plano uma peça e ao seu lado, Barroso falando, no segundo, o grupo de homens e mulheres em semicírculo ouvindo a explicação, foto escura com linhas pouco definidas; todos bem vestidos, com terno e vestido social, instantânea, foto da esquerda para a direita e nivelada.





Foto 4 – Excursão ao forte do Calvario – Rio Itapicuru – Maranhão – 1952

Fotos em dois planos, primeiro grupo misto, vestido esportivamente posando para a foto em semicírculo; nos segundo plano, vegetação abundante e casa de pau-a-pique. Linhas definidas, no foco, foto centralizada e nivelada. Posada; dia.



Foto 5 – Diplomados pelo curso de Museus com o diretor do MHN e professores – 1954



Foto em dois planos, primeiro grupo misto, vestidos com passeio completo, posando para a foto em semicírculo, no segundo as dependências do museu, sala com quadros na parede. Linhas definidas, no foco, centralizada e nivelada, posada; dia.

As reportagens fotográficas sugerem a necessidade de dar conta do aspecto dinâmico dos museus na sua relação com a sociedade, apontando para uma tendência que se acentua ao longo dos anos 1950, mas que se interrompe com o governo militar, a partir de meados dos anos 1960. Nessa época, os eventos oficiais, tais como comemorações e inaugurações, passaram a ser a tônica da grande parte das reportagens fotográficas publicadas.

Um bom exemplo da relação entre museu e sociedade foi o artigo intitulado “Museu e a criança – Relações do Museu com Escolas maternais, Jardins de Infância e Curso Pré-primário e primário”, publicado no Volume IX, de 1948 (1958), com duas fotografias acompanhando o texto sobre o valor dos Museus no aprendizado e na formação dos futuros cidadãos.



Foto 1 – “Este foi o imperador ...” (D. Pedro I, escultura de Bernadelli)



Foto em dois planos: no primeiro, o grupo escolar, acompanhado de duas professoras, organiza-se em volta da estátua de D. Pedro I, de costas para o fotógrafo, todos olhando para a estátua, as meninas e meninos de uniforme e as professoras de esporte fino; segundo plano as paredes do museu, com os brasões e detalhes em pedra. Foto da esquerda para a direita, com linhas definidas e no foco, equilíbrio entre plano superior e inferior e posicionamento da estátua no centro da foto; instantâneo.



Foto 2 – Grupo de alunos observa e interpreta livremente os objetos expostos na sala D. João VI

Foto em dois planos. Primeiro plano, vitrines com objetos expostos; segundo plano, alunos, voltados de costas para o fotógrafo, observando os objetos – destaque para o aluno que toca no quadro, para o qual todos estão olhando. Grupo misto, organizado em linha reta; todos uniformizados. As linhas são definidas, a foto está no foco, direção da esquerda para a direita, equilíbrio dos plano superior e inferior. Foto instantânea.

No volume XIV, publicado em 1964, aparecem fotos com os primeiros créditos fotográficos – dados aos fotógrafos João Oliveira Rocha (mais especi-

alizado na reprodução de documentos) e Eduardo de Los Rios (voltado para as fotografias das exposições exibidas no Museu).

O volume XXII, de 1971, é o que apresenta o maior número de fotografias da década: 73 fotos, num total de 167 páginas. No entanto, o padrão se mantém o mesmo do dos anos anteriores: fotografias que ilustram artigos sobre, por exemplo, os museus no Japão e que atuam, assim, como um complemento necessário para a descrição do texto, como uma forma de visualizá-la. Além disso, a narrativa visual continua compondo um roteiro, em que se enquadram caminhos, prédios, detalhes e as pessoas que circulavam por tais ambientes. O diálogo com o fotojornalismo de “O Cruzeiro” é patente.

Nos anos 1990, a quantidade de fotografias diminui sensivelmente e mantém-se a mesma tendência de se reproduzir objetos e pinturas. Entretanto, como se observa no volume XXIX, de 1997 (edição comemorativa dos 75 anos de inauguração do MHN), as fotos ganham uma autonomia em relação aos artigos, compondo uma narrativa autônoma, que associa a imagem a uma citação. Nos demais artigos, a fotografia faz parte das estratégias expositivas adotadas para a definição do argumento.

### **Os *Anais* do MHN e a fotografia como forma de conhecer**

Em um artigo já considerado clássico na historiografia, “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, o historiador italiano Carlo Ginzburg trabalha com a hipótese do surgimento de um paradigma do tipo semiótico entre 1870-80. Apesar de ter raízes muito antigas, esse paradigma explicitou-se somente à luz das problemáticas suscitadas pela diversidade humana, própria às sistematizações científicas de fins do XIX, época de constituição das disciplinas modernas, notadamente, das Ciências Humanas, vindo a superar o paradigma galileano, no qual o geral era a base explicativa para o particular – ou seja, a teoria explicava os fenômenos individualizados.

Dentro do modelo epistemológico semiótico ou indiciário, a noção predominante seria a de sinal, indício, marca, pista – em outras palavras, o conhecimento individual que habilita conhecer o todo. É o efeito estudado que permite o conhecimento da causa. Ginzburg situa, dentre as referências para se apresentar essa nova forma de conhecer, a dimensão visual como fundamental para a opera-



ção cognitiva. É interessante notar que a presença da fotografia na publicação dos *Anais do Museu Histórico* insere-se dentro deste novo paradigma, relacionando o regime visual ao modelo epistemológico que se consolidava nas teorias sociais do século XX.

De teatros da memória nacional a laboratórios de uma História crítica, os museus percorreram uma longa trajetória na ressignificação de seu acervo, bem como na forma de se relacionar com a sociedade de maneira mais ampla. Neste processo, a fotografia desempenhou um papel fundamental: muito mais do que um documento que possibilita o acesso ao passado por meio de um trabalho descritivo, integra as práticas sociais de produção de conhecimento, mediação fundamental que se processa através do olhar pensante.

## Notas

1. Cit. Phillippe Dubois, *O ato fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992, p. 23.
2. Estes números integram a publicação em CD-Rom intitulada *Coletânea dos Anais do Museu Histórico Nacional*, Vol. 1, 1999.
3. Sobre a noção de circuito social da fotografia ver FABRIS, Anateresa (org.). *Usos e Funções da Fotografia no Século XX*. São Paulo: Edusp, 1995. Para uma análise aprofundada das imagens como dimensões da vida social, ver MENESES, Ulpiano T. Bezerra. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares." In: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45, julho de 2003, p. 11-36.
4. BANN, Stephen. "Photographie et reproduction gravée. L' économie visuelle au XIX<sup>e</sup> siècle." In: *Études des photographiques*, n. 9, maio 2001. Paris: Société Française de Photographie, p. 22-43.
5. ANDRADE, Joaquim Marçal de. *História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Editora Campus/Biblioteca Nacional, 2004, p. 74. Especialmente o capítulo 3 contém importantes informações sobre os processos de impressão de imagens e de programação visual no século XIX.
6. Para uma avaliação aprofundada sobre o circuito social da imagem ao longo da primeira metade do século XX, ver MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante na cidade do Rio de Janeiro, 1900-1959*. Niterói: UFF, LABHOI. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/labhoi/publicações/tesesedissertações>>.
7. NEWHALL, Beaumont. *History of Photography*. New York: Museum of Modern Arts, 1982, p. 250
8. ROSEMBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1988, p. 460.
9. Cit. SOUZA, Jorge Pedro de. *História do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
10. ROSEMBLUM, N. *Op. cit.*, p. 245.

11. NEWHALL, B. *Op. cit.*, p. 250-252.
12. Ainda que correndo o risco de cometer injustiças, destaco os recentes trabalhos de LOUZADA, Silvana. “Fotojornalismo em Revista: o fotojornalismo nas revistas ilustradas ‘O Cruzeiro’ e ‘Manchete’, durante os governos Juscelino Kubistchek e João Goulart”, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Informação da UFF, dissertação de Mestrado (2004); REZENDE, Livia Lazzaro. “Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros”, Programa de Pós-Graduação em Design da PUC, dissertação de mestrado (2003); SILVA, Adriana Hassin. “A Modernidade em Alvorada: Brasília e a imagem do Brasil moderno no fotojornalismo d’O Cruzeiro e da Manchete (1956-1960)”, Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, dissertação de Mestrado (2003); SANTOS, Renata. “A imagem negociada: a Casa Leuzinger e a edição de imagem no Rio de Janeiro do Século XIX”, Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, dissertação de Mestrado (2003); entre outros.
13. “Almanack Laemmert.” Rio de Janeiro: Editora Laemert 1890, art. 717.
14. “Photograma: revista Mensal de Photographia.” Rio de Janeiro: Fotoclube Brasileiro, Julho/1927, Ano II, nº 12, Indicador de serviços.
15. Idem.
16. “Photograma”, Outubro, 1926, Ano I, nº 4, p. 25.
17. Relato de G. Glück, p. 29
18. O primeiro teve sua edição fac-similar organizada por Rogério Pereira Arruda, em 2003, com publicação pela Editora Autêntica; a edição fac-similar do segundo encontra-se no catálogo da exposição “Juscelino-Prefeito, 1940-1945”, organizada pelo Museu Histórico Abílio Barreto em 2002.
19. Para uma análise minuciosa das fotografias nos álbuns paulistas, ver CARVALHO, Vania, LIMA, Solange F. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo – Álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas/São Paulo: Mercado das Letras/Fapesp, 1997.
20. Para uma visão geral dos processos de modernização na fotografia e na imagem impressa, ver DAVIS, Keith F. *An American Century of Photography: from Dry-Plate to Digital – the Hallmark Photographuc collection*. New York: Harryn Abrams Inc., 1995. Para um aprofundamento teórico dos regimes de visualidade nas mudanças de paradigmas visuais ver DUBOIS, P. “Video e teoria das imagens.” In: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
21. Somente no ano 2000 foi publicado, sob minha coordenação, uma seção no Vol. 32 dos *Anais do MHN* totalmente dedicada à análise da imagem fotográfica como suporte autônomo de representações sociais.
22. In: *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-181.
23. Sobre este debate, destaco os artigos MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento).” In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, nº 1, 1993, pp.207-224; Idem. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico.” In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, nº 2, 1994, p. 9-42 e 75-86; Idem. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico (fim).” In: *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, nº 3, 1995, Jan./dez., p. 83-84 e 103-124.

# **Objetos presentes, indivíduos passados**

Estudante, visitante e público no  
Museu Histórico Nacional, 1940-1975

Inês Gouveia



## **Nota biográfica**

Inês Gouveia é graduada em História pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP). Desde 2002 está integrada, como auxiliar de pesquisa, à equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional (CERLUB/MHN). Atuando principalmente em projetos executados pelo CERLUB, como o catálogo eletrônico *Expressão da Expansão do Mundo Luso-Atlântico no acervo do Museu Histórico Nacional*, também tem participado de pesquisas em torno do ensino de História.

## **Resumo**

*Objetos presentes, indivíduos passados*

Estudante, visitante e público nos Anais do Museu Histórico Nacional, 1940-1975

Inês Gouveia

O presente artigo analisa a utilização dos termos visitante, público e estudante nos volumes dos *Anais do Museu Histórico Nacional de 1940 até 1975*. O objetivo é evidenciar o lugar destinado ao indivíduo no contexto da principal publicação da instituição. A análise parte dos artigos buscando perceber o lugar que o público ocupa no discurso apresentado. A questão é situada a partir do destaque que o tema educação patrimonial vem recebendo atualmente. Trata-se de um esforço interdisciplinar, que acompanha os rumos dos espaços como museus e centros culturais, mas cujos princípios norteadores apontam para meados do século XX, no contexto do Museu Histórico Nacional. Isso torna-se perceptível quando focamos especialmente alguns conservadores, tais como Sigrid Porto de Barros e Dulce Ludolf.

## **Palavras-chave:**

visitante, público, estudante, educação patrimonial.

Onde está aquele trono de D. Pedro II?

Onde está o visitante que o viu em 1940?

**N**ada mais válido do que começar lançando uma provocação que extravasa a proposta deste artigo: pensar o presente e o passado segundo a perspectiva do objeto e dos indivíduos. O acervo que ocupava a exposição permanente do Museu Histórico Nacional na década de 40 ainda está no mesmo lugar de memória, mas quem são e onde estão as pessoas que o viram naquele tempo? Dificilmente conseguiríamos colher as impressões que esses indivíduos tiveram naquela ocasião.

O tempo passou para os indivíduos, o que aparentemente não aconteceu para os objetos. Dissemos aparentemente, pois, em sua concepção material, estes ainda são os mesmos, ainda que os significados que lhes são atribuídos não o sejam. Isso porque no museu há um processo de ressignificação, individual ou relativo à percepção de um grupo determinado, o que se manifesta sobretudo por meio da organização da exposição. Segundo Mário Chagas e Myriam Sepúlveda,

*“Os objetos têm vida longa e a costura de significados que os constitui muitas vezes ultrapassa a capacidade de compreensão que têm tanto curadores quanto visitantes de museus. Isto acontece, por um lado, porque objetos, à guisa de peregrinos incansáveis, viajam no tempo e no espaço e, por outro, porque as transações humanas que lhes dão vida não são ordenadas de forma evolutiva, contínua e cumulativa”.*<sup>1</sup>

Esse viés permite pensar a importância do público para o Museu, pois é este que dá sentido à sua guarda, preservação e exposição. No entanto, essa é uma concepção moderna no contexto do pensamento museológico. A história do Museu Histórico Nacional pode revelar isso e um dos meios de se efetivar a investigação é a coleção dos *Anais*, principal foco de nossa análise – cuja base serão os volumes que vão de 1940 até 1975.

Observamos os artigos que mencionavam os termos *público*, *estudante* e *visitante*, quer fossem em uma menção discreta, quer fosse a temática central do texto. Desde já, permitimo-nos dizer que as questões aqui não pretendem ser conclusivas. Como sabemos, o Museu Histórico Nacional está envolto

numa História que não se esgota nas páginas dos *Anais*, apesar de serem estas um grande indício de como a instituição se via e de como pretendia ser vista. Portanto, isso isenta-nos da responsabilidade de pensar na questão do “indivíduo para o Museu”; pensaremos, dessa forma, somente no indivíduo por meio de sua principal publicação.

### **Partindo do presente**

Atualmente, o público é um fator que entra em pauta desde a fase de aquisição de acervos. Museus nacionais, onde a identificação deve se dar pela via da história, preocupam-se em expor um acervo representativo de diferentes contextos temporais, espaciais e sociais. Isso vem também sendo reforçado pela montagem das exposições, cada vez mais pensada segundo a perspectiva do público. No MHN, até mesmo em relação à guarda e à preservação dos acervos, o público assume um papel de destaque. O visitante pode, por exemplo, visitar a Reserva Técnica do Museu ou acompanhar o atual processo de restauro das carruagens, que está sendo realizado em uma sala translúcida, próxima ao circuito.

Além disso, o Museu está passando por diversas obras, que prevêm, entre outros aspectos, instalações mais adequadas para o público, incluindo o acesso para portadores de necessidades especiais, banheiros, cafeteria e guarda-volume, além da ampliação do auditório *Brasil-Canadá*.

No volume 34 dos *Anais*, Mário Chagas analisa os museus contemporâneos como centros culturais que atendem às demandas do público atual, tornando-se espaços de “consumo e lazer”.<sup>2</sup> Na sua argumentação, o autor chama a atenção para o fato de que, apesar disso, em termos de diversidade de público, tais espaços ainda estão restritos a uma elite cultural – isso acompanharia o rumo da educação no país, no sentido de privilegiar um grupo limitado. Atingir um público diferenciado e, ao mesmo tempo, quantitativamente grande continua, segundo Mário Chagas, um desafio para o MHN.

Em outro artigo do mesmo volume, Rosane Carvalho, explica como são feitas as pesquisas na instituição, privilegiando a análise da exposição como canal de comunicação entre o Museu e o visitante. De acordo com a autora, as pesquisas realizadas visavam conhecer as impressões do público



sobre os circuitos, sobre as acomodações e sobre os serviços oferecidos de uma forma geral.<sup>3</sup>

Todos estes aspectos revelam uma preocupação contemporânea com o público, colocando-o no cotidiano do Museu Histórico Nacional. Entendemos que as potencialidades da instituição como lugar de memória não se restringem à acolhida que a instituição proporciona. Tudo pode ou não ser validado pela visita que será feita, pela forma como irá se estabelecer uma identificação com os objetos e, além disso, pela capacidade que as exposições terão de estabelecer uma comunicação com o público. Mas entendemos que tornar o lugar aconchegante e o mais funcional possível, de acordo com demandas diversas e, especialmente, aquelas pensadas em relação ao público, é um passo significativo.

### **Objeto direto ou indireto? E o sujeito?**

Apesar de serem palavras bastante usuais, *visitante*, *público* e *estudante* aparecem esporadicamente nos volumes até 1975. Isto posto, há que se considerar também que nem sempre estes termos referem-se ao Museu, visto que há, nos artigos, temáticas que extravasam a instituição. Na busca que fizemos pelos *Anais*, encontramos não raramente também a palavra *estudante* como meio de categorizar um grupo, de distingui-lo dos visitantes “comuns”, quais sejam, todos os outros. Ou, ainda, apenas como forma de qualificar um grupo de indivíduos. Vejamos um exemplo: “As visitas escolares livres são as que fazem grupos de estudantes segundo indicações de seus professores, fora das horas de aula e sem serem acompanhados”.<sup>4</sup>

Ainda em 1947, Nair de Moraes de Carvalho dialoga com alguns autores que contribuíram para uma publicação do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Discute-se o dever de se fazer com que o museu seja um espaço destinado à educação de crianças e jovens. Nair faz um apanhado das principais idéias defendidas para argumentar que aquelas máximas tidas como novas já eram todas postas em prática pelo Museu Histórico, quase como uma livre iniciativa. Segundo ela, “Desde os primeiros passos, o Museu Histórico revelou o seu caráter educativo pelas providências que, na medida das possibilidades, foi tomando a sua direção”.<sup>5</sup> Para comprovar isso segundo sua lógica, ela

cita o Curso de Museus, a Inspetoria de Monumentos e as aulas cotidianas que o conservadores davam quando eram solicitados por grupos. Para a autora, o MHN já promovia, inclusive, visitas dinâmicas, com pequenos grupos, o que proporcionava um melhor aproveitamento.

Quantitativamente, entretanto, a palavra *estudante* e suas variações, no contexto do MHN, são citadas no texto apenas uma vez e, segundo nosso entendimento, apenas como designativo de um grupo (“estudantes de curso superior”). Em relação ao papel educativo do Museu, o Curso de Museus justifica as honras que a autora confere à instituição. Não se menciona o visitante particularmente, quer seja esporádico ou cotidiano, estudante ou não, não podemos saber como se dá a visita. Não sabemos, por meio da argumentação de Nair de Moraes Carvalho, se há um roteiro e, em caso positivo, qual era ele; ou ainda qual era a previsão para a duração da visita (em média). Ou seja, não é possível entender como a exposição exerce esse papel educativo de que fala o título do artigo. O Museu é exaltado pelo Curso, pela guarda das mais “importantes” coleções e, sobretudo, por ser um lugar onde há a possibilidade do aprendizado cívico.

Em relação ao termo *visitante*, Adolpho Dumans – argumentando sobre a ampliação gradativa da estrutura física do Museu – faz menção a uma preocupação com a melhoria necessária de acomodações: “(...) hoje pode atender aos múltiplos encargos correspondentes ao desdobramento das salas, ao estudo dos objetos, aos cursos de erudição que mantemos, ao movimento de visitantes...”<sup>6</sup>. Um pouco mais adiante, afirma o autor – ainda sobre a ampliação do Museu – que as salas são fontes de estudo e “ensinamentos”. Quando descreve como foram construídas novas salas na década de 1938, Dumas deixa implícito que tais obras estavam focadas na necessidade de se acomodar melhor os objetos, criando novas salas de exposição.

Sobre o papel educativo do Museu, o autor afirma que “...o Museu Histórico foi o início de uma valiosa série de empreendimentos culturais de grande valor”.<sup>7</sup> Ainda sobre isso, ele acrescenta que há aí também um papel de destaque do visitante, posto que este é, segundo ele, mais expressivo numericamente do que antes. Conforme nossa análise, o autor tem a percepção de

que o visitante é peça importante no processo de ampliação do Museu, não seria seu motivo principal, mas uma das justificativas.

Com respeito à relação pedagógica, percebe o Museu “naturalmente” como espaço de ensinamentos. Isso pode ser comprovado quando o autor afirma: “Além do interesse cívico que desperta, a documentação que o Museu oferece é elemento de grande influência educacional”.<sup>8</sup> Em outras palavras, a qualidade do acervo, tão exaltada pelos técnicos, é um dado que se encerraria em si. É como se o objeto, por ele próprio, fosse capaz de ensinar, independentemente da montagem da exposição, independentemente da dinâmica da visita e quase que independentemente da vontade do próprio visitante. Ora, o objeto, o “verdadeiro objeto histórico”, podia ser, nesse sentido, muito mais do que simples alvo de apreciação: era a própria história materializada, como se o passado tomasse o lugar do presente. Diante de tal fenômeno, quem não aprenderia, mesmo que espontaneamente? Além do acervo, mais uma vez, outros fatores figuram na justificativa deste “papel educativo”:

*Conferências e cursos rápidos de extensão universitária, sobre assuntos históricos, folclóricos e de História Militar têm sido ministrados, além de sessões cívicas e comemorativas por expoentes nacionais e estrangeiros. A parte cultural do Museu tem sido perfeitamente atendida.*<sup>9</sup>

O autor retoma o tema das modificações no prédio, remetendo-se às décadas de 1930 e 1940, e menciona que a nova portaria otimizou a entrada, permitindo que o visitante fosse direto “às galerias das arcadas e ao pátio da Artilharia”. No parágrafo seguinte, pormenorizando a questão, o autor menciona ainda que foram instalados bebedouros para o uso “das crianças e demais pessoas que visitam diariamente o museu”.<sup>10</sup>

No artigo “Oratórios Coloniais”, de Gustavo Barroso (parte do volume II, de 1941), o visitante aparece apenas em relação ao objeto, quando se concretiza a ação que lhe é destinada: ver, ou segundo as palavras do autor, “deparar-se”. Numa outra referência, o termo designa somente um indivíduo que “riscou a lápis” a etiqueta de um dos oratórios de que trata o artigo. É o próprio Barroso que conta no artigo que o “visitante indelicado” o fez por



alegar que as informações estavam equivocadas. Dando a polêmica encerrada, afirma o autor:

*Todo sapateiro tem a tola mania de querer passar além do sapato. As etiquetas, feitas por mim, estão certíssimas. As corrigendas do censor improvisado, que não trepidou em estragar com seu lápis o material do Museu Histórico, são erros de palmatória. Quando a Diretoria do Museu classifica um objeto, fá-lo com estudo e cuidado tais que está sempre armada para esmagar os críticos de última hora.<sup>11</sup>*

No ano seguinte, no artigo intitulado “A Heráldica dos Vice-Reis”, Barroso explica que o “visitante culto” seria capaz de “recordar os grandes vultos” a partir de escudos de fidalgos que foram Vice-Reis no Brasil. Percebemos que esses objetos, segundo a concepção do então diretor do Museu, teriam sentido apenas para a categoria de visitante que ele evidencia: aquele que possuiria a cultura necessária para entendê-los.<sup>12</sup>

A passividade que a categoria *visitante* assume nos últimos exemplos, especialmente nos artigos de Barroso, remete-nos a um indivíduo que deveria visitar o Museu trazendo seu cabedal cultural, para que ali pudesse contemplar a história materializada, comprovando o que já havia sido estudado. Não há a idéia de ressignificação. Os objetos são o que são, incontestáveis na sua verdade histórica. Ao visitante cabe recordar, se já é *culto*, observar e contemplar, se a visita for apenas um lazer, ou aprender, se a proposta for *cívico-educativa*. No artigo de Nilza Botelho, “Evocações de Botafogo Antigo”, isso se evidencia mais uma vez. Segundo a autora:

*Entre os visitantes de um museu, uns percorrem as salas rapidamente, por esporte e, ao saírem, levam apenas a idéia de o haverem visitado conservando por vêzes a lembrança de um outro objeto mais vistoso, que, pelo tamanho ou pelo colorido, lhes despertou a atenção.*

*Outros, os verdadeiros amantes da nossa história, do glorioso passado da nossa pátria e de nossa gente, descobrem nos mínimos objetos um mundo de recordações que os prendem como a um santuário.<sup>13</sup>*

No volume 10, de 1949, Antônio Pimentel Winz, referindo-se à Sala dos Embaixadores, tece argumentos sobre as qualidades técnicas da parede deste espaço. Segundo ele:

*Esse conjunto produz no visitante uma impressão nítida, clara e precisa de um trabalho de alto relevo quando na realidade trata-se realmente de pintura, só sendo possível descobrir quando chegamos mais perto da parede...*<sup>14</sup>

Apesar de mencionar o visitante em relação ao objeto de sua argumentação, como na maior parte dos artigos, o autor o faz, segundo nosso entendimento, para ressaltar a qualidade técnica da pintura em questão. Isso o diferencia dos demais exemplos citados até aqui, posto que não se trata de sacralizar o que está exposto. Além disso, o autor prevê que o indivíduo irá interagir minimamente, mesmo que seja apenas para descobrir que o objeto é um relevo ou uma pintura.

Quando observamos a utilização da palavra *público*, relativamente ao indivíduo no Museu, o que encontramos não destoa, de um modo geral, do que já verificamos em relação ao *estudante* e ao *visitante*. No primeiro volume, Adolpho Dumas, em artigo já citado, afirma que a Seção de História do Museu é a que desperta maior interesse. Na página seguinte, o autor volta a se referir ao público atrelando-o ao seu *interesse* pelo Museu – um interesse, diz ele, “cívico”<sup>15</sup>. Em 1941, o mesmo afirma que “Graças à generosa doação da digna Família Forbes Costas, pode o Museu hoje expor ao público brasileiro a uma figura desse varão ilustre, carregado de serviços no nosso passado”<sup>16</sup>. Como se nota, o nome da família aparece com grande destaque, mas onde está o público nesse contexto? Bom, o público será o agente passivo que verá o que o Museu decidir expor. O apelo cívico, a dimensão do passado glorioso que se valida na história, mais uma vez é o pano de fundo.

### **Conservadores/não-conservadores**

O que foi observado por meio dos *Anais* ganha outra dimensão se focalizarmos três artigos: “Nova Diretriz dos Museus”<sup>17</sup>, de Dulce Ludolf, e “O Museu e a Criança”<sup>18</sup> e “A Mensagem Cultural do Museu”<sup>19</sup>, ambos de Sigrid Pôrto de Barros. Dentre os textos que foram alvo dessa nossa pesquisa,

essas duas Conservadoras destacam-se por um pensamento atento no que se refere à educação em museus.

Em 1948, Sigrid Pôrto de Barros, referindo-se sobretudo às crianças, argumenta que era enfadonha a visita que se fazia ao Museu, sem uma metodologia específica que a dinamizasse. Segundo ela, até mesmo em função da idade, esse público teria, ao fim, apenas “uma confusa noção de tãda uma sãrie de objetos amontoados em vitrines”. Mais adiante, continua: “Fica, portanto, excluído o conceito da eficácia de uma visita sem orientação planejada, em que a criança não seja chamada a intervir ativamente”.<sup>20</sup>

Esta autora faz argumentações bastante modernas com relação à pedagogia. Ao longo do seu texto, evidencia-se o crédito que ela confere ao aprendizado que se desenvolve com a utilização dos sentidos – daí a valorização da visita à museus. Outra questão bastante contemporânea que Sigrid Pôrto de Barros destaca é a *investigação, interpretação e crítica dos fatos históricos*. É claro que, guardadas as devidas ressalvas, podemos considerar que, já na década de 40, ela pensa na construção do conhecimento a partir da experiência individual. Isso porque, se é dado espaço de investigar e de interpretar, há chances de que o indivíduo, a criança no caso, construa o conhecimento a partir daquela experiência.

No artigo “A Mensagem Cultural do Museu”, de 1952, a mesma autora questiona: “Como poderão sobreviver, culturalmente, os museus numa era atômico-espacial, se continuarem a enfileirar suas coleções como raridades valiosas, num puro espírito de ‘Casa das Maravilhas?’”.<sup>21</sup> Dando seqüência à sua argumentação, ela afirma que o público da década de 50 é mais bem informado, tem acesso à mídia e, justamente por isso, o Museu, segundo ela, deve não só preservar o acervo, mas fazer dele um objeto de estudo que permita fornecer informações cada vez mais consistentes. Nesse sentido, Sigrid chama a atenção para a necessidade de se organizar exposições pensando num *público* – como ela mesma se refere – o mais heterogêneo possível.

Ainda nesse ano, Dulce Ludolf afirma que no MHN não se faziam apenas pesquisas relativas aos objetos em si, mas havia, sim, uma ênfase nas potencialidade educacionais dos mesmos. Nesse mesmo artigo, a autora aborda o cinema, a televisão e o rádio relativamente à sua possibilidade de contri-



buição destes com os *espaços culturais*, no sentido de divulgarem suas atividades. Aliás, levando adiante a argumentação, afirma também que os meios de propaganda mais modernos seriam potenciais para mostrar “coisas curiosas, tão comuns nos museus, fáceis de despertar o interesse no público”.<sup>22</sup> Assim sendo, quando compara o museu, no tocante à exposição, com as mídias citadas, percebemos que a autora está pensando a instituição da qual é funcionária como um lugar onde a comunicação possibilitaria a educação.

Outra argumentação da autora versa sobre a “popularização” do espaço:

*Museus ao alcance do povo, o povo conhecendo, admirando e sentindo toda a beleza da arte, arte que vinha dêle mesmo (através da sua presença na confecção da porcelana, do móvel, da escultura ou da tela), mas que êle não podia desfrutar.*<sup>23</sup>

Além disso, ela permite pensar que o Museu abriga, no seu tempo, objetos que são valorizados pelas suas características técnico/artísticas, e não somente por terem sido feitas por algum grande nome ou por ter pertencido a uma elite renomada.

A construção teórica da autora lança, para o MHN, as bases do que hoje se chama educação patrimonial – algo que Angela Cunha da Motta Telles<sup>24</sup> afirma quando analisa as iniciativas ligadas à educação no Museu, e que também se evidencia quando Dulce Ludolf declara:

*O público passa a ter uma importância maior para os pesquisadores, e é com o intuito de interessá-lo e esclarecê-lo que êles se movimentam criando ambientes ao mesmo tempo atraentes e instrutivos e organizando palestras, conferências, visitas explicadas às suas várias galerias. Esse trabalho, denominado pesquisa educacional, estabelece os moldes em que devem ser organizadas as exposições, bem como os métodos mais incisivos de apresentação dos objetos.*<sup>25</sup>

### **(Re)construindo o discurso**

Apesar de esta não ser a proposta inicial deste artigo, analisaremos, além dos *Anais*, os relatos de Antônio Winz e Dulce Ludolf, em entrevista

concedida por ocasião da comemoração dos 60 anos dos *Anais*. Na ocasião, o Professor-Doutor José Neves Bittencourt fez perguntas a ambos sobre a visita no Museu Histórico Nacional, especialmente até a década de 60. Segundo ele, até essa data os relatórios não mencionavam o visitante de forma consistente, de modo que permitissem uma pesquisa elucidativa.

Dulce Ludolf é bastante objetiva na sua resposta:

*Sobre a questão da visita no Museu Histórico, nós podemos dizer que era muito pouca, muito pouca mesmo. Nós tínhamos um sistema de plantão Sábado e Domingo, e durante a semana também. O museu era muito pouco procurado. Não havia divulgação muito grande, não havia ainda setores educativos naquela época no Museu e isso foi só a partir da década de 60 mais ou menos e isso deve ter sido desenvolvido mais.<sup>26</sup>*

Destacamos também outro trecho da Conservadora Dulce Ludolf, sobre a visita guiada: “(...) havia uma museóloga, uma conservadora de muito valor, e ela gostava muito de fazer e fez muitas vezes, a Prof. Sigrid Barros mostrava o Museu, fazia uma visita guiada ao Museu para alunos, escolas...”<sup>27</sup>

Antônio Winz, concordando com Dulce Ludolf, afirma que o número de visitantes era realmente reduzido. Recordando-se dos dias de plantão, ele conta-nos:

*“...eu estava um Domingo na Museu da Casa do Trem e ouvi um estrondo enorme e disse que deveria ter caído qualquer coisa então era o Josué Montelo, que era o Diretor, aí eu fui logo perguntar ao guarda e disse: ‘Houve uma coisa aqui professor! E um visitante pegou uma peça raríssima e caiu no chão, (...)’. O tamanho da peça, bom os senhores conhecem aqui aquela bacia de louça de Macau, ela ficou partida ao meio. Bom, a primeira coisa que eu fiz foi: ‘Vamos ficar calmos que na segunda-feira a gente resolve isso’. Mandei pegar todos os resquícios de vidros e tudo e botar uma coisa em cima da minha mesa, porque era o único lugar que poderia ficar, porque eu era o plantonista. E quando o Dr. Josué Montelo chegou eu disse: ‘Dr. Montelo o senhor quer ter a bondade de ver (...)’. O problema é o seguinte: a sala que tinha antigamente o Baile da Ilha Fiscal, essa bacia estava no centro da sala, então, quando ele (o visitante) foi recuando para ver melhor o Baile, bateu e derrubou, foi um estrondo medonho!’<sup>28</sup>*

Esse relato é um exemplo de que havia a percepção da exposição como canal de comunicação com o visitante e, nesse sentido, a lógica museográfica deveria ser um fator fundamental – tal como percebemos por meio de Dulce Ludolf e Sigrid Pôrto de Barros. Entretanto, por vezes, a prática ainda esbarrava (quase que literalmente, no caso em questão) em circuitos onde o objeto era privilegiado, em detrimento do indivíduo.

Enfim, podemos pensar que a educação por meio do patrimônio, temática muito discutida nos encontros mais recentes sobre Ensino, sobretudo de História, já era algo pensado e efetivado pela iniciativa de alguns funcionários no fim da década de 40 e princípios de 50. A observação dos *Anais* revelam um espaço potencialmente tradicional, voltado para uma educação cívica. Mas não podemos negar que as bases da educação patrimonial foram lançadas num “terreno fértil”.

## Notas

1 – CHAGAS, Mário de Souza, SANTOS, Myriam Sapúlveda. “A vida social e política dos objetos de um museu.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 34, 2002), Rio de Janeiro, 2002, p. 198.

2 – Idem, *ibid. Op. Cit.*, p. 196.

3- CARVALHO, Rosane. “As pesquisas de público no Museu Histórico Nacional.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 34, 2002), Rio de Janeiro, 2002.

4 – CARVALHO, Nair de Moraes. “Papel Educativo do Museu Histórico Nacional.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 8, 1947), Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947, p. 23.

5- Idem, p. 26.

6 – DUMANS, Adolpho. “O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos de existência.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 1, 1940), Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940, p. 211.

7 – *Ibid.*, p. 217.

8 – *Ibid.*, p. 219.

9 – Idem.

10 – *Ibid.*, p. 220.



- 11 – BARROSO, Gustavo. “Oratórios Coloniais.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 2, 1941). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941, p. 341.
- 12 - Idem. “A Heráldica dos Vice-Reis.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 3, 1942). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- 13 – BOTELHO, Nilza. “Evocações de Botafogo Antigo.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 3, 1942). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p. 348.
- 14 – WINZ, Antônio Pimentel. “Iconografia do Rio de Janeiro segundo a coleção fiduciária existente no Museu Histórico Nacional.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 10, 1949). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949, p. 218.
- 15 - DUMANS, Adolpho. “O Museu Histórico Nacional através...” *Op. Cit.*, p. 218.
- 16 – Idem. “O Marechal Barão de Taquaré.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 2, 1941). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941, p. 285.
- 17 – LUDOLF, Dulce. “Nova Diretriz dos Museus.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 13, 1952). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- 18 – BARROS, Sigrid Pôrto de. “O Museu e a Criança.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 9, 1948). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- 19 – Idem. “A Mensagem Cultural do Museu.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 13, 1952). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- 20 - Idem. “O Museu e a Criança.” *Op. Cit.*, p. 47.
- 21 - Idem. “A Mensagem Cultural do Museu.” *Op. Cit.*, p. 219.
- 22 - LUDOLF, Dulce. “Nova Diretriz dos Museus.” *Op. Cit.* P. 195.
- 23 – Ibid., p. 192.
- 24 – TELLES, Angela Cunha da Motta. “Apontamentos sobre a história das atividades educativas no Museu Histórico Nacional, 1922-1968.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997). Rio de Janeiro, 1997.
- 25 – LUDOLF, Dulce. “Nova Diretriz dos Museus.” *Op. Cit.*, p. 194.
- 26 – Dulce Ludolf, em entrevista concedida à Equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira, por ocasião da comemoração do 60 anos dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.
- 27 – Idem.
- 28 – Antônio Pimentel Winz, em entrevista concedida à Equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira, por ocasião da comemoração do 60 anos dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

**As representações da Guerra do Paraguai  
nos *Anais do Museu Histórico Nacional***

Rita de Cássia Azevedo Ferreira

## Nota biográfica

Rita de Cássia Azevedo Ferreira é graduanda em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/IFCS). Desde de janeiro de 2004 está integrada, como auxiliar de pesquisa, à equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira (CERLUB-MHN). Participou da elaboração de trabalhos como a exposição “Cultuando à Saudade” e vem realizando atividade de pesquisa para a produção do CD *Tempos dos Braganças*, do MHN.

## Resumo

*As Representações da Guerra do Paraguai nos Anais do Museu Histórico Nacional*

Rita de Cássia Azevedo Ferreira

Este artigo tem como temática a representação na Guerra do Paraguai nos *Anais do Museu Histórico Nacional* durante os anos em que Gustavo Barroso esteve à frente do Museu como diretor, compreendendo, assim, os volumes de I a XIV. É vista com importância a atuação de Barroso na idealização da Guerra do Paraguai, como exemplo de patriotismo e nacionalismo ao Brasil Imperial, que, segundo o diretor, tinha tudo para vencer esta guerra, pois representava a junção de um forte Exército com um sistema de governo Monárquico, elementos qualificados como responsáveis pela consolidação da ordem e da civilização. A Guerra do Paraguai é apresentada nos *Anais* por meio de quatro artigos, dois por intermédio de personagens vistos como heróis – “Brigadeiro João Guilherme Bruce” e “A atuação de Gomensoro do Combate Naval do Riachuelo” – e outros dois, por objetos – “O Álbum das lágrimas de Ouro” e “Um presente valioso para o Museu Histórico”. Cabe ressaltar que estes artigos baseiam-se em objetos museológicos. São eles: o Retrato de Bruce, o Retrato do marinheiro Segundino Gomensoro, o Álbum de Ouro e a Bandeira Imperial.

## Palavras-chave

Anais; Guerra do Paraguai; Gustavo Barroso; Museu Histórico Nacional; patriotismo.



O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações da Guerra do Paraguai no Museu Histórico Nacional, a partir da produção escrita publicada nos *Anais* da instituição durante a gestão de Gustavo Barroso como seu diretor. Foi feito este corte temporal, por ser considerada fundamental a sua figura para a idealização desta guerra como símbolo nacional de patriotismo brasileiro.

Durante e principalmente após o seu término, a Guerra do Paraguai é tomada por várias interpretações; por isso, a primeira parte deste trabalho será dedicada a uma discussão historiográfica em torno da temática discutida, para conhecermos as múltiplas visões dos autores que escreveram sobre ela, influenciados pela perspectiva de história de seu tempo, como também pelo que acreditava ter sido a guerra, a partir de suas vivências, leituras e ideologias.

A segunda parte do trabalho discute a visão de Gustavo Barroso sobre a guerra a partir do livro *A História Militar do Brasil*. O autor o divide em duas partes: a primeira é intitulada “História da Organização do Exército, seus Uniformes, Hierarquia e Armamentos” e a segunda, “História das Grandes Campanhas Militares”. A Guerra do Paraguai é caracterizada por Barroso como “...o último ato de grande epopéia bandeirante que constituiu a Pátria brasileira”.<sup>1</sup>

Após a análise da visão de Barroso sobre a Guerra do Paraguai, passam a ser focalizadas as representações da mesma nos *Anais* do Museu. Para isso, são verificados os volumes publicados de 1940 a 1953, ano da última publicação dos *Anais* com Barroso à frente da instituição – ressalte-se que Barroso morre em 1959 e os *Anais* não são publicados entre os anos de 1953 e 1965.

A guerra nos volumes dos *Anais* vem à tona a partir de quatro artigos: dois que enfatizam as figuras militares presente na guerra, Brigadeiro João Guilherme Bruce e Capitão José Segundino Gomensoro, e, por fim, mais dois artigos que relacionam o contexto da guerra com dois objetos que estão sob a guarda do Museu Histórico, quais sejam a Bandeira Imperial Nacional e o Álbum de Ouro.

## 1. A Guerra do Paraguai na Historiografia Brasileira

“O surgimento de um inimigo comum despertou sentimento de patriotismo nunca antes verificado. O hino nacional e a bandeira foram valorizados, o Imperador apareceu como chefe da nação, surgiram os primeiros heróis militares.”

José Murilo de Carvalho<sup>2</sup>

A grande guerra travada entre os países da América Latina durante o século XIX, a Guerra do Paraguai, é um marco para as histórias nacionais e militares dos países envolvidos, devido ao longo período de luta, à necessidade de mobilização humana e material, além das profundas mudanças político-econômico que ocorreram, posteriormente, por conta do conflito.

A Tríplice Aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai, lutou contra o Paraguai de Solano Lopez durante quase seis anos, entre 11 de novembro de 1864 e 1 março de 1870. O Brasil, onde somente uma pequena parcela da população brasileira vivenciava o sentimento de identidade nacional, encontrava-se, ainda, alicerçado pelo trabalho escravo e marcado por uma profunda exclusão político-social. Porém, com o agravamento do conflito e a criação dos Corpos dos Voluntários da Pátria, grande parte da população, surpreendentemente, reagiu, alistando-se como voluntária – surpreendentemente, devido ao frágil sentimento de nacionalidade presente neste período.

Para José Murilo de Carvalho, a “Guerra do Paraguai foi o fato mais importante na constituição da identidade brasileira no século passado. Superou até mesmo as Proclamações da Independência e da República”<sup>3</sup>. Os Corpos de Voluntários da Pátria ganhavam reforços de todas as procedências: brancos e mulatos pobres, ex-escravos, filhos e parentes de fazendeiros. Neles poderiam alistar-se, por livre vontade, cidadãos entre 18 e 50 anos, para servir ao Exército.

Entretanto, durante muito tempo, o conflito, também chamado de Guerra da Tríplice Aliança, foi discutido por outros vieses. Entre as décadas

de 60 e 70 prevalecia uma tese de caráter econômico que enfatizava o papel da Inglaterra no conflito<sup>4</sup>. Os estudiosos tinham a visão de que o império inglês, para manter a sua dominação na América Latina, teria necessariamente que destruir o Paraguai e, assim, impedir a ascensão do único Estado economicamente, e até politicamente, livre da América Latina que poderia atrapalhar seus planos.

mas para o autor Francisco Doratioto,

*“... a Guerra do Paraguai foi fruto das contradições platinas, tendo como razão última a consolidação dos estados Nacionais na região. Essas contradições se cristalizaram em torno da Guerra uruguaiana, iniciada com o apoio do governo argentino aos sublevados, na qual o Brasil interveio e o Paraguai também. (...) A guerra era uma das opções possíveis, que acabou por se concretizar, uma vez que interessava a todos os Estados envolvidos”*.<sup>5</sup>

Para o estudioso da guerra Ricardo Salles, o Brasil presenciava internamente estabilidade política “...para expandir o prestígio e os interesses do Estado nacional, de base escravista, além de suas fronteiras”.<sup>6</sup>

Salles continua:

*“Essa expansão significava a busca de objetivos políticos, econômicos e territoriais imediatos: impedir a formação de um Estado nacional forte e unificado nas fronteiras do Sul do Império; assegurar-lhe uma posição hegemônica no continente sul-americano; garantir a livre navegação e o livre acesso ao Mato Grosso; proteger interesses comerciais e bancários brasileiros na região; realizar interesses econômicos regionais da classe dominante escravista do Sul em relação a seus vizinhos e concorrentes do Prata; estabelecer a demarcação de fronteiras que mais conviesse aos interesses brasileiros”*.<sup>7</sup>

O Brasil Imperial, segundo Salles, objetivava a supremacia na América do Sul, como uma forma de fazer frente à política externa agressiva dos países capitalista da Europa que se colocavam no “direito de militarmente civilizar



seus diferentes”. O Paraguai, por sua vez, abandonava a política externa de isolamento com o governo de Solano Lopez e via o desenvolvimento de um poderio militar como forma de fazer valer seus interesses na região platina.

A instabilidade política no Uruguai leva o Brasil a intervir no país e a depor o chefe de governo *blanco*, mas o Paraguai colocava-se contra a intervenção brasileira no Uruguai, vendo essa atitude como a busca de hegemonia na região. Ricardo Salles conclui que:

*“O fato é que, em 1865, o Brasil viu-se, em parte, como resultado de sua política de busca de hegemonia no Prata, em parte, devido à escolha paraguaia do caminho da resistência militar a essa política, envolvido numa guerra de proporções nunca antes – e tampouco posteriormente – experimentadas”.*<sup>8</sup>

## **2. A Guerra do Paraguai na História Militar: visões de Gustavo Barroso**

Para Gustavo Barroso, o Brasil lutou contra o Paraguai para defender o seu território da política expansionista deste país e, diferentemente do Paraguai, não desejava alargar o seu território. Na verdade, o Brasil teria sido obrigado a intervir para, assim, impedir a ocorrência de qualquer desequilíbrio que pudesse prejudicar a delimitação territorial que, segundo Barroso, teria sido conquistada em séculos de sacrifícios e de heroísmo.

No seu livro *A História Militar do Brasil*, Barroso acusa o Paraguai de ter se preparado silenciosamente para guerra, criando arsenais, fortalezas e estabelecendo serviço militar obrigatório, com o grande objetivo de ter uma saída para o mar, pois o cerco geográfico que presenciava estaria prejudicando o desenvolvimento econômico do seu país. Segundo Barroso, para deflagrar a guerra, o ditador do Paraguai, Solano Lopez, utiliza como pretexto o recrudescimento das relações entre o Brasil e o Uruguai. Barroso afirma que

*“A campanha contra o Uruguai, ou melhor, contra o governo de Aguirre (...), aliada aos gaúchos do general Flores, foi o pretexto que o ditador de Assunção achou para dar a sua palavra de ordem sobre o equilíbrio do Prata (...). Manifestava-se de público contra o que chamou de auxílio do Presidente Mitre, da Argentina, a cruzada libertadora de D. Venâncio Flores, declarando por escrito que seu país não poderia ser espectador ina-*

*tivo da entrada das tropas do Império no território uruguaio*"<sup>10</sup>.

O contexto era de disputa entre *colorados* e *blancos* no Uruguai. O Paraguai apoiava os *blancos*, que não desejavam unificação de Buenos Aires com a República Argentina, pois viam a consolidação do Estado Nacional argentino como perigo ao seu desenvolvimento. Paralelamente a essas divergências políticas, a relação entre Brasil e Uruguai começou a recrudescer, tendo como personagem central os pecuaristas gaúchos com terras naquele país, que passaram a hostilizar seu governo, o qual pretendia submetê-los às leis locais. Além disso, o governo imperial brasileiro, assim como a Argentina, tinham como objetivo colocar os *colorados* no poder, derrubando os *blancos*.

Como resultado, em setembro de 1864, o Brasil invadiu o Uruguai. Para Barroso,

*"Em 1864, mais uma vez éramos obrigados a uma intervenção além das fronteiras do Sul, não com o desejo de alargá-las, mas a fim de impedir que a anarquia dos vizinhos continuasse a prejudicar a vida dos nossos nacionais domiciliados e estabelecidos nas coxilhas orientais"*.<sup>11</sup>

O autor continua o seu relato demonstrando sua oposição ao Tratado da Tríplice Aliança, pois, segundo o mesmo, este lançava sobre a Pátria brasileira o peso dos sacrifícios da guerra, enquanto que as glórias eram divididas por todos. "O tratado, porém, prejudicou grandemente os nossos interesses nacionais, não pôde empanar a luz da glória militar que conquistaram com dezenas de milhares de cadáveres nos pantanais, nos esteiros e nas cordilheiras..."<sup>12</sup>

Segundo Barroso,

*"O Brasil, para castigar e repelir o inimigo comum, não precisava de socorro algum das duas republicas; bastava que lhe dessem o trânsito por seus territórios, trânsito que não podiam nem lhes convinha negar"*<sup>13</sup>.

O patriotismo despertado no período da guerra é tomado pelo escritor e primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, para a escrita de uma história romântica:

*“Ao ataque imprevisto, todo o Brasil se moveu como um só homem. Nos campos de batalha, reuniram-se os brasileiros de todas as procedências. A nação inteira comungou no mesmo sangue derramado. Entremearam-se e conheceram-se, amaram-se e juntos se sacrificaram todos os descendentes dos antigos brasileiros esparsos no imenso corpo da Pátria”.*<sup>14</sup>

Além da guerra corporal travada pelos combatentes inimigos, existia a guerra simbólica vivenciada entre a civilização triunfante e superior, representada pelo Estado Monárquico brasileiro, contra a “barbárie organizada” vivida pelo Paraguai Republicano. Dessa forma, o Brasil se apresentava potencialmente poderoso, pois reunia, ao mesmo tempo, a centralização do poder imperial com o Exército, as duas únicas forças capazes de garantir o desenvolvimento nacional. Esta perspectiva histórica de Gustavo Barroso permeou o seu trabalho como diretor do Museu Histórico Nacional, estando à frente desta instituição durante 35 anos, de 1922 a 1959 – neste período, ficou afastado do cargo por dois anos, entre 1930 e 1932, por motivos políticos. Durante a sua direção, a história produzida e idealizada no Museu Histórico Nacional visava a valorização de três elementos: o Estado centralizado, a aristocracia e o Exército.

*“Estava finda a guerra. O Brasil Imperial varrera do Prata seu derradeiro caudilho de grande vulto. Essa hora demandara grandes sacrifícios, mas plasmara numa só alma os brasileiros de todas as províncias. Foi preciso que a República as transformasse em Estados para desuni-las pela politicagem das hegemonias regionais. A força, porém, dessa coesão dum grande povo continua latente. É necessário despertá-la para novos prodígios!”*<sup>15</sup>

Esses elementos institucionalizados eram vistos como responsáveis por manter a ordem da Nação. Nação esta que teria sua gênese fundamentada na chegada da Família Real ao Rio de Janeiro no ano de 1808, estabelecendo, assim, uma origem nobre para o sentimento nacional, como descjava Barroso. A partir desta concepção, de reconstrução da memória nacional com base nos elementos institucionalizados e caracterizando a História como a ciência mestra da vida, o Museu Histórico Nacional legitimava um passado glorioso da



Nação por meio de personalidades por ela cultuada, como D. João VI, D. Pedro I, Duque de Caxias e Osório.

Estes dois últimos representavam a Guerra do Paraguai, que deveria desempenhar papel primordial de exaltação nacional, ou seja, a vitória do Brasil nesta guerra demonstrava o amor que o Exército brasileiro sentia pela Pátria, doando o seu sangue e sua vida, caso fosse necessário. Dessa forma, era imprescindível a presença de objetos, que foram testemunhas da guerra, nas salas de Exposições do Museu, pois os mesmos despertariam nos visitantes forte sentimento de patriotismo e paixão pelo seu passado heróico. Gustavo Barroso enfatizava o papel militar, principalmente a Guerra do Paraguai, defendendo veementemente a necessidade de preservar os objetos relacionados à história militar: “Minha vida é povoada de recordações militares e gosto tanto de tudo o que se refere à vida guerreira...”<sup>16</sup>.

### **3. A Guerra do Paraguai e seus Heróis: presenças marcantes nos *Anais*?**

Apesar de ter sido criado em 1940, o primeiro volume dos *Anais do Museu Histórico* foi publicado em 1942, com o objetivo de propalar e celebrar o acervo, além de divulgar as atividades desenvolvidas na instituição. Sobre o seu lançamento, o diretor Gustavo Barroso considera:

*“Nesse ano de 1942, o acontecimento de maior rélevo foi o inicio da publicação dos Anais do Museu Histórico Nacional, cujo aparecimento constituiu fato de interesse para a coletividade e para os estudiosos das cousas do nosso passado, suscitando no país mais viva curiosidade pela cultura histórica do Brasil”*.<sup>17</sup>

Neste trecho, retirado do Relatório de Atividade do MHN, que era enviado anualmente ao Exm<sup>o</sup>. Sr. Ministro da Educação e Saúde, é possível observar a importância das publicações de trabalhos de pesquisas orientados pelo Museu. Vale lembrar que o MHN não estava sozinho nesse tipo de publicação, pois era comum que as instituições de memória, tivessem publicações científicas próprias.

Ainda nesse relatório Gustavo Barroso explicita a grande aceitação dos leitores com relação aos *Anais*:

“...testemunham tal afirmação os inúmeros documentos – ofícios, cartas e cartões – que vieram ter ao Museu Histórico Nacional, agradecendo, uns, a remessa do primeiro número; solicitando, outros, a continuação da remessa dos números a seguir; enaltecendo, os demais, em termos elogiosos, a acertada iniciativa deste estabelecimento cultural”.<sup>18</sup>

Nos relatórios seguintes, o diretor Barroso destaca o papel dos Anais como excelente material, abordando diversos temas, como as histórias militares, sociais e artísticas. As publicações do Museu Histórico, porém, não se restringem aos Anais, como esclarece o trecho a seguir:

*“O Museu publicou, em 1947, o VI volume dos ANAIS, correspondente a 1943; o II volume de INTRODUÇÃO À TÉCNICA DE MUSEUS, da autoria do Professor da cadeira de Técnica de Museus do Curso de Museus, e A IDEIA DA CRIAÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, do Sr. Adolpho Dumans...”*<sup>19</sup>

Os principais autores das publicações eram os próprios conservadores do Museu Histórico, que escreviam de acordo com a sua especialidade. Em vários momentos, nos relatórios de atividades, Gustavo Barroso enaltece a colaboração e dedicação exclusiva que o corpo de funcionários Técnicos da Repartição tinham em realizar os trabalhos de pesquisa que dariam corpo aos Anais.

Foram publicados 35 volumes dos Anais até o ano de 2003. Entretanto, essa publicação foi interrompida entre os anos de 1975 e 1995, devido à séria crise financeira vivida pelo Museu. Mas, a partir de 1991, o Museu Histórico protagonizou mudanças estruturais, em que privilegiou a retomada das publicações deste periódico. “Em 1995 a retomada da publicação dos Anais teve um significado especial, com a edição do volume 27, após duas décadas de interrupção, recuperando, assim, a tradição de uma instituição voltada para produzir o conhecimento.”<sup>20</sup>

Esse relançamento dos Anais trouxe inovações importantes para a forma de narrativa e temáticas abordadas. Como bem explicita Vera Lúcia Brottel Tostes, em “Sobre Matrizes, Tempos e Parcerias”<sup>21</sup>, os 26 primeiros volumes

foram profundamente inspirados no acervo do Museu Histórico, mas a partir do volume 27 passou a ser observada uma nova roupagem nas publicações, expressa especialmente na mediação da relação entre as pesquisas históricas e as atividades de um centro de memória.

Com relação à conceituação da narrativa presente nos artigos dos Anais, verificamos em seus primeiros 26 volumes a opção pelo regime de historicidade cientificista, praticado a partir da segunda metade do século XIX. A prática dos trabalhos históricos guiados por esta perspectiva, vista hoje como tradicional, valorizava os temas ligados à política, à exaltação dos Estados Nacionais, à biografia de heróis – vistos como exemplos de homens, além da preferência pelos grandes acontecimentos.

Outra característica deste regime de historicidade é a idéia de que os documentos carregavam em si a verdade sobre o passado, ou seja, verificada a autenticidade deles, poderiam indicar como um determinado acontecimento teria efetivamente ocorrido. Assim, a História era imbuída pela aura de ciência responsável por trazer à luz, por meio da análise de fontes primárias, a veracidade dos fatos históricos.

Segundo Aline Montenegro Magalhães, os documentos que legitimavam os artigos dos Anais no Museu Histórico, podem ser também considerados monumentos, de acordo com este regime de historicidade. “Ou seja, os objetos conservados no Museu possuíam a dupla função de lembrar o passado e comprovar fatos históricos.”<sup>22</sup>

Os objetos quando vistos como monumentos não dependem do conhecimento acadêmico e são caracterizados por seu valor em si, por serem de época, por recordarem o passado, despertando a afetividade das pessoas que ficam em contato com eles, como ocorre nas exposições. Para os historiadores, esses objetos eram importantes pelo seu valor histórico; seriam como representações objetivas, tal como uma prova que legitima o seu trabalho. O monumento, continua Aline, serve à memória e o documento, à história.

Barroso privilegia a história das classes dominantes, do Estado nacional e do aparelho militar, compartilhando do mesmo projeto idealizado por Francisco Adolfo de Varnhagen no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no século XIX. Nessa perspectiva, a história nacional brasileira era vista



como a continuação da tradição portuguesa nos trópicos. Assim, a origem da Nação estaria relacionada a uma civilização branca, antiga, nobre e européia.

Mas, como o país não se enquadrava no modelo de nação desejado, esse projeto não encontrava solução para dois “problemas” locais: o primeiro, de ordem “racial”, em que negros e índios eram vistos como “raças atrasadas” e não eram qualificados como parte da nação; e o segundo, de ordem política, em que o regime republicano era repudiado e classificado como “barbárie”.

Segundo a autora Regina Abreu, “através do teor dos artigos dos Anais é possível perceber uma tendência em repetir o refrão que atribuía às elites um papel de ‘vanguarda’ no processo civilizatório”<sup>23</sup>. Verificam-se ainda traços evolucionistas nos artigos, ao centralizar o papel das elites e do Exército no projeto de progresso da Nação, no papel de entidades responsáveis por dar ao Brasil o corpo de um país civilizado e ordeiro. O Exército emergia, de acordo com Regina, como uma “ordem permanente” que garantiria os princípios primordiais, o que, por sua vez, asseguraria a continuidade da vida nacional.

E é a partir da valorização do aparelho militar nos Anais do Museu Histórico que destacamos a Guerra do Paraguai como a genuína demonstração de superioridade do Império brasileiro perante as repúblicas sul-americanas, sobretudo o Paraguai.

Retornando ao objetivo proposto, verificamos a correlação desta temática com o regime de historicidade adotado. A Guerra do Paraguai, ao mesmo tempo em que é simbolizada como grande acontecimento para a História do Brasil, privilegiando as ações militares, serve também, por outro lado, como suporte para engrandecer as personalidades heróicas, que seriam exemplos de patriotismo a ser seguidos pelas futuras gerações.

Com relação aos Anais, foram analisados 14 volumes, entre 1940 e 1953. Foi verificado que, apesar de poucos artigos terem como tema principal a Guerra do Paraguai, esse assunto permeia diversos artigos. Por exemplo, nos Anais de volume VI, de 1945, o artigo “A moeda na voz do Povo” procura relacionar o cotidiano da população brasileira, no decorrer dos séculos, com as diversas moedas, por meio de versos populares. Em certo momento a autora, Yolanda Marcondes Portugal, escreve sobre um poeta popular do Rio de Janeiro no século XIX e cantava os fatos políticos mais recentes e importan-

tes, na atual Praça Tiradentes, próximo ao monumento de D. Pedro I. O seu repertório era inspirado no livro de sua própria autoria chamado de *Poesia tirada da Guerra do Paraguai* e que veio ser editado pela Livraria Quaresma no ano de 1913. Eis um dos versos cantados:

“Também botou um anúncio:  
Quem voluntário embarcou,  
Dá-se trezentos mil réis  
Dá-se terra para morar,  
Tudo isto lhe é dado  
Quando a guerra se acabar”.<sup>24</sup>

Outra presença da guerra pode ser verificada no volume X, de 1949, em “As comemorações do Setuagésimo Aniversário do Fundador do MHN”. Esse artigo valoriza o ambiente familiar que cercava Barroso durante sua infância e que favoreceu o gosto pelas coisas militares. Seu primo Francisco Seifert, por exemplo, “fora Voluntário da Pátria e prisioneiro da Guerra do Paraguai, deixando uma narrativa dos seus sofrimentos nas prisões inimigas”<sup>25</sup>. Gustavo Barroso parecia estar, desta forma, cercado por veteranos da Guerra, que contariam recordações tristes, alegres e gloriosas, exaltando figuras como Caxias, Osório e Tamandaré.

Em “Esquematização da História Militar do Brasil”, presente nos Anais de volume III, de 1942, Barroso aponta como deveria ser escrita a História Militar brasileira, dividindo-a primeiramente em 12 tópicos, tais como a História da organização das Forças Armadas, a História da Unidade do Exército e a História das Fortificações Brasileiras. É neste momento que a Guerra do Paraguai é citada.

*“Já tentei uma vez reunir o material folclórico sobre a guerra do Paraguai e vi que era rico, mas que exigia um tempo de que eu não dispunha. A minha tentativa restringiu-se a meia dúzia de artigos no O Jornal.”*<sup>26</sup>

Cabe agora ressaltar os artigos que, efetivamente, focalizaram a Guerra como sua problemática, o que pode ser verificado no volume I dos Anais, do ano de 1940. São dois os artigos que remetem à Guerra da Tríplice Aliança

por meio de dois ilustres personagens de guerra, o Brigadeiro João Guilherme Bruce e o capitão José Segundino Gomensoro.

### 3.1. Retrato do Brigadeiro João Guilherme Bruce

Alfredo Teodoro Rusins, autor de “Brigadeiro João Guilherme Bruce”<sup>27</sup>, descreve a vida de Bruce, enfatizando sua atuação como militar, a partir de uma peça do acervo do MHN: o *Retrato do Brigadeiro Bruce*. O autor começa pelo nascimento de Bruce na Suécia, passando pela sua juventude, quando passou a incorporar a Escola Naval de Skespsholmen, em Estocolmo, chegando, mais tarde, à Marinha Real sueca, onde ocupou o posto de piloto.

Rusins aponta que o objetivo de Bruce era se tornar oficial da Marinha Real na Suécia, sendo, para isso, necessário que ele estagiasse por quatro anos no estrangeiro. Assim, Bruce seguiu viagem para os EUA. Porém sua vida mudou, e para pior: sofreu um naufrágio e apareceu na praia da Nova Escócia, Wilmont, tendo que trabalhar durante anos em diversas lavouras, sofrendo privações e recebendo baixo salário por esta atividade. Enfim, conseguiu um navio que o levou a Londres e daí prosseguiu viagem até Estocolmo.

Depois de todo esse percalço, infelizmente perdeu o período de entrar para a Marinha Real da Suécia, mas recebeu convite para se engajar na Marinha do Brasil, sob o governo de D. Pedro I. Chegou ao Brasil no ano 1827, iniciando uma “vitoriosa” e “exemplar” vida militar, como afirma Rusins:

*“...voluntariamente se alistou no Batalhão de Oficiais Soldados em 18 de julho de 1931’. Aí fez o serviço ordinário, nunca se escusando a comparecer no momento de perigo e revelando-se sempre amigo cômico da boa ordem e da disciplina militar”*.<sup>28</sup>

Depois de uma longa batalha judicial para se naturalizar brasileiro, que durou seis anos, Bruce reintegrou-se à Artilharia da Marinha como capitão; ele ficara afastado do cargo militar devido ao decreto que desligava do serviço militar todos os oficiais estrangeiros. De acordo com o autor Rusins, outra dificuldade vivida pelo Brigadeiro Bruce foi a acusação de mandar correspondência anônima e notícias cifradas para os jornais da Corte. Para inves-



tigar o suposto acontecido, é nomeado um Conselho de Investigação, que apura o caso e decreta Bruce inocente da acusação.

O brigadeiro participou ativamente da Guerra do Paraguai como comandante da 9ª Brigada do Exército do general Osório. Segundo Rusins, ele esteve no combate que ocorreu na cidade de Corrientes, de 25 de maio de 1865, a bordo do vapor Beberibe. Sua missão mais difícil na guerra foi a de vigiar, à noite, juntamente com outros dois oficiais, o major Peixoto e mais 166 praças do 1º Batalhão de Infantaria da Linha, a praça conquistada em Corrientes. Participou, também, da Batalha Naval do Riachuelo, em 11 de junho de 1865. Bruce faleceu anos depois por problemas de saúde. Mas durante sua vida recebeu inúmeras condecorações e homenagens militares.

*“Dos seus 69 anos de idade Bruce viveu 46 no Brasil e desses, 40 dedicou ao serviço militar da nossa Pátria, galgando todos os postos, uns por antiguidade, outros por merecimento, todos, porém, em virtude de serviços militares excepcionais.”<sup>29</sup>*



Retrato, óleo de tela, de autoria de F. Prata (1972)<sup>30</sup>

Este quadro esteve exposto na Sala Duque de Caxias (Guerra do Paraguai), do Museu Histórico Nacional, que abrigava objetos cuja função era cultuar a figura de Caxias e também da Guerra do Paraguai. Nele está retratada uma cicatriz no lábio inferior, ferimento que sofrera em atividade, na província de Pernambuco.

### **Retrato de José Segundino Gomensoro**

O artigo “A atuação de Gomensoro no Combate Naval do Riachuelo”<sup>31</sup> remete à presença do Capitão de Mar-e-Guerra José Segundino Gomensoro, comandante da Terceira Divisão das Forças Navais do navio Jequitinhonha, na Batalha Naval do Riachuelo, em que os navios brasileiros impuseram ao Paraguai uma terrível derrota.

*“Porém o almirante Barroso, pensando que a esquadra paraguaia não quisesse aceitar novo combate e tentasse a fuga para o norte, resolveu impedi-la, para o que mudou repentinamente a direção da fragata Amazonas, seguindo para o norte.”<sup>32</sup>*

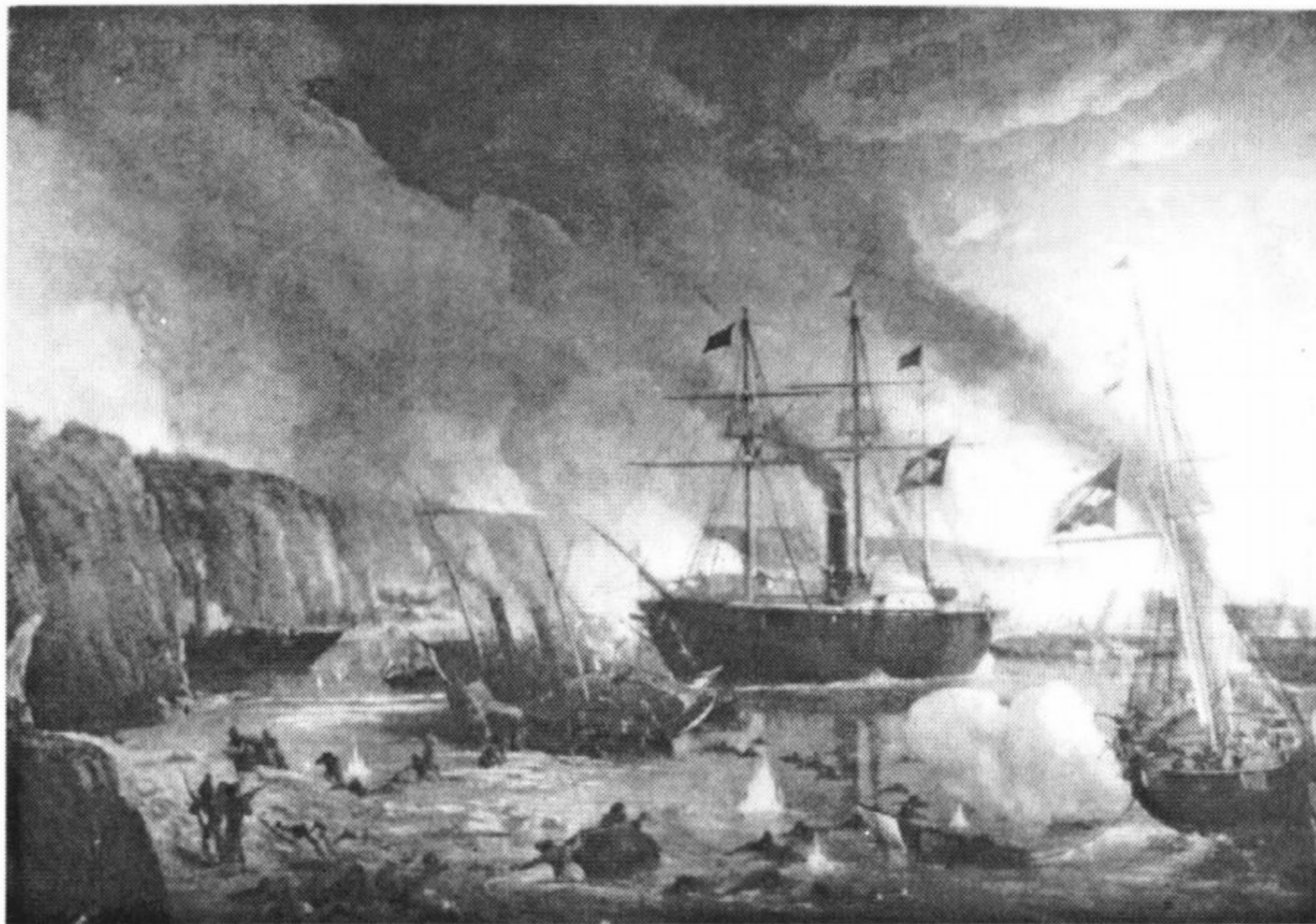
O Jequitinhonha e outros navios, que seguiam para o lado sul, voltaram-se para o norte, como o fizera o seu comandante-chefe, Francisco Manoel Barroso. Porém o Jequitinhonha não teve tanta sorte ao realizar manobras rápidas e acabou encalhando num banco de areia, próximo à artilharia de seu inimigo paraguaio. “Perdeu-se, mas de uma maneira gloriosa, sustentando fogo contra as baterias de terra do coronel paraguaio.”<sup>33</sup>

Após longa batalha, a esquadra brasileira obteve o triunfo naval no Riachuelo, favorecendo os brasileiros em outros combates e vitórias que consolidariam a entrada dos mesmos na capital paraguaia, Assunção. Gomensoro, por sua vez, saiu ferido em uma das pernas.

A partir do relato desta batalha, o autor passa a definir o tema central do artigo. Não é a atuação valorosa de Gomensoro que será discutida, mas o triste episódio do encalhe do Jequitinhonha, cuja responsabilidade acabou recaíndo sobre o capitão. São abertos dois conselhos de investigação para apurar o acontecido e nos dois Gomensoro é declarado inocente. Mesmo muito do-



ente, o capitão ainda exige a presença do Conselho de Guerra para averiguar o episódio e, assim, poder limpar a “honra militar manchada por tais calúnias”.



*Combate Naval do Richuelo*, óleo de De Martino, parte da coleção do MHN<sup>34</sup>

*“Brioso e forte, compareceu ao Conselho de Guerra – com as condecorações que conquistara na vida de marinheiro –, para justificar-se de um acontecimento casual e imprevisto, e não para se defender, porque, como ele próprio o disse, perante o Tribunal: ‘...a defesa pressupõe acusações e eu não fui, nem sou acusado, ao menos que o saiba, e muito menos conheço meu acusador’”.*<sup>35</sup>

A culpa pelo encalhe do Jequitinhonha é tirada dos ombros de Gomensoro, que é absolvido por unanimidade pelo Conselho de Guerra. Ainda assim, ele dá por encerrada a sua carreira militar, tanto por razões de doenças, quanto – e principalmente – por ver que a sua atuação militar e seu amor pela Pátria foram colocados em dúvida, mesmo que somente por um determinado momento.





*Retrato de Secundino Gomensoro, óleo de autor desconhecido, parte da coleção do MHN<sup>36</sup>*

### **Bruce e Gomensoro: Heróis Militares**

O Brigadeiro João Guilherme Bruce e o Capitão José Segundino Gomensoro são apresentados como “dois homens de fibra”, vitoriosos nas batalhas militares e judiciais. Sofreram calúnias que afetaram, provisoriamente, as suas reputações como oficiais. Enquanto Bruce fora acusado de mandar notícias cifradas para os jornais da Corte, Gomensoro fora vítima da responsabilidade do encalhe do Jequitinhonha. Apesar de tudo, conseguiram vencer e comprovar a inocência. Pode-se observar, então, a presença de uma perspectiva romântica nas descrições de ambas as biografias, qualificando-os como heróis militares, como exemplos de amor à Pátria.

### **3.2. A Guerra do Paraguai a partir dos monumentos/documentos presentes no MHN**

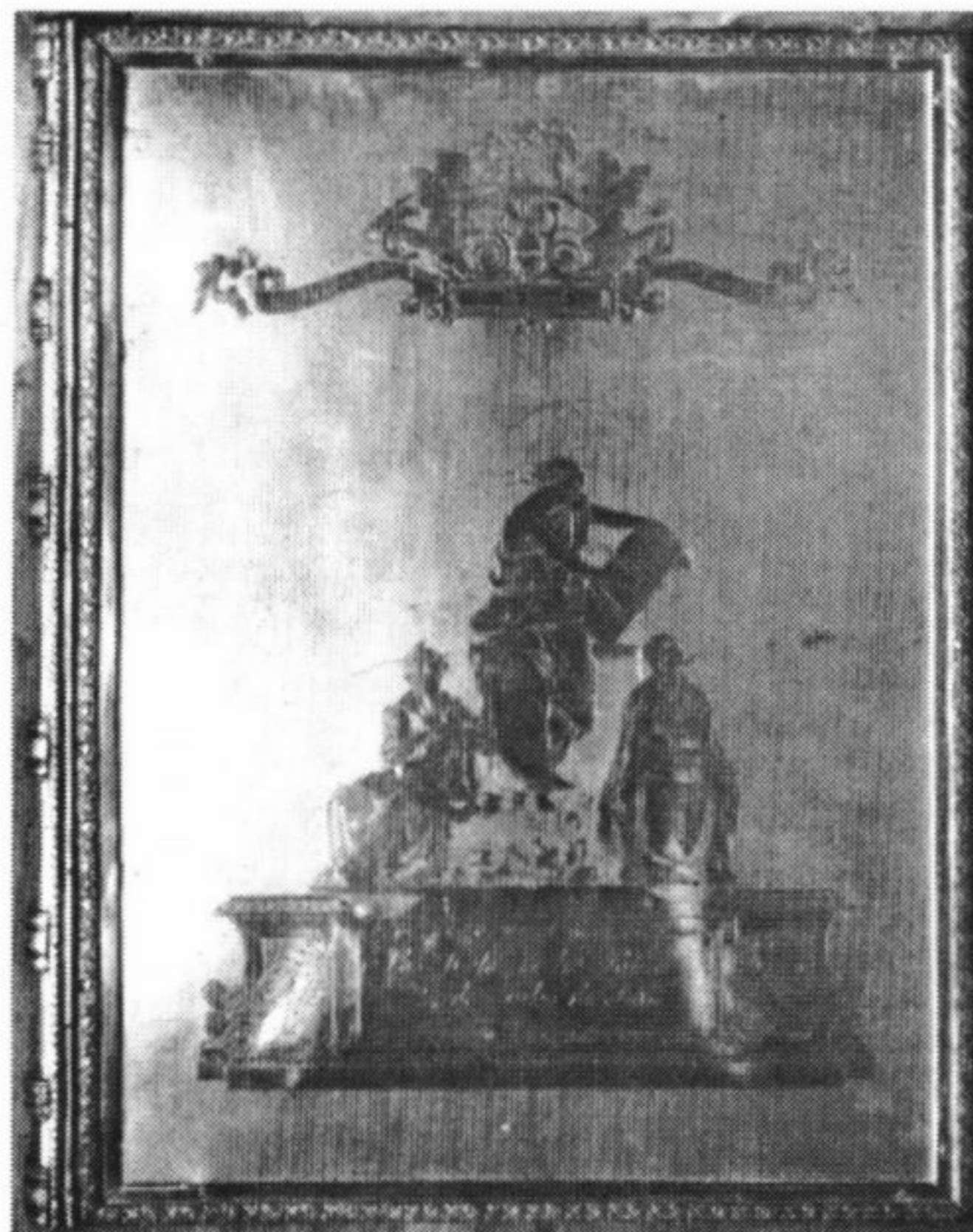
A Guerra do Paraguai vem à tona nos artigos também por meio dos objetos que compõem o acervo do Museu Histórico Nacional. Neste caso, os objetos são a Bandeira Imperial brasileira e um Álbum de Ouro. Vistos como



reliquias e possuindo grande valor monumental, por estarem no ambiente em que foram travadas inúmeras batalhas, absorveram a representação da grandiosidade da Guerra do Paraguai e de seus personagens.

### O Álbum de Ouro

O Álbum de Ouro é descrito por Gustavo Barroso como o “Álbum das lágrimas de Ouro”<sup>37</sup>. Isso porque o contexto em que o referido objeto foi dado de presente para Solano Lopez não era dos melhores para o Paraguai. Mas quem sofre a ira do ditador é justamente a comitiva que levava o álbum... Confeccionado em 1867, com as jóias das mulheres paraguaias, o Álbum de Ouro foi uma forma de prestigiar o chefe de governo paraguaio, Solano Lopez, no prosseguimento da guerra contra o Brasil. Para entregar o presente, Foi formada uma comissão com as pessoas mais influentes de Assunção, como Saturnino Bedoya, Juan José Loizaga, padre Francisco Espinosa, só para citar alguns.



*Capa do Álbum de Ouro, oferecido pelas mulheres paraguaias a Solano Lopez*<sup>38</sup>



A entrega ocorreu em Passo Pocú, num momento de crise para o Exército do Paraguai. Ao marchar, o marquês de Caxias forçava Lopez a evacuar suas posições do chamado Quadrilátero, que tinha como base de fortaleza o Humaitá. Lopez, surpreendentemente, manda “...prender Saturnino Bedoya, assentar praça em outros e fuzilar os demais. Do grupo, segundo lhe constava, um único escapara. Assim, esse movimento de adulação ao tirano redundou na desgraça dos adutores”.<sup>39</sup>

Este objeto foi encontrado pela cavalaria brasileira nas bagagens do ditador, após o combate de Cerro-Corá. Mais tarde, foi oferecido a D. Pedro II, que não o aceitou, sendo, então, guardado no Ministério de Guerra e somente depois, transferido para o Museu Histórico Nacional. O Álbum é um objeto duplamente valioso: é riquíssimo, tanto pelo seu valor material (“Forma cada uma capa uma lâmina de ouro sobre madeira, coberta internamente de pergaminho, rematadas as capas e a lombarda por cercaduras de folhas de hera em relevo”<sup>40</sup>) como por seu valor simbólico, já que pertencera a Solano Lopez, que imprevisivelmente descontou sua cólera nos conterrâneos que desejavam cortejá-lo.

### **A Bandeira Imperial do Brasil**



*Bandeira Imperial, parte da coleção do MHN*<sup>41</sup>

Outro objeto que remete à Guerra do Paraguai está presente no volume III, de 1942, intitulado “Um valioso presente para o Museu Histórico”<sup>42</sup>. É relatado de forma romântica o contexto em que se obtém essa relíquia e como foi parar no Museu Histórico. O objeto em questão é nada menos do que a Bandeira Nacional do Império, que era utilizada por Solano Lopez como tapete. Ele foi achada pelo tenente Fidêncio Lemos do Prado, voluntário na Guerra do Paraguai entrou na deserta cidade de Assunção, no dia 5 de janeiro de 1869. Prado e mais dois soldados conseguiram entrar no palácio de Lopez, o que é narrado pelo próprio:

*“Ali chegados, penetramos no interior, não com a idéia de saque, mas para apreciarmos a beleza do edifício que pela arquitetura nos atraíra a atenção. (...) eu seguia em direção ao último andar, acabando por entrar em um gabinete, que era o escritório do Ditador. Ali encontrei uma bandeira brasileira, servindo de tapete. Levantei-a e levei-a comigo”*.<sup>43</sup>

Após este ocorrido, foram encontrados três paraguaios refugiados. O tenente Prado interrogou-os sobre a Bandeira Imperial do Brasil, e os paraguaios responderam que, na verdade, ela era uma das duas bandeiras que haviam sido retiradas do vapor brasileiro, Marquês de Olinda, capturado por Solano Lopez no início da guerra. Uma ficou no Quartel General de Humaitá e outra, no palácio de Lopez, em Assunção, tendo as duas a função de tapete.

Anos depois, Fidêncio Lemos do Prado, já contando 78 anos, veio ao Rio de Janeiro – ele morava no Paraná –, assistir às comemorações de Sete de Setembro. Nessa ocasião, almejava entregar a bandeira como presente ao Conde d’Eu, mas, como o mesmo havia falecido, o veterano de guerra deixou-a na redação do *Jornal do Comércio*, dentro de uma caixa de madeira, com a seguinte inscrição, em letras douradas: “À Memória de D. Pedro II – O Valor e a Constância”.

*“A preciosa bandeira foi recolhida ao Museu Histórico, onde se encontra cuidadosamente guardada. Durante alguns anos, o bravo Tenente Fidêncio Lemos do Prado veio ao Museu nas datas aniversárias da entrada triunfal do Exército Brasileiro em Assunção, viajando com dificuldade a sua longínqua Imbituva. Entrava, dirige-se à Sala Duque de Caxias, onde se*



*acha exposta a sagrada relíquia, perfilava-se, batia-lhe a continência e permanecia alguns instantes diante dela em comovido silêncio. E então retirava-se discretamente. Depois, nunca mais apareceu. Foi dormir o sono tranqüilo dos que souberam amar e defender sua Pátria".44*

## **Considerações Finais**

A Guerra do Paraguai está presente no Museu Histórico Nacional, tanto nos volumes dos Anais, como nas exposições. São inúmeros os objetos, vistos também como relíquias, que remetem a personagens históricos, como Caxias e Osório, e também a acontecimentos importantes para a guerra, como a Batalha Naval do Riachuelo.

Mesmo após a morte do diretor do Museu Histórico, em 1959, pode ser sentida uma forte marca de seu pensamento histórico nas entrelinhas dos artigos. No que se refere à Guerra do Paraguai, encontram-se dois artigos: no ano de 1966, é publicado o volume XVI dos Anais, com "A Guerra do Paraguai na obra de Machado de Assis", de Umberto Peregrino; no ano seguinte, no volume XVII dos Anais, o mesmo autor escreve a "Batalha de Tuiuti segundo testemunhos da época".

Gustavo Barroso, o idealizador do Museu Histórico, era defensor de um Museu Militar. Para ele, o abandono e o desaparecimento de armas e outros objetos referentes ao aparelho militar ou de valor institucional eram um grave crime e seria necessário, portanto, recolher estes objetos espalhados e colocá-los em um só lugar, para, assim, ensinar o povo a amar o passado brasileiro. Por exemplo, a espada de Francisco Solano Lopez encontrava-se em uma sala do Colégio Militar sem o destaque merecido. Com o Museu, este objeto seria a ponte que ligaria os visitantes à Guerra do Paraguai.

Barroso também escreve vários trabalhos, tendo o aparelho militar como fonte inesgotável de trabalho. Entre seus livros estão *A guerra do Flores: contos e episódios da campanha do Uruguai 1864-1865* (19??), *Tradições Militares* (1918), *Uniformes do Exército* (1922), *A Guerra do Rosas* (1929), *A Guerra do Lopez* (1939), *História do Palácio Itamaraty* (1953) e *Tamandaré: o Nelson brasileiro* (1956).

## Notas

1. BARROSO, Gustavo. *A História Militar do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000. P. 197.
2. *Cidadania: Tipos e Percursos*. *Estados Históricos*, 9, 18 (1996). P. 351.
3. CARVALHO, José Murilo, SOARES, Pedro. "Brasileiros, uni-vos." *Folha de São Paulo*, SP, 9 nov. 1997. *Caderno Mais*. P. 5.
4. CHIAVENNATO, Julio José. *Genocídio Americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1979. Este autor compartilha desta perspectiva revisionista da Guerra do Paraguai.
5. DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra. Nova História da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. P. 93.
6. SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. P. 47.
7. Idem, *ibid.*, p. 47.
8. Idem, *ibid.*, p. 54.
9. BARROSO, Gustavo. *História Militar do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000.
10. Idem, *ibid.*, p. 201-202.
11. Idem, *ibid.*, p. 198.
12. Idem, *ibid.*, p. 208.
13. Idem, *ibid.*, p. 206.
14. Idem, *ibid.*, p. 199.
15. Idem, *ibid.*, p. 307 (grifo meu).
16. FERNANDES, Lia Silvia Peres. "Gustavo Barroso e o seu tempo." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 35, 2003, p. 184.
17. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Relatório Anual – MHN 194?. O Desenvolvimento do MHN, 194?, p. 4. Arquivo Institucional.
18. Idem. Relatório Anual – MHN 194?. O Desenvolvimento do MHN, 194?, p. 4. Arquivo Institucional.
19. Idem. Relatório Anual – MHN 1947-1950. Atividades no MHN no período 1947-1950, p. 3. Arquivo Permanente.
20. Idem. Relatório de Gestão MHN, 1994/2002. Pesquisa e Produção Científica, p.32. Arquivo Permanente.
21. TOSTES, Vera Lúcia Brottel. "Sobre Matrizes, tempos e Parcerias." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, 2000.
22. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Casa do Brasil*. Reinventando a tradição antiquária para escrever história no Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2000 (mimeo), p. 29.

23. ABREU, Regina. "O Paradigma Evolucionista e o Museu Histórico Nacional." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, 1995, p. 12.
24. PORTUGAL, Yolanda Marcondes. "A moeda na voz do Povo." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, 1945, p. 214.
25. MORAES, Nair de Moraes. "As comemorações do Setuagésimo Aniversário do Fundador do MHN." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 10, 1949, p. 315-316.
26. BARROSO, Gustavo. "Esquemática da História Militar do Brasil." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, 1942, p. 430.
27. RUSINS, Alfredo Teodoro. "Brigadeiro João Guilherme Bruce." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, 1940.
28. Idem, *ibid.*, p. 168.
29. Idem, *ibid.*, p. 172.
30. Idem, *ibid.*, p. 167. Retrato do General Bruce, parte do acervo do MHN.
31. CORRÊA, Octavia de Castro. "A atuação de Gomensoro do Combate Naval do Riachuelo." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, 1940.
32. Idem, *ibid.*, p. 187.
33. Idem, *ibid.*, p. 188.
34. HISTÓRIA Ilustrada do Brasil: 23º Guerra do Paraguai. [Rio de Janeiro, 19??]. N° 2.650, v. 11.
35. CORRÊA, Octavia de Castro. *Op. cit.*, p. 193.
36. Idem, *ibid.*, p. 192.
37. BARROSO, Gustavo. "O Álbum das lágrimas de Ouro." *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 10, 1949.
38. Idem, *ibid.*, p. 9.
39. Idem, *ibid.*, p. 7.
40. Idem, *ibid.*, p. 5.
41. HISTÓRIA Ilustrada do Brasil: 23º Guerra do Paraguai. [Rio de Janeiro, 19??]. N° 2589. V. 11.
42. MHN. "Um valioso presente para o Museu Histórico." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, 1942.
43. Idem, *ibid.*, p. 468.
44. Idem, *ibid.*, p. 472.



**Um museu em tinta e papel**  
Os *Anais do Museu Histórico Nacional*, 1940-1995

José Neves Bittencourt

## Nota biográfica

José Neves Bittencourt graduou-se em História pela Universidade Federal Fluminense, onde também obteve os títulos de mestre e doutor em História. Foi professor da Escola Naval da Marinha Brasileira e da UERJ. Trabalhou como técnico em pesquisa no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional entre 1986 e 2004, sempre lotado no Museu Histórico Nacional. Atualmente, é assessor técnico da Direção no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte. Estuda questões relativas a cultura, divulgação cultural e museus, além de pesquisar a música folclórica. É membro de diversas associações profissionais, tais como a Associação Nacional de História, o Instituto de Geografia e História Militar do Brasil, o Brazilian-American Studies Association, a Association Canadienne des Musées e o ICOM. É editor dos *Anais do Museu Histórico Nacional* e organizou diversas outras publicações.

## Resumo

*Um museu em tinta e papel*

Os Anais do Museu Histórico Nacional, 1940-1995

José Neves Bittencourt

O artigo apresenta diferentes características das duas fases dos *Anais do MHN*, que vão, em um primeiro momento, de 1940 a 1975 e, posteriormente, no período que tem início a partir de 1995 – e ainda prossegue. O autor analisa seu surgimento como revista institucional, com artigos publicados pela equipe de conservadores do museu, a produção intelectual sobre o acervo e as alterações ocorridas no processo editorial após o período “barroense”. Aponta ainda temas que foram publicados em decorrência da dimensão do acervo, como artigos sobre numismática e aqueles estabelecidos pela direção do museu. Passando a publicar, também, artigos de colaboradores externos, em virtude das transformações ocorridas no museu, a publicação é tratada sobretudo como importante fonte para a difusão do conhecimento científico.

## Palavras-chave:

Anais do Museu Histórico Nacional (1940 - ), Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso (1888-1959).

**D**esde o século XIX, era comum que os grandes museus tivessem publicações científicas próprias, e, entrado o último quartel da centúria, alguns dos principais museus brasileiros passaram a ter suas próprias publicações: em 1870, o Museu Nacional; em 1895, o Museu Paulista; e, em 1896, o Museu Paraense. Entretanto, eram publicações que expressavam as instituições de que eram parte integrante, ou seja, museus enciclopédicos, cuja maior preocupação era classificar corretamente os objetos das coleções – geralmente itens referentes a zoologia, botânica, arqueologia, antropologia e etnografia. A questão da preservação dos objetos não estava em pauta e nunca fez parte das preocupações da maioria, senão da totalidade, dos naturalistas que constituíam as equipes dessas instituições.<sup>1</sup>

Essa primeira fase da “era dos museus no Brasil”<sup>2</sup> iria durar até 1930. Em 1922, a criação do Museu Histórico Nacional, no decorrer das comemorações do centenário da Independência, entretanto, marca o auge de uma tendência que começara a se observar na virada dos oitocentos: a reivindicação, por parte de setores da intelectualidade orgânica, pela criação de museus de história.

A idéia da criação do museu de história nacional costuma a ser atribuída a Gustavo Dodt Barroso, remontando a um artigo publicado em 1911. Embora esse pioneirismo de Barroso possa ser, atualmente, posto em questão<sup>3</sup>, é inegável que seu projeto era bastante abrangente, prevendo não apenas a instalação de um museu, mas a criação de serviços necessários à sua reprodução – dentre estes, um curso técnico de museus e uma publicação periódica. O Regulamento do Museu, aprovado pelo Decreto 15.596, de 1922, e confirmado pelo Decreto 24.735, de 1934, previa a publicação da revista institucional.

O surgimento dos *Anais*, entretanto, iria demorar muito tempo. O motivo mais óbvio eram as dificuldades que o Museu enfrentou nos seus primeiros anos de existência, com verbas sempre insuficientes e pessoal em número inferior ao necessário. O aumento exponencial das dotações orçamentárias, que se tornou marcante a partir da implantação do Estado Novo, criou as condições para o surgimento do volume 1 dos *Anais*, o que aconteceu em 1940<sup>4</sup>.



A revista institucional tinha, claramente, o objetivo de divulgar o trabalho desenvolvido pela equipe de conservadores do MHN. O acervo do Museu, inicialmente constituído por objetos recolhidos de dois museus militares, foi, a partir de 1922, acrescido de algumas doações particulares. Com o início das atividades institucionais contínuas, uma comissão presidida pelo funcionário Joaquim Menezes de Oliva percorreu, em 1923, diversas repartições públicas, procurando recolher objetos aos quais pudessem ser atribuídos valor “histórico” (não foram poucos os atritos criados por essa comissão). Também foram incorporadas, por iniciativa do governo federal, centenas de objetos transferidos de repartições públicas ou provenientes de compras feitas a particulares. Mas até pelo menos a primeira metade dos anos 30, embora o MHN tenha formado diversas salas de exposição<sup>5</sup>, a produção intelectual em torno do acervo foi inexistente. Barroso publicava alguma coisa com base nas coleções de objetos – geralmente o relato de fatos históricos obscuros e de curiosidades – nos órgãos de imprensa em que militava como jornalista. Também não é improvável que alguns de seus auxiliares, já tendo carreiras ligadas à história e à diplomática (disciplina que estuda diplomas, cartas e outros documentos oficiais, para determinar sua autenticidade)<sup>6</sup>, também publicassem artigos na imprensa da capital – por sinal, forma pela qual, com muita frequência, os eruditos da época complementavam os poucos salários que recebiam no serviço público. Não era, entretanto, atividade que pudesse ser considerada sequer complementar às exercidas no Museu.

Os *Anais* viriam preencher tal espaço. Não existem registros sobre como a publicação foi planejada, no Museu, mas seu título deixa antever o que Barroso pretendia com ela, já que “anais” pode significar tanto a história de um povo ou de uma instituição quanto uma publicação regular ou periódica de caráter científico. As publicações eram, aparentemente, uma forma de divulgar o comprometimento do Estado com a racionalidade administrativa e, pelo lado das instituições, uma forma de elas participarem da legitimação da ditadura varguista. Impulsionados pelo apoio do Estado, museus e outras instituições culturais se auto-representavam como predominantemente civis, cientificamente administradas e cumprindo funções de educação da população para o civismo<sup>7</sup>.

A partir de 1937, o governo do Estado Novo, além de instituir a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, passou a dar apoio a diversas outras instituições culturais. Essa iniciativa incluiu recursos para publicação de revistas institucionais e, a partir de 1940, surgiram não apenas os *Anais*, mas também a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – a “Revista do PHAN” –, o *Anuário do Museu Imperial* (lançado logo após a inauguração da instituição, em Petrópolis) e o *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*<sup>8</sup>. Retirado o apoio do Estado, após a queda do Estado Novo, em 1945, apenas as duas primeiras publicações persistiram. Já as duas últimas tornaram-se intermitentes no final da década.

Diversos outros fatores de impulsão concorreram para mudanças em 1940. Pelo lado do MHN, sob a batuta de Barroso, já havia conhecimento acumulado sobre as coleções para alimentar uma publicação do porte dos *Anais*. O acervo tinha sido suficientemente estudado e já havia, na equipe, técnicos que, regularmente, produziam estudos de fôlego; dessa forma, foram esses textos que passaram a povoar as páginas da publicação. O aparecimento dessa produção regular, sem dúvida, tem relação com a consolidação do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, criado em 1932 e que, então, já tinha formado sete turmas<sup>9</sup>. Também previsto no projeto e no “Regulamento do Museu Histórico Nacional”, instituído em 1922, o Curso de Museus era, inicialmente, um curso técnico de dois anos de duração, destinado a treinar pessoal especializado em tratamento e administração de coleções museológicas. Era único no Brasil quanto aos objetivos e resultados e certamente contribuiu para aprofundar a especialização e profissionalização da atividade de conservador<sup>10</sup>. Sua principal vantagem, entretanto, era formar não apenas especialistas dotados de conhecimentos sólidos, mas, principalmente, aprovados pelo escalão superior do Museu. Barroso, bacharel em Direito e historiador de formação autodidata, era um erudito generalista, capaz de escrever sobre os mais diversos assuntos. Praticava uma história de essência positivista e conservadora, na qual os objetos funcionavam como testemunhos de autenticidade do nobre passado nacional: uma sociedade senhorial e aristocrática, em que as classes viviam em harmonia. “Diferente de alguns de seus contemporâneos, Barroso e sua equipe escolheram evitar questões de formação de classe, rela-

ções de trabalho e mistura racial. Os três historiadores mais inovadores do período, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda devem ter visto pouco de suas inovações historiográficas no Museu Histórico Nacional”<sup>11</sup>.

Tomemos o volume 1, de 1940. O exame do índice mostra-nos 20 textos publicados, sendo que 16 deles são monografias assinadas. Os autores são todos conservadores, alguns já com muitos anos de atuação no Museu: Edgar de Araújo Romero, Joaquim Menezes de Oliva e Luís Marques Poliano eram, nessa época, seus mais importantes funcionários. Os outros, sem exceção, recém-formados pelo Curso de Museus, iniciavam carreira na repartição. Dois textos foram publicados como “anexos”: um deles, de autoria do próprio Barroso, sobre a exposição brasileira em Portugal (evento ligado à “Exposição dos Centenários de Portugal”, aberta em 1940) – ação a qual o diretor atribuía grande importância –; o outro, apócrifo, mas provavelmente da mesma autoria, sobre heráldica. É possível que tenham sido textos encaminhados fora de prazo, com a revista já sendo impressa. Os textos monográficos abordam temas diretamente ligados ao acervo institucional, sendo que a maioria deles analisa diretamente objetos ou grupos de objetos. Barroso, por exemplo, faz publicar uma longa monografia sobre “Mobiliário Luso-Brasileiro”, na qual analisa peças de mobiliário das coleções preservadas, buscando provar a tese de que não teria existido um “estilo colonial” de mobiliário, mas meras adaptações de “estilos reais europeus às madeiras e às técnicas aqui existentes”. Esse texto, que abre uma série de dezenas de monografias publicadas nos *Anais*, é muito representativo dos objetivos buscados pela publicação. O objetivo é, claramente, reforçar a narrativa criada pelas exposições do Museu, que defendia a idéia de que a pátria brasileira, ou seja, o Estado que teria alcançado sua forma acabada a partir do Segundo Reinado, já existiria, desde o período colonial, em uma espécie de protoforma. O regime monárquico particularizaria a nação brasileira diante das outras formações políticas latino-americanas, tornando-a mais próxima dos regimes aristocráticos europeus. A quantidade de estudos sobre heráldica que vazam das páginas da revista – oito, ao todo, até 1949 – parecem indicar o objetivo de estabelecer continuidade entre o Império do Brasil e as antigas nações européias, particularmente Portugal.



Também chama a atenção, nesse primeiro período, a quantidade de artigos versando sobre numismática: nada menos que 22 monografias, isso se não contarmos o volume 11, de 1950 e lançado em 1960<sup>12</sup>, que trazia um minucioso estudo sobre moedas da República do Brasil, constante da coleção numismática do Museu. Nesta primeira fase, quase um a cada cinco artigos abordam esse tema. Uma hipótese que parece explicar essa profusão – inclusive de especialistas em numismática no corpo de conservadores – é a presença da enorme coleção de moedas que começou a ser formada a partir de coleções públicas (o Gabinete de Numismática da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional) e com a aquisição de coleções privadas<sup>13</sup>. Havia uma clara intenção de constituir uma coleção oficial brasileira com sede no MHN. Moedas e armas – não por acaso as duas maiores coleções do Museu, desde sua criação – constituem, por excelência, documentos sobre a ação organizadora e disciplinadora do Estado, e o Museu parece pretender dar visibilidade à história desse Estado. A numismática, mais até do que a armaria, tornava-se, por excelência, a manifestação material mais expressiva da predominância do Estado sobre a sociedade, e tal predominância acabava sendo provada pelas teses dos conservadores publicadas nos *Anais*.

Atualmente, a coleção dos *Anais* pode ser dividida em duas fases bem distintas: a primeira, que se abre com o primeiro volume, lançado em 1940, e se fecha com a publicação do volume 26, em 1975, e a segunda, iniciada com a publicação do volume 27, em 1995, e ainda em andamento. Dentro dessa divisão geral, entretanto, podemos entrever outras. A primeira série situa-se entre o número inaugural e o volume 10, de 1949 (publicado em 1959), quando a revista institucional do Museu Histórico foi pessoalmente supervisionada por Barroso, que atuava como uma espécie de editor. A linha editorial nunca foi estabelecida, visto que a revista não tinha conselho editorial e sequer expediente de publicação, mas pode ser percebida em um memorando enviado por Barroso aos conservadores, pedindo colaborações para o volume 8 (1947, publicado em 1957). Diz o item 1 desse documento que “[os] trabalhos versarão sobre assuntos técnicos ou históricos, de preferência relativos ao Museu, não se aceitando críticas de livros ou estudos de pessoas alheias à Casa, nem elogios a qualquer personalidade viva”.<sup>14</sup> Um exame mais detalha-

do dos artigos publicados ao longo dos primeiros dez volumes mostra que essa linha foi rigorosamente respeitada, embora as páginas da revista fossem freqüentemente usadas como veículo para os auto-elogios, reclamações e até mesmo picuinhas do diretor<sup>15</sup>. Essa primeira fase termina com a incapacitação de Barroso em decorrência de uma doença que acabaria por matá-lo, no final de 1959.

O ano de 1960 abre, pois, uma nova fase não apenas para os *Anais*, mas para todo o Museu Histórico Nacional. Depois de um breve período em que a direção foi ocupada interinamente pela conservadora Nair de Moraes Carvalho, o escritor Josué Montello é nomeado para o cargo no final do ano de 1960. A publicação dos *Anais* teria continuação no ano seguinte, com o volume 12 (1951, publicado em 1961), ainda de forma aparentemente improvisada, pois veiculava uma enorme monografia, “Vultos do Brasil Imperial na Ordem Ernestina da Saxônia”, que parece ter sido escrito por volta de 1950. Seu autor, Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança, era membro da Família Real brasileira, mas nunca tinha sido membro da “família barrosea”, o que caracteriza um rompimento com as rígidas “normas editoriais” do falecido diretor. Os dois volumes seguintes (volume 14, de 1952, e volume 15, de 1953, ambos publicados em 1964) parecem constituir, junto com os de número 12 e 13, uma fase intermediária. Os dois últimos, entretanto, já trazem pelo menos uma novidade notável: o aparecimento, no índice, de textos que podem ser claramente classificados como “técnicos”<sup>16</sup>, versando sobre o que hoje chamaríamos “museologia” e “tratamento técnico de acervos”. Um outro fato notável é a publicação de artigos que remetem claramente ao Museu da República, divisão do MHN criada em 1960 e primeiro grande acontecimento da gestão Montello. Mais surpreendente ainda é o que parece ser uma iniciativa intencional de encerrar a “fase barrosea” da revista. Até o volume 15, havia uma tentativa de manter rigorosamente a anualidade da série iniciada em 1940, lançando os volumes faltantes correspondentes aos anos da década de 50. O volume 15 eliminou a anualidade, saltando de 1953 direto para 1965.

A periodicidade da publicação institucional do MHN, em sua primeira fase, sempre foi problemática e, na prática, o lançamento nunca foi realmente anual. Entre 1940 e 1943, por exemplo, a periodicidade dos volumes foi, de

fato, bianual, acontecendo em 1941 (volume 1, 1940), 1943 (volume 2, 1941), 1945 (volume 3, 1942) e 1947 (volume 4, 1943). O volume seguinte, o quinto, de 1944, iria levar mais de dez anos para surgir, aparecendo somente em 1955. O curioso é que o volume 6, correspondente ao ano de 1945, apareceu em 1950, ou seja, antes do volume 5. A partir do sexto volume, a ordem de publicação torna-se aleatória e, ao que parece, de menor importância, sendo constantes os grandes períodos entre um volume e outro e mais raros, embora não incomuns, os lançamentos de dois volumes ou mais volumes num único ano (foi o caso dos volumes 13 e 14, lançados em 1964, e 18, 19 e 20, lançados em 1968). É provável que essa estranha periodicidade tenha sido motivada pelas possibilidades do enorme parque gráfico da Imprensa Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Essa repartição, ligada ao Ministério da Justiça, encarregava-se de editar e imprimir todas as publicações geradas pelas repartições do governo federal e é natural que algumas acabassem tendo precedência sobre as outras. A partir do volume correspondente ao ano de 1944, a impressão começou a ser feita em gráficas particulares e, não por coincidência, inicia-se, então, a “salada serial”. O Relatório da Direção para 1946 dá conta, ainda que discretamente, de que as verbas para o lançamento da revista institucional não haviam sido disponibilizadas naquele ano. A partir de então, os *Anais* devem ter passado a surgir quando havia verba para contratar serviços externos – o que não era comum, dado o pouco apoio que a instituição passou a merecer do governo federal.

Mas também existe uma outra questão que talvez interferisse: o diretor do MHN devia estabelecer pessoalmente a ordem de publicação segundo critérios políticos, e não propriamente técnicos.

Vejam os um possível exemplo: em 1934, o novo regulamento do Museu Histórico Nacional colocava, entre as atribuições da repartição, o registro e a conservação de monumentos nacionais, função de uma espécie de departamento denominado “Inspetoria de Monumentos Nacionais”. Não cabe aqui examinar em profundidade esse evento<sup>16</sup>, mas o fato é que, pouco depois, Barroso viu-se envolvido em uma luta contra o grupo de intelectuais modernistas capitaneado por Rodrigo Melo Franco de Andrade e inspirado por Mário de Andrade. Esse grupo pretendia exercer as mesmas funções, só que num



órgão inteiramente diferente, em termos programáticos e metodológicos. Em 1937, os modernistas de Andrade acabaram vencendo a luta, por meio da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que encampou as atribuições da IMN. O volume 5, intitulado “Documentário sobre a ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”, lançado em 1955, já difere dos outros volumes até então lançados pelo fato de ter um título, o que até então não havia acontecido. Parece ter sido especialmente preparado como uma espécie de relatório final, no qual Barroso tenta se mostrar qualificado para cumprir as funções que, quase vinte anos antes (levando-se em consideração o ano real em que o volume surgiu), o decreto-lei 25/1937 havia entregue ao “Serviço”. Mas por que teria o diretor do Museu Histórico esperado mais de cinco anos para “documentar, para conhecimento público e perpétua memória da verdade, sua constante e devotada atenção na defesa do patrimônio histórico e artístico do país”? Em 1942, ao que parece, nova investida dos modernistas estaria visando, na ocasião, o controle do Curso de Museus. Um pequeno texto, intitulado “O Curso de Museus”<sup>17</sup>, fecha discretamente a fila de artigos, reproduzindo uma longa carta de Barroso ao diretor de aperfeiçoamento do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), na qual, segundo o missivista, “se bate pela reforma do Curso de Museus”. Essa luta teria sido vencida a partir da aceitação, pelo ministro da Educação, do projeto de regulamento enviado ao ministério. Isso explicaria, pelo menos em parte, o rompimento da série dos *Anais*: Barroso usou o volume 5 para construir um “lugar de memória” para sua atuação no Museu Histórico Nacional.

O volume 15, de 1965, constitui, na prática, a abertura de uma “nova série”, pois a revista sofre uma clara mudança de linha editorial. Possivelmente preparado ao longo do ano anterior (o que explicaria os dois volumes lançados em 1964, ainda com a “cara” da fase barroseana), tinha um título que estabelecia um tema geral. Até então, isso só havia acontecido nos volumes que claramente podem ser caracterizados como “lugares de memória” do Museu Histórico Nacional e de seu diretor: o já citado volume 5 e o volume 7, de 1953 (publicado em 1953)<sup>18</sup>. A temática era o 4º Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Ao contrário de todos os volumes lançados até esse momento, este

não continha nenhum artigo versando em torno de objetos das coleções do Museu e seu interesse estava marcado na “Apresentação”, escrita pelo próprio diretor. Montello afirma que são dois os eixos que explicam o interesse do Museu pela “efeméride”: o primeiro é seu “sentido nacional” e o segundo eixo, que chega a ser surpreendente, trata da vinculação do Museu à cidade, coisa que Barroso nunca tinha chegado a cogitar. O museu barroseano estava ligado ao “Brasil”, tanto é que ele reivindicava para o instituição o título de “Casa do Brasil”. Não estaria, portanto, ligado ou vinculado à qualquer cidade, ainda que esta fosse a capital nacional. Por sinal, esse “primeiro volume” da nova série também traria em suas páginas uma espécie de elogio fúnebre ao fundador do Museu: uma pequena monografia de sua autoria sobre a “França Antártica”<sup>19</sup>.

A partir de então, a publicação institucional do Museu Histórico Nacional mudou de forma notável. A formação e atividade do novo diretor – um conhecido romancista, jornalista e crítico literário – marcou a revista: começou a freqüentar suas páginas uma série de artigos sobre temas literários. No volume 16, de 1966, por exemplo, o próprio diretor fez publicar uma longa monografia sobre a passagem do poeta português Bocage pelo Rio de Janeiro, aparentemente um mero pretexto para um estudo sobre a poesia desse autor da Arcádia portuguesa. Tal temática seria difícil de vislumbrar na época de Barroso, pois este mantinha a publicação na linha de estudos sobre o acervo e, no máximo, sobre história – desde que vinculada ao acervo. Outra mudança que chama a atenção é que o número de artigos versando sobre temas ligados ao Museu da República ocupa boa parte das páginas da revista. Certamente isso não é de estranhar, pois essa instituição era parte do Museu Histórico. Mas, na prática, parece haver um investimento naquela divisão, dada a notável visitação que recebia, por estar associada à morte de Getúlio Vargas (o Museu da República chegou a receber dez vezes mais visitantes que o MHN nos anos de 1960 e 1961). O fato é que estava acontecendo algo impensável nas páginas dos *Anais*: o Museu Histórico, representado por seus objetos, evanesce.

Essa é uma afirmação que permite levantar algumas questões. É notável que, a partir do início da administração Montello, a revista abre-se a colaboradores externos, principalmente no que diz respeito a temas voltados para

a literatura. O interesse, bastante original, do novo diretor em criar uma área de pesquisa em literatura – que se efetivou em 1960, na forma da “Divisão de História Artística e Literária” – fez com que aparecessem, nas páginas da revista, alguns artigos aparentemente fora de contexto. É certo que passou a ser feito um esforço para recolher acervos voltados para tal temática, mas suas linhas-mestras nunca chegaram a ser totalmente sistematizadas<sup>20</sup>.

Isso se deve, certamente, ao fato de que o Museu estivesse entrando, na segunda metade dos anos 60, num período de acentuada decadência. O período barroseano tinha objetivos muito bem definidos: “as responsabilidades convencionais [do Museu Histórico Nacional são] a classificação, catalogação e preservação de objetos históricos tradicionais, bem como suas novas responsabilidades, incluindo cursos, conferências, palestras, exposições comemorativas agendadas para datas especiais e a defesa do patrimônio histórico e artístico do país.”<sup>21</sup> Os grandes objetivos estabelecidos por Barroso em concordância com o Estado Novo perderam-se com a queda deste, mas não foram, nos anos seguintes, substituídos, talvez em função da luta que o fundador foi obrigado a travar para que a instituição não naufragasse de todo. O período Montello, coincidindo com o fim da presidência Kubitschek ofereceu novas possibilidades, e o primeiro diretor da era pós-Barroso parece ter tentado implementá-las. Mas não conseguiu: a partir de 1964 todos os intelectuais – e Montello era um deles, embora conservador e aparentemente apolítico – tornaram-se suspeitos ao olhos do novo regime. O MHN seguiu na estrada da decadência<sup>22</sup> e, como num sinal dos tempos, o literato foi substituído, em 1967, por um militar de carreira. Tratava-se de Léo Fonseca e Silva, oficial de Marinha graduado em história, fascinado por temas ligados ao Segundo Reinado e a D. Pedro II.

Entram, pois, nas páginas da revista institucional, os feitos militares e seus intérpretes: os generais. Não por acaso, o volume 17, de 1967, é todo dedicado ao centenário da batalha de Tuiuti, importante episódio da guerra do Paraguai. E os autores são o reitor da Universidade do Brasil, historiador Pedro Calmon, até então gozando de certa confiança por parte do regime, e dois generais “ilustrados”: Umberto Peregrino (que se tornaria figura fácil nas páginas da revista) e Azevedo Ponde, também colaborador do Museu desde as



festas dos 200 anos do Arsenal de Guerra. Um fato notável é que, pela primeira vez desde o lançamento do primeiro número, a revista não trazia em suas páginas artigos escritos pelos conservadores. Isso só havia acontecido uma vez, no volume 12, de 1951, totalmente ocupado pela monografia de um membro da casa real brasileira, como dito anteriormente. Por sinal, a casa real continuaria a freqüentar intensamente as páginas dos *Anais*: em 1968, o volume 18 (publicado em 1968) traria, novamente, extensa monografia de Dom Carlos Tasso de Bragança – desta vez, sobre a genealogia do ramo brasileiro da casa de Bragança. É possível que a grande quantidade de objetos referentes à monarquia brasileira justificasse tal estudo, cheio de detalhes que possivelmente ajudariam na interpretação das coleções. O que é difícil de entender é o motivo de terem sido publicados dois volumes da revista datados do ano de 1968 (os volumes 18 e 19), fato até então inédito. O segundo volume publicado naquele ano volta a dar preferência aos estudos dos conservadores da equipe e, se levarmos em conta seu índice, parece ser ainda tributário da gestão de Montello: metade dos artigos versam sobre literatura, assuntos técnicos e temas relativos ao Museu da República. O volume seguinte, de número 21, publicado em 1969, não voltará à forma tradicional, já que, dos dez artigos monográficos publicados em 169 páginas, cinco são de autoria de conservadores e cinco, de colaboradores. Mas apenas dois artigos versam diretamente sobre objetos (uma cuidadosa análise de um “preguiceiro” e um catálogo dos objetos existentes na coleção pertencentes ao padre Diogo Feijó) e somente um pode ser caracterizado como “técnico” (a íntegra de uma apostila usada pela disciplina de sigilografia, no Curso de Museus). A área de colaborações, colocada na metade final do volume, parece ter sido improvisada, pois nenhum dos artigos, aparentemente, foi escrito a pedido do Museu. Eles versam sobre generalidades, sem apresentar conexão com o acervo ou as atividades institucionais. O volume seguinte, de número 22, segue pelo mesmo caminho, talvez de maneira mais aprofundada: aparente improvisação na composição da fila de entrada de artigos, nenhum texto sobre acervos e apenas três (de um total de dez artigos) de autoria de conservadores, sendo que um consistia na íntegra de um relatório técnico.

Os volumes posteriores (23, 1972; 24, 1973; 25, 1974; e 26, 1975) não apresentam grandes alterações programáticas, relativamente ao anterior. A edição de 1972, já sob a coordenação de Gerardo Britto Raposo da Câmara, é totalmente dedicada às comemorações dos 150 anos da independência, o “Sesquicentenário”, festa à qual os militares no governo atribuíram grande importância. Câmara, um museólogo ligado ao Departamento de Assuntos Culturais do MEC, tinha sido indicado para a direção em 1971, após a repentina exoneração do diretor anterior, e iria iniciar uma gestão altamente controversa de 14 anos de duração. Embora se observe uma tentativa de maior cuidado editorial – a revista passa a ter um expediente e a impressão melhora um pouco de qualidade –, o fato mais marcante dessa fase foi o encerramento definitivo da publicação, em 1975.

Os motivos não são claros, mas estão certamente relacionados com a absoluta falta de projeto dos governos militares para a área da cultura, além das dificuldades financeiras gerais, surgidas com a crise do modelo econômico, a partir de 1974. O governo, aparentemente, buscava um novo modelo de gestão, já que o “grupo de Brasília” – Severo Gomes, ministro da Indústria e Comércio, Joaquim Murtinho, secretário de Educação do Distrito Federal, e Aloísio Magalhães – tinha começado suas reuniões informais e o último destes criaria o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1976. Em 1979, no decorrer do último governo militar, seria criada a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão que, sob a direção de Magalhães, substituiria o então IPHAN, e a FNPM (Fundação Nacional Pró-Memória), destinada a ser braço executivo do sistema. Não importa aqui aprofundar o assunto, mas interessa o fato de que, inicialmente, as autarquias ligadas ao DAC/MEC (Departamento de Assuntos Culturais do MEC) não foram colocadas no projeto de integração, que previa a reunião das atividades da SPHAN, do CNRC e de um órgão complementar de proteção, o Programa de Cidade Históricas. O que isso pode dizer respeito ao Museu Histórico Nacional e a seus então extintos *Anais*? “A criação do CNRC partiu de agentes ‘modernos’, mas que, ideologicamente, se situavam à margem do modelo de desenvolvimento que predominava na primeira metade dos anos setenta [...] eram um representante da burguesia industrial nacional (Severo Gomes), um bacharel

pernambucano [e] *designer* pernambucano e um diplomata [...] voltado também para os problemas da educação e da cultura nacionais (Vladimir Murtinho). A esse grupo se juntaram professores, a maioria deles recrutada na Universidade de Brasília e nem sempre na área de ciências humanas. [...] por querer elaborar uma visão ‘nova’ da cultura brasileira, o grupo do CNRC recusava, por princípio, os modelos explicativos já prontos, as teorias científicas consagradas.”<sup>23</sup> O problema parece ser que, tendo ficado fora desse movimento e sintonizado com uma visão de Brasil que remontava ao início do século XX, o Museu Histórico Nacional não teve condições de reunir recursos para proceder sua modernização. Identificado com uma visão reacionária da história e da cultura, o MHN viu-se, junto com os outros museus, sem aliados. O fim dos *Anais* certamente não está ligado diretamente a essa conjuntura, mas, de certa forma, a reflete<sup>24</sup>.

Os museus do DAC/MEC entrariam nos anos 80 em situação de quase dissolução. Em 1981, os museus nacionais passaram à responsabilidade da FNPM, ao mesmo tempo que era criado um órgão denominado “Programa Nacional de Museus”, cuja função seria incentivar programas de reestruturação técnica e capacitação profissional para unidades museológicas em todo o país. Em 1985 o esse programa foi extinto e foi criada, já na FNPM, uma Coordenadoria de Acervos Museológicos. Esta supervisionou o ambicioso programa de revitalização do Museu Histórico Nacional<sup>25</sup>, iniciado em 1985 e dado por completado com a inauguração da exposição de longa duração, em dezembro de 1987.

O chamado “processo de revitalização” não trouxe os *Anais* de volta, embora, com o profundo processo de reestruturação técnica implantado na instituição como parte do “processo de revitalização”, a questão da difusão de informação e conhecimento tivesse novamente sido posta em questão. A partir de 1985, a mudança de enfoque da área técnica do MHN fez com que começasse a ser dada ênfase aos processos de documentação museológica, tendência que já se iniciara no início dos anos 80. Ela apontava as coleções de objetos museológicos como portadoras de informação e os museus como sistemas de conservação e recuperação de informações<sup>26</sup>. Dentro desse contexto, a existência de uma publicação científica de divulgação seria condição na-



tural. Curiosamente, entretanto, repetiu-se, no período 1985-1990, uma situação semelhante àquela que foi aventada com relação ao período entre 1924 e 1940: mesmo com condições materiais para a recriação dos *Anais*, a instituição ainda não teria um estoque suficiente de pesquisas sistematizadas para alimentar uma publicação.

Em 1990, a situação do sistema SPHAN/FNPM era novamente crítica. O fracasso de diversos planos econômicos e a desmontagem do sistema, com sua extinção, no início do governo Fernando Collor de Mello, tornaram escassos os recursos disponíveis para aplicação, de modo que, ainda que existissem textos, não haveria condições para que a revista fosse produzida. Entretanto, em 1992, por ocasião da passagem dos setenta anos de fundação do Museu Histórico Nacional, a então diretora da instituição, a veterana museóloga Ecylla Brandão, determinou que as diversas equipes que constituíam o corpo técnico do Museu produzissem textos sobre as atividades desenvolvidas pela instituição ao longo do processo de revitalização e nos anos imediatamente posteriores. Além dos textos produzidos – um total de cinco –, foram recolhidos outros, de pesquisadores desligados da equipe em anos recentes e de colaboradores do “processo de revitalização”<sup>26</sup>. O objetivo seria compor um volume especial dos *Anais*, comemorativo do septuagésimo aniversário, a ocorrer em 1992. Os recursos, entretanto, não foram suficientes, e a edição pretendida acabou não saindo. Entretanto, o material ficou disponível na instituição. Como produtos do processo de produção de conhecimento particular aos museus, os textos monográficos foram armazenados em bancos de dados. No momento oportuno poderiam ser recuperados.

O momento surgiu em 1995. Tendo disponíveis recursos suficientes, a então recente diretora da instituição, a museóloga Vera Lúcia Bottrel, resolveu relançar os *Anais*. A revista surgiu com os artigos levantados para o malogrado número comemorativo de 1992, bem como uma relação de artigos publicados nos 26 volumes anteriores, estruturada por ordem alfabética de sobrenome<sup>27</sup>. Este parece ser o artigo central dessa nova série, visto que o editor (teoricamente, a diretora do Museu, já que o expediente não deixa claro quem foi o responsável pela edição da publicação) parece ter utilizado esse expediente para frisar a continuação da série, ainda que com vinte anos de intervalo.

O exame do índice dos volumes publicados até o ano de 2000 mostra, entretanto, uma publicação bem diversa daquela que examinamos até agora. Nos vinte anos em que os *Anais* estiveram hibernando, o ambiente dos museus sofreu mudança profunda em nosso país. O campo abriu-se para diversas disciplinas, que no tempo de Barroso sequer estavam sistematizadas: história, antropologia, sociologia, arquivologia, biblioteconomia e a própria museologia, aproximaram-se do campo museal e deram-lhe nova feição. O caráter da pesquisa em museus mudou profundamente, e o erudito generalista, capaz de dissertar sobre todos os assuntos, deu lugar a um profissional especializado em preservação patrimonial. Os acervos recolhidos a museus deixaram de ser grupos de objetos a serem passivamente contemplados, como sinais inamovíveis do passado, e tornaram-se sistemas de significação, discursos construídos no presente, cuja preservação é feita em benefício do presente e do futuro. “Tomando como base o processo evolutivo da ciência museológica, constatamos que, na sua construção e reconstrução, a partir da práxis, o marco mais significativo, talvez, seja a passagem do sujeito passivo e contemplativo, para o sujeito que age e transforma a realidade. Nessa perspectiva, o preservar é substituído pelo apropriar e reapropriar do patrimônio cultural, para que este venha a ser a base de toda transformação que virá no processo de construção e reconstrução da sociedade.”<sup>28</sup> O texto citado expressa bem a mudança observada no campo museal e nos próprios conceitos que o alimentam. O “sujeito que age e transforma a realidade”, no caso em questão, só pode ser entendido como o profissional especializado que, de dentro da instituição, exercita o “apropriar e reapropriar o patrimônio cultural”, o que significa construir discursos que podem se materializar das mais diversas maneiras, sendo a exposição é apenas uma delas.

Diante dessa perspectiva, soa estranha a apresentação do número de relançamento dos *Anais*: “Em 1940, surgiu o primeiro volume desta publicação que reflete nos seus artigos os assuntos relacionados com a história do Brasil, com ênfase em estudos baseados no seu próprio acervo”.<sup>30</sup> Poucas linhas depois, o texto afirma que o relançamento vinha preencher uma lacuna aberta com o encerramento da publicação. O interessante é que essas passagens não coincidem com o resto do curto texto de abertura, que, logo acima,

tinha afirmado peremptoriamente que, ao “longo de seus 72 anos o cuidado e a atualização têm sido uma marca do Museu, que periodicamente revê suas ações, adequando-as ao desenvolvimento da museologia e da historiografia”.<sup>31</sup> Talvez a questão seja o fato – não muito examinado –, de que, no caso das instituições, o “apropriar e reapropriar” o patrimônio cultural signifique, na prática, uma ruptura radical e que essas rupturas (na prática, constatadas pelas próprias monografias que se seguem à “Apresentação”) tenham de ser ignoradas, em função da articulação das instituições nos quadros mais amplos do Estado. De fato, é possível, diante da crise, reinventar o Museu, desde que se conte com os apoios necessários. O que não é possível é refundar a instituição a cada tentativa de reinvenção. Pelo menos em teoria – e, certamente, na imaginação dos dirigentes que, na esteira de Barroso –, o Museu Histórico Nacional continua sendo a mesma instituição de 1922, ou seja, mudada e adequada a tempos novos, mas herdeira de uma tradição que se expressa no acervo preservado e no tratamento daí decorrente de “assuntos relacionados com a história do Brasil com ênfase em estudos baseados em seu próprio acervo”.<sup>32</sup>

O exame dos artigos, entretanto, mostra que a continuidade não é possível, dada a mudança de paradigmas observada não apenas conforme a museologia, mas também segundo todo o campo dos museus, que se transformaram na segunda metade do século XX, tendo em vista que os acervos são periodicamente reescritos. Uma última observação é que talvez os *Anais* devessem ter aberto, com o relançamento, uma “nova série”, e essa iniciativa certamente melhor expressaria a importante reinvenção por que passou a instituição no período 1985-1995. A revista institucional é importante pelo caráter de órgão de difusão de conhecimento científico que sempre teve, mas também é importante pelas “exposições” que apresenta ao longo dos números lançados até agora. Exposições de palavras, de conceitos e de teses, mas, ainda assim, exposições. O que os *Anais* nos apresentam é um Museu Histórico Nacional em tinta e papel, mas passível de ser visitado e desfrutado pelo pesquisador especialista, que, ao analisar suas “salas”, acrescentará algo a seus acervos.



## Notas

1 Sobre o assunto, cf. SCHWARCZ, Lília K. M. “O nascimento dos museus brasileiros: 1870-1930.” In: MICELI, Sérgio (org.). *História das Ciências Sociais no Brasil* (Vol. 1). São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais : IDESP, 1989, p. 26-29.

2 A expressão é de Schwarcz. *Op. cit.*

3 No artigo sempre referido por seus hagiógrafos, ele se referia a um museu militar, e não propriamente a um museu de história. Sobre o assunto, cf. ELKIN, Noah C. “1922 – O encontro do efêmero com a permanência.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997), p. 126. Rio de Janeiro, 1997.

4. Uma excelente fonte para o estudo dos *Anais do Museu Histórico Nacional* é o CD ROM lançado em 1999 pelo Museu Histórico Nacional, em co-edição com a empresa Docpro. Este CD ROM trás toda a coleção dos *Anais* entre 1940 e 1998, o que permite o exame de todos os aspectos da revista de forma tal que seria impossível em uma biblioteca. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional: 1940 a 1998*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Docpro, 1999. Outra fonte, mais convencional, mas nem por isso menos significativa, já que permite o exame de diversos aspectos do Museu nos anos 40, é o livro de Adolpho Dumans (Cf. DUMANS, Adolpho. *A idéia da criação do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpia, 1947). Obra escrita para marcar os 25 anos de fundação da instituição, é um autêntico “lugar de memória” no sentido que Pierre Nora atribuiu a esse conceito.

5. O “Catálogo dos objetos da 1ª Seção – História e Arqueologia”, dá conta, em 1924, da existência de 23 espaços de exposição, sendo 22 dedicados à história, com aproximadamente 2.500 objetos expostos. O próprio catálogo, embora seja um rigoroso exercício de classificação baseado em critérios históricos, não contém qualquer exercício de análise ou interpretação dos objetos relacionados.

6. Joaquim Menezes de Oliva e Edgar de Araújo Romero, por exemplo, eram funcionários do quadro da Biblioteca Nacional, sendo que o segundo, reconhecido, já na época de sua transferência para o Museu Histórico Nacional, como autoridade em numismática brasileira.

7. Sobre os museus nacionais durante o Estado Novo, cf. WILLIAMS, Daryle. *Cultural wars in Brazil: The first Vargas regime, 1930-1945*. Durham (EUA): Duke Univ. Press, 2001. Capítulo 5.

8. Nesta mesma época o governo também injetou recursos para revitalizar instituições como o Museu Nacional e o Museu Paulista. As publicações dessas instituições continuavam aparecendo de forma não muito regular, abordando temas ligados às ciências naturais, à antropologia e à arqueologia. Sobre o assunto, cf. SCHWARCZ, Lília K. M. *Op. cit.*

9. Em 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938 e 1939. Muitos dos servidores que passaram a “conservadores” já estavam, em 1932, no quadro do MHN: Luís Marques Poliano, Adolpho Dumans e Alfredo Solano de Barros diplomaram-se em 1933; também na turma de 1933 estava Paulo Olintho de Oliveira, que seria aprovado em concurso público para conservador no ano de 1936. Nos anos seguintes, passariam pelas turmas do Curso de Museus Fortunée Levy (f. 1935), Nair de Moraes Carvalho (f. 1936),

Yolanda Portugal (f. 1937), Alfred Theodor Rusins (f. 1938) e Jenny Dreyfuss (f. 1939). Cf. DUMANS, Adolpho. *A idéia da criação do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1947, p. 39-43.

10. Sobre o Curso de Museus e as características da profissão de conservador, em seus primeiros tempos, cf. BARROSO, Gustavo. "A carreira de conservador." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 8, 1947). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957. (227-232); WILLIAMS, Daryle. "Sobre patronos, heróis e visitantes: o Museu Histórico 1939-1960." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1997 (141-186).

11. WILLIAMS, Daryle. Cultural wars... *Op. cit.*, p. 146.

12. ROMERO, Edgard de Araújo. "Catálogo das moedas brasileiras do Museu Histórico Nacional: Moedas da República – 1889-1946." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 11, 1950). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

O catálogo, elaborado pelo "doutor Romero", que durante 26 anos chefiou a Seção de Numismática do MHN, deve ter ficado pronto por volta de 1948, ano em que ele se aposentou. Aparentemente, o texto foi escolhido para publicação em 1960, pois essa data marca não apenas a transferência da capital da República para Brasília como também a criação do Museu da República, inicialmente constituindo uma divisão do Museu Histórico Nacional, chefiada pela conservadora Jenny Dreyfuss.

13. Sobre a coleção numismática do Museu Histórico Nacional, cf. VIEIRA, Rejane Maria Lobo. "Uma grande coleção de moedas no Museu Histórico Nacional?" In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1995. (91-111); BITTENCOURT, José N. "Artefatos como documentos – Algumas considerações." In: BRASIL, Museu Histórico Nacional. *O outro lado da moeda: Livro do Seminário Internacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

14. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Memorandum aos conservadores. 28 de abril de 1955. Arquivo Institucional/MHN AS/DG 232.2. 01 p., ms.

15. Sobre esse tema, por exemplo, cf. BARROSO, Gustavo. "A Exposição Histórica do Brasil em Portugal e seu Catálogo." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 1, 1940). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941 (235-246) \_\_\_\_\_. "Oratórios coloniais." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 2, 1941). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941 (219-230).

16. Cf. BARROS, Sigrid Porto de. "A mensagem cultural do Museu." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 13, 1952). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964.(341-344); LUDOLF, Dulce C. "Classificação geral da numismática." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 14, 1953). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964 (47-64); WINZ, Antônio P. "Considerações sobre a conservação da Coleção Fiduciária existente na Divisão de Numismática do Museu Histórico Nacional." In: *Anais... Op. cit.* (89-204).

16. Sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais, cf. MAGALHÃES, Aline M. "Coletando relíquias... Um estudo sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais 1934 a 1937." Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2004 (dissertação de mestrado). Especialmente o capítulo 1.

17. MUSEU Histórico Nacional. "O Curso de Museus." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 5, 1944). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1955 (191-200).

18. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Documentário iconográfico das cidades e monumentos do Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 7, 1953). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953.

Entre todos os volumes da primeira fase dos *Anais*, este chama a atenção por romper a anualidade – depois retomada pelo volume 8, de 1947 –, pelo formato editorial de catálogo, o que até então nunca havia acontecido, e por ter uma introdução escrita pessoalmente por Barroso.

19. Cf. BARROSO, Gustavo. "A França Antártica." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 7, 1953). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953 (5-12).

20. Antônio Pimentel Winz, na abertura de um artigo publicado em 1968, chega a citar o decreto que criou a Divisão de História Artística e Literária como justificativa para um estudo sobre poesia popular. Cf. WINZ, Antônio Pimentel. "Um pouco de poesia." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 19(2), 1968). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1968 (214-221), p. 214.

21. BRASIL, Museu Histórico Nacional. O Museu Histórico Nacional de 1930-1938. Rio de Janeiro, 1938. 03 p, ms. MHN/SEDAD.

22. Os sinais da decadência apontavam, em diversos momentos, nas páginas dos *Anais*. No volume 14, de 1953, publicado em 1964, Antônio Pimentel Winz, de modo quase cândido, esclarecia, sobre as comemorações do bicentenário do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, que "[houve] uma preparação meticulosa organizada pelos diversos técnicos do M.H.N., tendo em vista principalmente as possibilidades financeiras da instituição que não podendo contar com nenhuma verba oficial, encontrou no entanto a boa vontade e o altruísmo de vários de seus devotados servidores, que chegaram a adiantar do próprio bolso o numerário imprescindível para o bom êxito daquelas comemorações". WINZ, Antônio Pimentel. "O Bicentenário da Casa do Trem: como foi o mesmo comemorado na Casa do Trem." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 7, 1953). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953 (135-277), p. 135.

23. FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1997, p. 170.

24. Para uma resenha analítica sobre o processo de decadência do Museu Histórico Nacional, cf. GODOY, Solange de Sampaio, CHAGAS, Mário de Souza. "Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional." In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1995 (31-59), p. 41-48.

25. Sobre o processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, cf. GODOY, Solange de Sampaio. *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989; BITTENCOURT, José Neves. "Uma experiência em processo." In: BITTENCOURT, José Neves *et al* (cds.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002 (7-18).



26. Sobre as bases teóricas e metodológicas do processo de reestruturação técnica do MHN, entre 1985 e 1990, cf. FERREZ, Helena D. “Documentação muscológica: teoria para uma boa prática.” In: Cadernos de ensaios, 2 (Estudos de Museologia). Rio de Janeiro: IPHAN, 1994 (65-74).
27. Regina Abreu e Lucila Moraes Santos tinham sido pesquisadoras do Museu até o início dos anos noventa; Margarida de Souza Neves haviam sido consultores do “processo de revitalização”, em épocas diferentes; Rosângela Bandeira, José Neves Bittencourt, Mário de Souza Chagas, Lia Sílvia Perez Fernandes, Solange Godoy, Denise Portugal Maria Lúcia Faria Rodrigues, Eliana Balbina Salles, Vera Lúcia Bottrel Tostes e Rejane Maria Lobo Vieira eram, na época, integrantes da equipe institucional.
28. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Relação dos autores dos ANAIS do MHN, do volume 1 ao 26, e seus artigos. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1995. (149-157).
29. SANTOS, Maria Célia T. Moura. “Formação de pessoal para museus. Meio ambiente e desenvolvimento sustentável – o papel da universidade.” In: Cadernos de ensaios, 2 (Estudos de Museologia). Rio de Janeiro: IPHAN, 1994 (75-83), p. 80.
30. TOSTES, Vera Lúcia Bottrel Tostes. Apresentação. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1995. (3-4), p. 3.
31. Ibidem.
32. Ibidem.

# 3º dossiê

## Cultura Material

---

### **Apresentação**

---

**De viatura fúnebre a coche real:  
a importância da heráldica na restauração  
das carruagens do MHN**

---

**Museu Histórico Nacional: suas rodas do leme**

---

**Carimbos da Revolução Farroupilha na  
coleção do Museu Histórico Nacional**

---

**Representações do iberismo na arte sacra**

---

**Entre heróis e aquarelas: uma leitura sobre  
o quadro batalha naval do Riachuelo**

## Apresentação

José Neves Bittencourt

O acervo do Museu Histórico Nacional é composto por pouco mais de 300 mil objetos tridimensionais. A esta grande acumulação de artefatos somam-se cerca de 60 mil documentos categorizados como “históricos”, uns 50 mil livros, folhetos e periódicos (dentre os quais poucos milhares podem ser classificados como “obras raras”) e, mais recentemente, alguns milhares de documentos administrativos, que passaram a ser entendidos como de grande interesse para a pesquisa sobre a história do movimento museológico brasileiro no século passado. Quando se considera a categoria de “museus históricos” em nosso país, o MHN pode ser considerado, em termos de coleções, o maior dentre os atualmente em funcionamento.

Isso é inquestionável – afinal, uma acumulação que vai além de quatrocentos e poucos mil itens pode ser considerada uma grande acumulação. Entretanto, cabe agora perguntar para que servem tais ajuntamentos de objetos. Sabemos que, até os meados do século XX, as exposições de história eram geralmente acumulações de “reliquias” e “testemunhos” que buscavam provar a existência da história, ao mesmo tempo que serviam de base para a criação de monumentos a personagens e fatos marcantes para o Estado nacional. Após a Segunda Guerra Mundial, a grande destruição provocada na Europa e as transformações econômicas, conjugadas aos avanços científicos em todos os campos, mudaram radicalmente a face não apenas dos museus, mas de todo o campo de preservação da memória e do patrimônio cultural. A noção de documento tornou-se usual nos museus e, paulatinamente, começaram a ser enfatizadas as “relações de complementaridade entre arquivos e museus, já que ambos trabalham com documentos e exercem, em última instância, a custódia e a disseminação de informações”.<sup>1</sup> De maneira igualmente importante, a noção de “informação”, sistematizada logo alguns anos após a Segunda Guerra Mundial, torna-se um ponto de convergência entre essas instituições, a ponto de a Museologia, “disciplina aplicada”<sup>2</sup> referente aos museus, ser considerada uma das disciplinas constitutivas da Ciência da Informa-



ção. Embora essa premissa seja objeto de muita polêmica entre os especialistas da área – motivo pelo qual não avançaremos no tema –, é para nós o bastante indicar que, de fato, os museus, na atualidade, guardam documentos. Certamente, documentos de caráter especial, mas que precisam, como todo documento, de tratamento técnico, já que é este, em última análise, que transforma o objeto individual, absolutamente particular, em documento coletivo, próximo conceitualmente ao documento preservado nos arquivos.

O tratamento técnico de documentos tridimensionais passa por métodos que, sem dúvida, constituem notável diferencial com relação aos arquivos. Os artefatos, quando levados a museus, não têm a maioria de seus dados acessíveis, como acontece com os objetos arquivísticos e bibliográficos. A criação das informações depende de que o catalogador domine conhecimentos por vezes altamente especializados. Uma vez extraídas e sistematizadas, as informações que conformam os objetos museológicos como documentos museológicos exigirão que o sistema tome providências muito próximas daquelas tomadas nos arquivos. É claro que existem marcantes diferenças, a começar pelo fato de que os museus não necessariamente mantêm a custódia de séries, uma vez que os documentos museológicos são também considerados levando-se em conta sua singularidade. Entretanto, o trabalho nos museus implica em uma constante tentativa de reaproximação do documento com seu “lugar de origem”, considerado este como um lugar social, onde, em função de diversas demandas, tensões e acomodações, o artefato foi gerado<sup>3</sup>. Tal tentativa implica um trabalho constante de pesquisa, que visa recontextualizar o documento museológico, ultrapassando a singularidade dos objetos.

As pesquisas provocadas por tal abordagem podem ser consideradas “multiplicadoras” – abordando os documentos museológicos por diversos ângulos, tendem a provocar novas questões e a gerar novas pesquisas. Por este motivo, é de importância crucial sua divulgação.

Os *Anais do Museu Histórico Nacional*, desde seu aparecimento, em 1940, tiveram essa função: servir de veículo para as pesquisas que tinham nos documentos museológicos suas fontes. Claro que, em época tão longínqua, as considerações que levantamos acima não faziam sentido, visto que a maioria dos conceitos que as alimentam sequer tinham sido formulados. Entretanto, é notável o caráter de publicação científica de que a revista do MHN sempre se

revestiu. A identidade do Museu, que se expressava no mote criado por Gustavo Barroso – “A Casa do Brasil” –, estava presente nas pesquisas publicadas nos *Anais*: uma espécie de história com base em objetos, voltada sempre para a construção de uma idéia de nação cujos fundamentos encontravam-se num passado aristocrático e heróico.

A nova série dos *Anais*, iniciada em 1995, tem como pano-de-fundo um MHN fundamentalmente diferente, em termos de procedimentos e métodos, daquele de 1940. O campo abrangido pelos artigos monográficos continua basicamente o mesmo, podendo ser delimitado pelas palavras-chave “história”, “história do Brasil”, “museus”, “museologia”, “coleções”, “cultura material”, “patrimônio cultural”, entre outras, mas o escopo dos artigos publicados, a organização interna e a própria apresentação mudaram bastante, a ponto de diferirem muito uma da outra, as duas “séries”. O formato editorial baseado em “dossiês” é a principal característica da nova série.

Embora esses dossiês não tenham temática fixa, um deles tem uma posição e um tema fixos na organização da revista. Trata-se daquele colocado sempre como último dossiê e invariavelmente denominado “Cultura material”. Este dossiê apresenta as pesquisas, realizadas por técnicos da instituição ou colaboradores, que têm por tema objetos ou grupos de objetos do acervo. Como poderá o leitor observar, os artigos dos museólogos Vera Lúcia Bottrel Tostes, Cleber José das Neves Reis, Eliane Rose Vaz Cabral Nery, Raquel Luise Pret – estes da equipe do MHN – e Patrícia Souza de Faria, pesquisadora visitante do MHN, abordam objetos, grupos de documentos e séries de documentos que, a partir da abordagem especializada, podem suscitar novas questões.

Neste conjunto, particularmente importante é o trabalho desenvolvido pela professora Vera Tostes. O objeto sobre o qual escreve é uma carruagem, incorporada desde 1945 ao acervo, que estava em estado de conservação bastante precário, tendo sido alvo de um processo de restauração altamente complexo, desenvolvido no próprio Museu. A prospecção realizada pelos técnicos identificou características que estavam ocultas pelas sucessivas reconfigurações sofridas pelo artefato ao longo de sua vida funcional. O trabalho da professora Vera Tostes aproxima-se visivelmente da idéia, exposta por Jeudy, de “reaproximar o documento de seu lugar de origem”, pois analisa

tais características a partir de um ponto de vista multidisciplinar. Já o trabalho do museólogo Cleber José das Neves Reis também procura, a partir de dois fragmentos identificados com a classe “transportes”, reconstituir os grandes artefatos dos quais foram parte integrante.

A partir deste momento, deixaremos ao leitor a tarefa de refletir sobre se o ponto de vista que defendemos – a contigüidade entre os trabalhos realizados em museus e arquivos – aplica-se ou não. De qualquer forma, e independentemente do partido teórico ao qual nos filiamos, os artigos monográficos reunidos no dossiê que agora se abrirá certamente alcançam o objetivo buscado pelos autores: aprofundar o conhecimento sobre o acervo preservado no Museu Histórico Nacional.

## Notas

1. Cf. BELLOTTO, Heloísa L. *Arquivos permanentes: Tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. P. 14-21. Tomando um ponto de vista da Arquivologia, a autora trata, de maneira muito detalhada, de convergências, divergências e problema comuns de arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação.
2. Sobre essa definição, cf. BRUNO, Cristina. Tensões e problemas: os caminhos percorridos pela disciplina aplicada a museologia. In: BITTENCOURT, J. N., BENCHETRI, S. F., TOSTES, V. L. B. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003 (229-238).
3. Sobre o tema, cf. JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. Essa moderna forma de trabalho dos museus, que busca, por meio da pesquisa em diversos níveis, reaproximar o documento de seu lugar de origem, guarda certa semelhança com o princípio arquivístico de “respeito aos fundos”.



**De viatura fúnebre a coche real: a importância  
da Heráldica na restauração das carruagens do MHN**

Vera Lúcia Bottrel Tostes

## **Nota biográfica**

Vera Lúcia Bottrel Tostes é graduada em Muscologia pela Universidade do Brasil e em História da Arte pelo Instituto de Belas Artes. É também Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo. Iniciou sua carreira na Casa de Rui Barbosa, onde desenvolveu pesquisas e dirigiu o Museu, e Coordenou o Departamento de Acervos da Fundação Pró-Memória. Lecionou no Curso de Museus do MHN e na Faculdade de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde ensina Heráldica e Sigilografia – hoje é referência internacional nestas áreas. É membro titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, do International Council of Museums, da Unesco e do Instituto de Geografia e História Militar do Brasil, dentre outras academias e organizações no exterior. É diretora do Museu Histórico Nacional e dedica-se também, voluntariamente, à CISV, organização filiada à Unesco, e dedicada à educação da juventude para a paz.

## **Resumo**

*De viatura fúnebre a coche real: a importância da Heráldica na restauração das carruagens do MHN*

Vera Lúcia Bottrel Tostes

O artigo trata do processo de restauração dos coches e carruagens do Museu Histórico Nacional, vindos de Portugal e doados ao Brasil na década de 40. Esse processo teve início em 1992, com um trabalho que foi ampliado em 1995 e continua em andamento. A previsão é que termine em 2006, com a abertura de uma nova galeria, para expor a coleção integralmente. Além disso, com essa iniciativa descobriu-se um brasão cujas marcas indicariam que um dos coches teria pertencido ao Duque de Bragança, D. Pedro I – tendo ficado como doação para sua mulher, a Imperatriz D. Amélia, após seu falecimento. Este texto enfatiza a importância não só dessa descoberta, mas também de conhecimento especializado, bem como da necessidade de se atentar para o detalhismo no tratamento de peças em geral.

## **Palavras-chave:**

Museu Histórico Nacional, meios de transporte terrestre - carruagem, D. Pedro I, Museologia, Heráldica.

## Introdução

**N**os últimos doze anos, vem sendo desenvolvida no Museu Histórico Nacional uma ação sistemática de restauração da coleção de meios de transportes terrestres, destacando-se a recuperação dos “coches” ou “carruagens” de diferentes tipologias, que, vindos de Portugal, deram entrada no Museu entre os anos de 1947 e 1948.

Os documentos referentes à doação de onze coches dos séculos XVIII e início do XIX, oferecidos ao Embaixador do Brasil em Lisboa, encontram-se no Arquivo Permanente do Museu Histórico Nacional (processo nº 18/46). Trata-se de cartas, ofícios e rascunhos sobre a transferência da doação de Portugal para o Brasil, formando um dossiê iniciado em 1944 e encerrado em 1948, ano de entrada do último coche. Segundo o diretor Gustavo Barroso, com esta última doação formaria-se o “mais rico e importante museu de coches das Américas” (Doc. nº 5, Proc. nº 18/46).

Os coches pertenciam ao Sr. Joaquim Ferreira Alves, proprietário de uma antiga casa funerária na cidade Lisboa. Eram alugados para cortejos fúnebres de famílias ricas e mesmo dos membros da família real portuguesa. Entre as onze viaturas encontram-se duas citadas como “peças de valor histórico para o Brasil”, tendo uma pertencido a D. João VI e outra, à segunda esposa de D. Pedro I, a Imperatriz D. Amélia.

A numerosa correspondência entre o diretor do Museu e os Ministérios das Relações Internacionais e da Educação e Saúde demonstra o interesse que a doação despertou. Em uma das cartas de resposta ao Ministro Gustavo Capanema, de 17 de maio de 1945, Barroso aponta para importância da “inegável e alta valia da coleção, tanto assim que a Diretoria do Museu dos Coches de Lisboa, um dos mais ricos do mundo na matéria, se bateu para que essas viaturas históricas não deixassem o país” (Doc. nº 5, Proc. nº 18/46). Era o início de uma negociação que, após dois anos, permitiria a chegada das primeiras remessas.

Diz o Documento nº 17 do processo nº 35.217-46 que os coches chegaram “de Portugal e foram incorporados às coleções do Museu Histórico Nacional, achando-se devidamente expostos na respectiva seção. Encontram-se em bom estado de conservação, tendo sido unicamente preciso substituir



algumas correias que, com o tempo, se tinham ressecado e não ofereciam mais condições de segurança. Todavia, como alguns serviam em Lisboa a cortejos fúnebres, há necessidade de repintá-los, o que poderá ser feito oportunamente” (Doc. nº 17, Proc. nº 35.217-46). No sentido de recuperar a feição original das peças, o diretor, no mesmo documento, solicita recursos para proceder a nova pintura delas e informa que, dos 11 coches, “o governo de Portugal não permitiu a saída de um destes, de acordo com sua legislação de defesa do patrimônio histórico e artístico do país, disso resultando que ao Museu Histórico Nacional somente foram enviados 10”.

Como a doação não incluía as despesas de embalagem, transporte e passagem do doador para acompanhar a viagem ao Brasil, foi solicitada liberação orçamentária no valor de Cr\$ 50.000,00, atendida após o despacho favorável do Ministro Gustavo Capanema, por meio do Decreto-lei nº 6.934, do presidente Getúlio Vargas, de 6 de outubro de 1944. Repassada a quantia à Embaixada do Brasil, foram iniciadas as formalidades necessárias para o transporte.

No ano seguinte, Gustavo Barroso amplia a solicitação orçamentária, pedindo a importância de Cr\$ 150.000,00, dos quais Cr\$ 100.000,00 seriam destinados à nova pintura dos veículos e à restauração dos forros. No entanto, segundo parecer do diretor da Divisão de Orçamento, José de Nazaré Teixeira Dias, em despacho de 8 de junho de 1945 (original – Proc. nº 18/46, MHN), o pedido é considerado inoportuno. Diz ele: “embora a concessão integral do crédito seja ainda problemática, parece que no momento não se precisa cogitar dessas despesas”. O ministro Capanema envia o parecer para ciência do diretor Gustavo Barroso, que despacha dizendo-se vencido, e não convencido. O valor final referente às embalagens e ao transporte totalizou Cr\$ 216.000,00, liberados por meio do Decreto-lei nº 8.047, de 6 de outubro de 1945, também assinado pelo presidente Getúlio Vargas. Foi excluído o recurso para restauração. No entanto, esse valor possibilitou, com sua sobra, a aquisição de outro coche do século XVIII, adquirido da Casa Antiquário Ltda.

Durante muitos anos a coleção de viaturas ficou exposta no Pátio da Minerva. Como o local não tinha o ambiente adequado para o controle de luz

e umidade, a coleção sofreu danos de conservação com o tempo, o que provocou denúncias como forma de reação. Por exemplo, na correspondência interna de 17 de junho de 1964 entre as então existentes chefias das seções de História e de História e Arte do Museu o assunto abordado é o estado de conservação das carruagens, denunciado ao *Jornal do Brasil* como precário.

A troca de esclarecimentos entre profissionais confirma a existência de onze coches (um deles, adquirido da Casa Antiquário Ltda., com a sobra do orçamento remetido à Embaixada do Brasil em Portugal) e informa que, “comprovadamente, nenhuma delas apresenta a menor historicidade para o Brasil” (Doc. Proc. 18/46). Mais ainda, relata que “todas, ao entrar em desuso lá (Portugal), foram sendo adaptadas ao serviço fúnebre, recebendo, para tanto, decoração severa. Da tradição oral do Museu consta que já vieram corroídas pelo cupim e em mau estado de conservação” (Doc. Proc. 18/46).

Outras correspondências internas, datadas dos anos de 1964, 1953 e 1986, mostram ainda as sucessivas buscas por mais informações sobre a procedência da coleção e tentativas de conservação. É sempre apontada a inexistência de restauração maior do que a troca de forro ou a descupinização temporária. Em correspondência de 7 de outubro de 1953, Marta Barbosa Vianna de Almeida afirma, sobre os veículos, que estariam “quase todas em péssimo estado de conservação, necessitando de urgente limpeza, reparos e cuidados especializados (...), a fim de que estas peças, do patrimônio do Museu, não fiquem totalmente inutilizadas” (Doc. Proc. 18/46).

Na década de 80, o acervo referente ao meio de transporte terrestre foi levado a galerias protegidas, numa nova conservação, que evitou a perda total da coleção. No entanto, somente a partir de 1992 foi possível o início de um trabalho de restauração que, ampliado a partir de 1995, vem sendo sistematicamente desenvolvido.

Com a colaboração da Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional, da Fundação Vitae e, sobretudo, com a confiança da direção nos profissionais restauradores do Museu, as carruagens estarão totalmente restauradas até 2006, quando nova galeria será aberta, expondo a íntegra da coleção.

Os primeiros coches restaurados conservaram a pintura fúnebre, respeitando o princípio do corpo técnico, de manter a coleção com as mesmas características que tinha quando as peças chegaram ao Museu.

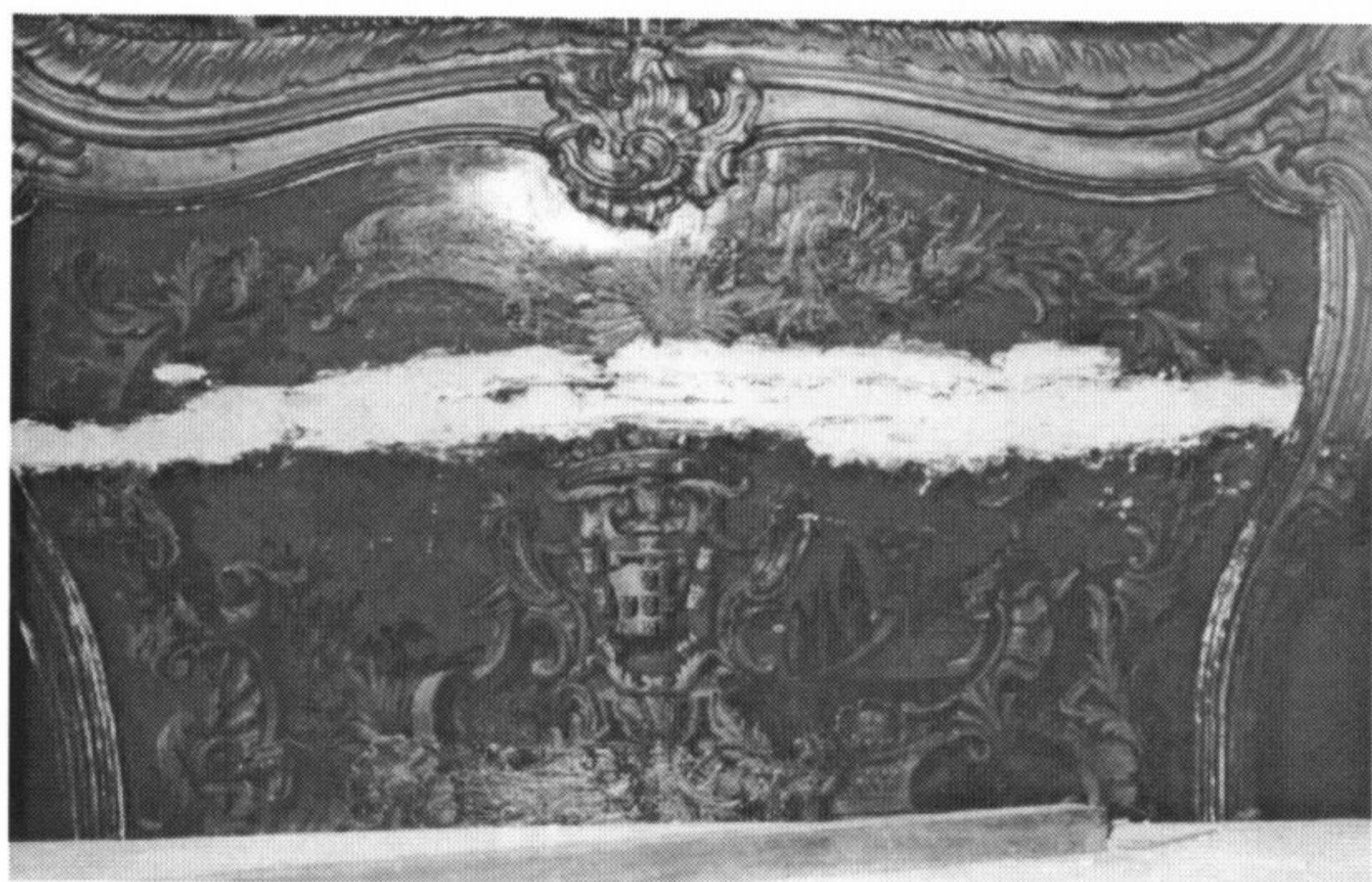
Em visita ao Laboratório de Conservação e Restauração (LACOR), foi possível observar que uma porta do coche que se encontra em processo de restauração, após a limpeza do verniz, deixava transparente a camada pictórica original. Surpreendentemente, surgiu sob a pintura negra e as imagens de ossos e caveira um brasão encimado de uma coroa, claramente identificada como a de duque, indicando a existência, sob a última pintura, de outros elementos heráldicos. Iniciou-se, assim, uma investigação retirando parte da pintura fúnebre, que acabou por confirmar a suspeita inicial.

Sob a camada de tinta negra, surgiu a cor azul em todo o corpo da boléia e, no centro das portas e nas partes dianteiras e traseiras, as Armas Reais de Portugal, com o atributo heráldico conhecido como *lambel*, encimado pela coroa de Duque. A completa limpeza permitiu a leitura do seguinte Escudo de Armas:

*Campo de prata com cinco escudetes de azul  
carregados de cinco besantes de prata postos em  
cruz. Bordadura de vermelho carregada  
de sete castelos de ouro (Armas de Portugal)  
Por diferença um lambel de prata  
Encimado pela coroa de Duque*

Era o início da pesquisa heráldica, que forneceria os elementos para novas pistas sobre a procedência original da viatura. O conhecimento da Heráldica identificaria o objeto que há 58 anos encontra-se no Museu como Carro de Cortejo Fúnebre.









## Heráldica

Heráldica é uma ciência regida por um corpo de normas que determina, produz e estuda os brasões, interpretando as origens e o significado simbólico e social de pessoas, famílias, grupos, nações e instituições.

Brasão ou escudo de armas é o desenho dos símbolos de reconhecimento, feito a partir de cores, linhas e figuras. É constituído de duas partes: a interna do escudo, com a simbologia referente ao possuidor, e os elementos externos, como as coroas e elmos, que designam a hierarquia social.

Até o século XIII, os símbolos não eram hereditários e tinham por finalidade identificar reis e cavaleiros, sobretudo durante os combates e jogos. Durante o reinado de Luis VII (1137-1180), da França, o uso dos atributos foi regulamentado; só então se tornaram hereditários e, em decorrência disso, surgiu a Heráldica.

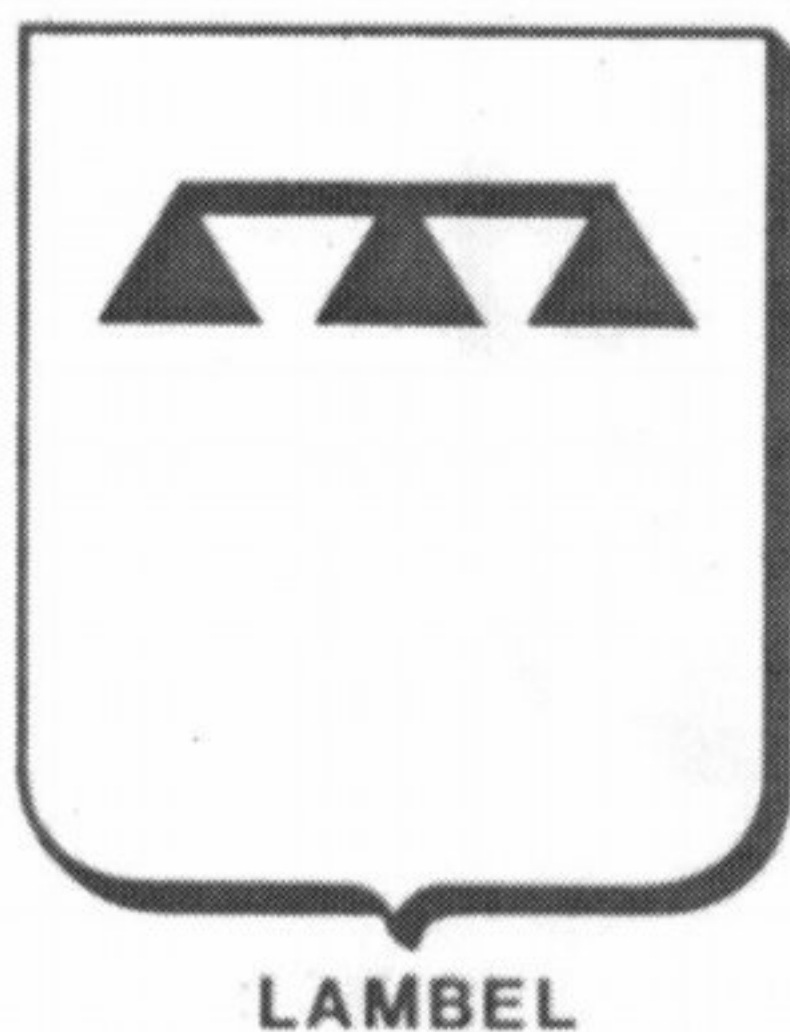
A identidade entre os indivíduos e o símbolo foi muito forte. Muitos cavaleiros ficaram reconhecidos não pelo nome, mas pela figura que usavam no escudo que passou a denominá-los. Essas imagens, que representavam a valentia, a força e o amor a Deus, ao rei, ao senhor, além do amor às damas, deixam transparecer a formação e o caráter dos integrantes da instituição da cavalaria, cuja ética e cujas crenças regeram a sociedade medieval. Quando os cavaleiros tiveram direito de usar atributos que simbolizavam seus ideais e de passá-los aos seus descendentes<sup>1</sup>, seus princípios de virtude, moral e lealdade puderam transpor os muros dos castelos e conventos.

No século XIV, os burgos foram organizados como parte do reino, e esses símbolos transformaram-se nos símbolos das cidades, dos países e das corporações de ofício. Paralelamente, os individuais tornaram-se atributos familiares, perdurando como sinais de nobreza usados nos documentos, edificações, utensílios, mobiliário e viaturas.

Os atributos são as figuras e as cores que compõem as armas heráldicas. Com o correr dos séculos e a multiplicação de brasões, por meio de alianças de reinos e matrimoniais, definiram-se regras para distinguir os símbolos entre os membros de uma família, uma vez que não poderia haver na mesma linhagem dois brasões iguais.



São denominados *Diferença* todos os símbolos que servem para apontar essa distinção, tanto na heráldica real como nos outros membros da nobreza. Datada dos primeiros tempos da heráldica, no século XIV, a *Diferença* passa a ser usada de muitas formas, as quais variam segundo as regras de cada país e época.



Uma das marcas de *Diferença* é a figura denominada *lambel*<sup>2</sup> – termo derivado do francês, no início do século XIII. Adotado originalmente na França, foi posteriormente usado na Inglaterra e, espalhando-se pelos demais países, tornou-se uma das formas de distinguir os membros da Família Real. Sua origem está na fita com pendentos colocada sobre os elmos para diferenciar o rei de seu filho herdeiro nos combates ou nos torneios, uma vez que ambos usam as mesmas armas. Consiste em uma travessa com pendentos em forma de trapézio. O número de pingentes variou segundo cada época, podendo ser três ou mais. Em Portugal é igualmente chamado de *Banco de pinchar*, relacionando a imagem ao banco onde os príncipes e infantes (como são chamados os demais príncipes reais sem direito a sucessão do trono) sentavam-se nas Cortes e em cerimônias<sup>3</sup>.

### **Armas Portuguesas e Títulos Reais**

A organização heráldica em Portugal foi tardia, em comparação com a dos outros países europeus. Somente no reinado de D. João I (1385-1433),

com a chegada do rei de armas<sup>4</sup> Arieta – que acompanhou a rainha D. Filipa de Lancaster, da Inglaterra, por ocasião de seu casamento com o rei –, foram introduzidos seus primeiros princípios. Com influência inglesa, foram criadas a corporação dos reis de armas, as cartas de brasão e as diferenças, além de adotados elementos externos, como os elmos e os timbres<sup>5</sup>.

As Armas nacionais portuguesas têm a mesma representação heráldica desde o reinado de D. João II (1481-1495), quando foram fixadas as regras para o seu uso: cinco escudetes retos em forma de cruz, cada um carregando cinco besantes formando a Cruz das Quinas e uma bordadura com sete castelos.

São muitas as interpretações para a origem e a simbologia do brasão português. Segundo a versão popular, os besantes originam-se com o conhecido milagre de Ourique, quando a aparição de Cristo a D. Afonso I (1139-1185) contribuiu para a vitória sobre os infiéis. Os besantes assumem a representação das cinco chagas de Cristo, em memória do acontecimento. No entanto, nos selos pendentes dos documentos, o testemunho mais antigo conhecido data de 1195, no reinado de D. Sanches I (1185-1211), quando pela primeira vez aparece a Cruz das Quinas com um número de besantes superior a cinco. A mesma apresentação seguirá até D. João I (1385-1433), quando é adotado o número de cinco besantes. Portanto, praticamente 200 anos após o milagre de Ourique.

Na Heráldica, simbolizam moedas que, pregadas aos escudos, demonstram o direito real de poder cunhar moedas, ou ainda as moedas de Bezâncio (nome dado a Constantinopla), aludindo ao período das Cruzadas e trazidas para a Europa, como sinal de que o cruzado esteve na Terra Santa.<sup>6</sup> Seu uso difundiu-se na França, de onde se propagou por toda a Europa.

No reinado de D. Afonso III (1245-1278), descendente por linhagem materna do rei de Castela, D. Afonso VIII (1158-1214), introduz-se a diferença de uma bordadura carregada de castelos sobre o escudo.

Foi na vigência de D. Manuel (1495-1521) que se organizou definitivamente a heráldica portuguesa, com as regras contidas nas “Ordenações do Senhor Rei D. Manuel I”. Elas tratavam do regimento de nobreza dos reis de



armas (16 de julho de 1512) e legislavam contra o uso indevido das armas (31 de março de 1520).

Segundo as Ordenações Manuelinas, no primeiro parágrafo do capítulo referente ao regimento e ordenação de armas, intitulado “Diferenças de Linhagens Reais”, fica estabelecido que “só o possuidor da coroa real, que é o Rei, trará as Armas dos Estados que o Reino possuir, sem nenhuma diferença”. No parágrafo 3, define-se que “o príncipe herdeiro do Reino, as trará em vida de seu pai enquanto não for rei, com um lambel por cima delas, posto em chefe, de três pontas virgens”. Os demais infantes e mesmo o filho do príncipe herdeiro traziam o mesmo *lambel*, com figuras colocadas nos pingentes. No caso da rainha, a forma do escudo fora modificada para a de um losango, chamado de *lisonga*, no qual apareciam as armas do rei e as da sua própria ascendência.<sup>7</sup> As ordenações, leis, alvarás, decretos e provisão que, nos séculos seguintes, ampliaram ou modificaram as Ordenações Manuelinas não alteraram os parágrafos citados.

Até os dias atuais essas são as armas nacionais de Portugal, uma vez que a República as conservou, modificando somente as cores da bandeira – de azul e branca, passou para verde e vermelho. A cor azul é atribuída à devoção a Virgem Maria.

Como já foi citado, o escudo heráldico é composto por uma parte interna e outra externa, com atributos como os elmos e as coroas, o que nos remete à hierarquia social do brasonado. O primeiro soberano que usou a coroa foi Luis XII (1498-1515), na França. No entanto, é a partir de seu filho Henrique II (1547-1559) que seu uso fica juridicamente definido e passa para os outros países. Segundo Michel Pastoureau, na Idade Média a coroa heráldica não era considerada como uma insígnia, mas como ornato. Somente nos séculos XVII e XVIII os teóricos da heráldica definem uma hierarquia para as coroas e o formato para cada categoria de nobreza. Os países adotaram formas diferenciadas, mas Portugal seguiu as mesmas que as da França.<sup>8</sup>

A coroa que aparece no brasão do coche é a de duque. É formada por folhas de acanto, que deixam aparentes cinco florões – essa particularidade chama a atenção, uma vez que a *diferença* do lambel remete-nos às armas do príncipe herdeiro e, portanto, o escudo deveria ser encimado pela coroa de

príncipe, que tem um aro com três arcos. Cabe salientar que, na hierarquia real, o título de duque é concedido a parentes da Casa Real. Raramente outra pessoa foi agraciada com o título, à exceção de alguns poucos generais que o receberam em Portugal. No Brasil, o único cidadão outorgado com essa distinção foi o Duque de Caxias.

Os reis de Portugal usavam títulos que variaram ao longo dos séculos. O primeiro título real que se conhece, *Rei Portucaliae*, data de 1178 – foi usado por D. Afonso Henriques (1110-1185). D. Sancho I (1185-1200) agregou a este a designação *Algarbie*. Com a conquista de Arzila e Tânger, na África, D. Afonso V (1440-1480) passa a usar, a partir de 1471, *Rei de Portugal e dos Algarves d'aquém e d'além em África*. E, com D. João II (1480-1495), adicionou-se *Senhor de Guiné*.

D. Manuel usou o mesmo título até 1498, quando, por sucessão de sua mulher, D. Isabel, herdou o direito à coroa de Castela. A nova designação tornou-se *Rei de Portugal e dos Algarves, d'aquém e d'álem mar em África, Príncipe de Castela, de Leão, de Aragão, de Sicília, de Granada e Senhor da Guiné*. No ano seguinte, com os novos descobrimentos, introduziu, *e da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia*. Essa denominação foi usada até D. João VI (1816-1821), que anexou *Rei do reino unido de Portugal, Brasil e Algarve* ao já existente. A pós a Independência do Brasil e quando o rei ainda não reconhecia sua separação, introduziu *Imperador do Brasil*. Os governantes seguintes até a República usaram *Rei de Portugal e Algarve*.

Quanto ao tratamento, eram chamados, desde o início, de *Altezas*. Com D. Sebastião (1554-1578), o tratamento passa a ser *Majestade*. Depois da Restauração do Trono, em 1640, os duques de Bragança assumem o poder e o título até então privado da Casa de Bragança passa à Casa Real.<sup>9</sup>

Os descendentes dos reis tinham o título de *Infante* ou *Infantas*. Somente o herdeiro era denominado de *Príncipe*, designação usada pela primeira vez para nomear o filho de D. Duarte (1433-1438), D. Afonso V (1437-1481), antes de assumir o trono, em 1437. A primeira mulher a ser chamada de *Princesa* foi D. Joana, filha de D. Afonso V, que não assumiu o trono, em decorrência do nascimento do filho varão, que viria a ser D. João II (1481-1495).

Já o título de *Príncipe do Brasil* foi dado pela primeira vez em 1645, a D. João IV (1640-1655), e manteve-se até 1817, quando D. João VI passa a se intitular *Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve*, o que perdurou até a Independência do Brasil.

Com a morte de D. João VI, em 1826, o príncipe herdeiro, D. Pedro I, encontrava-se no Brasil como Imperador desde a Independência, em 1822. Foi, então, constituída em Portugal uma regência, que considerava como sucessor o *Príncipe Real do Reino de Portugal Brasil e Algarve, Duque de Bragança*, portanto, D. Pedro I. Com o título de D. Pedro IV, teve um breve reinado de dez dias, quando renunciou em benefício de sua filha, D. Maria da Glória, em 1826, e assumiu o título de Duque de Bragança e Regente do Reino. “Como pai e natural defensor de sua filha, em 3 de março de 1832, e nessa qualidade (de pai e Duque de Bragança) chefiou as tropas liberais que fizeram a causa constitucional arrebataram o trono a D. Miguel.”<sup>10</sup>

## Conclusão

O conhecimento heráldico viabilizou que se colocasse uma nova luz sobre o objeto museológico que há quase 60 anos, no Museu, é identificado como viatura de cortejo fúnebre. A descoberta do brasão real português com a *diferença* de um *lambel* confirma que pertenceu a um príncipe herdeiro do trono.

Tanto a datação do coche, cujas características remetem à segunda metade do século XVIII e ao início do XIX, quanto a correspondência preservada no arquivo do Museu, única fonte documental hoje existente informando que duas das viaturas adquiridas seriam “peças de valor histórico para o Brasil”, fundamentam a evidência de o coche ter pertencido à Imperatriz quando viúva de D. Pedro, o que é reforçado pela simbologia heráldica.

O indício para esta conclusão é o brasão real encimado pela coroa de duque e o *lambel* no interior do brasão, pintados na boléia da carruagem. D. Pedro I, Imperador do Brasil, foi rei de Portugal por dez dias, com o título de D. Pedro IV. Abdicou do trono em favor de sua filha, D. Maria, assumindo o título de Duque de Bragança – tal como é representado na iconografia da época. Mas não deixou de defender sua legitimidade como príncipe herdeiro

do trono, na disputa com seu irmão D. Miguel. Esses fatos justificam a presença heráldica dos símbolos citados.

Qualquer possibilidade de a viatura ter pertencido a D. João VI anula-se pelas regras contidas nas Ordenações, já que elas dizem que o rei traz as Armas sem diferença, com o brasão encimado pela coroa Real – e no caso dos príncipes reais, é encimado pela coroa de príncipe.

Na introdução deste artigo, é mencionado um documento segundo o qual Portugal não deixara sair de seu território uma das carruagens, motivo por que, das onze doadas, apenas dez chegaram ao Brasil. Em recente visita ao Museu dos Coches, em Lisboa, foi possível conhecer um coche que por muitos anos ficara encaixotado na alfândega. A pintura fúnebre com figuras humanas em indumentária de carmelitas levou os técnicos portugueses a classificá-lo como veículo fúnebre, que teria pertencido a um convento dessa Ordem. No entanto, a semelhança da decoração com as do Museu Histórico Nacional levanta a hipótese de ser esse o coche detido em 1946 pelo governo português.

Sem que todas as possibilidades tenham sido esgotadas, as recentes descobertas confirmam as citações de Gustavo Barroso não só quanto à existência de coches históricos, como também quanto à retenção de um deles na alfândega portuguesa.

Mas como o trabalho de investigação é inesgotável, a pesquisa seguirá, com atenção para novas informações que ainda poderão esclarecer melhor o mágico mundo dos objetos museológicos.

## Notas

1 - TOSTES, Vera Lucia Bottrel. *Títulos e Brasões: Sinais da Nobreza*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996, p. 28.

2 – PASTOUEAU, Michel. *Traité D'Héraldique*. Paris: J. Picard, 1979. Segundo o autor, a representação mais antiga do Lambel está em um selo sigilográfico e data do século XI.



- 3 – BANDEIRA, Luis Stubbs Saldanha Monteiro. *Vocabulário Heráldico*. Lisboa: ENPC, 1985, p. 46.
- 4 – Rei de armas é o cargo mais elevado entre os Arautos; é responsável pela organização e entrega de títulos de nobreza e brasões. São três as categorias hierárquicas: rei de armas, arauto e escudeiro.
- 5 – Elmo é a proteção da cabeça usada contra qualquer tipo de agressão. A partir do século XV, tomou forma heráldica, aparecendo sobre a borda superior do escudo denominada de chefe. De acordo com a posição e o número de grades na viseira, é possível determinar o grau de nobreza, distinguindo entre rei, príncipe, duque, marquês, conde, visconde, barão e cavaleiro. O timbre é uma figura assentada sobre o elmo e se trata geralmente de uma imagem do interior do escudo. Mais informação ver TOSTES, Vera L. Bottrel, em *Princípios de Heráldica*. Petrópolis: Museu Imperial, 1983, p. 106-110.
- 6 – PASTOUREAU, Michel. *Traité D'Héraldique*. Paris: J. Picard, 1979, p. 210.
- 7 – MATOS, Armando. *Op. cit.*, p. 217. Os parágrafos seguintes determinam as diferenças no uso do lambel para os outros filhos reais e para a rainha. Os demais nobres usam como diferença outras marcas colocadas no ângulo direito do chefe. O lambel também pode aparecer como peça em outros brasões; nesses casos são brasonados em mais de um, colocados em diferentes posições.
- 8 – Sobre as coroas e suas forma ver TOSTES, Vera L. Bottrel. *Op. cit.*, p. 111.
- 9 – ZUQUÊTE, Afonso Eduardo Martins. "Quadros Cronológicos da História de Portugal desde o século XI até o século XX." In: *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa: Editorial Enciclopédia: 1960, p. 53-68.
- 10 – Idem. p. 727.

## **Carimbos da Revolução Farroupilha na coleção do Museu Histórico Nacional\***

Eliane Rose Vaz Cabral Nery

\* Palestra proferida durante o II Congresso Luso-Brasileiro de Numismática, realizado em Brasília, de 09 a 13 de setembro de 2002.

## **Nota biográfica**

Eliane Rose Vaz Cabral Nery é museóloga. Técnica do IPHAN/MHN desde 1982, chefia o Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional desde 2001. Participou de pesquisas e exposições promovidas por essa instituição e escreveu artigos para publicações como a *Revista do Clube da Medalha* editada pela Casa da Moeda do Brasil. Foi também uma das responsáveis pela implantação do projeto da concepção museológica e museográfica do Museu Oswaldo Cruz. Além disso, recebeu bolsa do Instituto Goethe para estudar na Alemanha e proferiu palestras sobre numismática em congressos realizados em Brasília e Madri.

## **Resumo**

*Carimbos da Revolução Farroupilha na coleção do Museu Histórico Nacional*

Eliane Rose Vaz Cabral Nery

Propõe-se neste artigo o estudo das contramarcas denominadas Carimbos da Revolução Farroupilha, que se incluem na coleção brasileira do Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional e são, hoje, consideradas raras. Em sua pesquisa, a autora faz uma introdução ao assunto, abordando o desconhecimento das fontes escritas comprobatórias da lei que decidiu a abertura dos cunhos e a carimbagem das moedas. Relata um breve histórico da questão econômica sobre a Farroupilha e, em seguida, descreve sucintamente as considerações tecidas em torno da autenticidade dos carimbos, citadas pelos diversos autores, dos mais antigos aos atuais. Aplicados sobre moedas de diversas origens e cunhados em cobre e prata, esses carimbos são também analisados segundo os critérios de “verdadeiro e falso”, para o que colaboram imagens comparativas.

## **Palavras-chave**

Numismática; Revolução Farroupilha; carimbos.



## Introdução

**D**evido à escassa documentação a respeito do assunto, torna-se difícil buscar maiores informações sobre um acervo bastante importante do ponto de vista histórico, econômico e numismático, considerado fonte documental da maior revolução da nação brasileira: a Revolução Farroupilha ou Guerra dos Farrapos. Ocorrida no sul do Império, durou dez anos, de 1835 a 1845, terminando com a política pacificadora do Duque de Caxias.

Embora não seja inédito falar a respeito dos Carimbos da República de Piratini, o nosso propósito principal é o de divulgar este pequeno conjunto, inserido dentro da coleção de moedas brasileiras do Museu Histórico Nacional. Ele é composto por peças cujos carimbos possuem tipos diversos, tendo sido aplicados sobre moedas brasileiras e hispano-americanas de prata e de cobre, sem mencionar um determinado valor facial.

Isso nos leva a crer que o governo da República Rio Grandense, ainda que não houvesse cunhado moeda própria, possivelmente tinha a intenção, em caráter de necessidade, de nacionalizar as moedas que já circulavam na província, bem como de impedir que elas saíssem da região, além de coibir os abusos com relação às falsificações.

Em consulta às referências bibliográficas, partimos das mais antigas para as mais recentes e constatamos que os primeiros autores mencionaram a existência deste carimbo, sem, contudo, se referirem à existência de documentos comprobatórios que indicassem a lei que determinou a sua instituição, a data do início da aplicação dos carimbos, qual seria o desenho do tipo ou tipos adotados, a sua autoria e onde teriam sido abertos os cunhos.

O primeiro autor que se preocupou em reunir e divulgar parte dessas informações foi o grande numismata Kurt Prober, que, a princípio, também encontrou dificuldades nesse campo, devido à falta de informação sobre a documentação existente. Porém em 1940-1941 conseguiu esclarecer quase todas as dúvidas que giravam em torno do carimbo, em artigo intitulado “Carimbos do Piratini” – publicado pela Revista Numismática da Sociedade Numismática Brasileira (SNB), anos VIII-IX, N° 1-4, 1940-1941.

## A Revolução Farrroupilha

Essa revolução iniciou-se em 1835, ainda no período regencial, e terminou em 1845, já no governo de D. Pedro II.

Os Farrapos deram nome ao movimento. Eram os peões da camada mais baixa da sociedade e lutaram sob a liderança da classe dominante, formada por grandes estancieiros – fazendeiros de gado.

As causas do movimento estavam estreitamente ligadas à longa distância que separava o Rio Grande do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, às dificuldades de comunicação entre as províncias, à aliança dos grandes estancieiros, ao desejo de maior autonomia para a província, aos protestos contra os contratos comerciais com as nações estrangeiras – que prejudicavam o desenvolvimento econômico do Brasil – e à contestação da política alfandegária – já que os impostos e as taxas alfandegárias cobradas na importação de produtos estrangeiros, sobretudo o charque argentino e uruguaio, eram considerados baixos.

O poder central tinha autoridade nas províncias do Sul em mãos de partidários exaltados, representantes da economia local. Assim, os estancieiros e charqueadores entravam em choque com o governo pelo controle político total da província.

Desde o período colonial, o povoamento da região sul do Brasil se fez necessário porque se tratava de territórios contestados pela Espanha. Por isso, foi criado um novo sistema de doações de terra: a distribuição de pequenas propriedades doadas a casais açorianos. Esse novo sistema demonstrava um fenômeno único na colonização: os camponeses migravam em grupos familiares. O desenvolvimento econômico da pequena propriedade e a sua parcial transformação em grande propriedade foram incentivados pelo aumento do consumo local pelas tropas portuguesas, sediadas na região devido aos constantes conflitos no Prata.

A economia do Sul não se baseou no pacto colonial. Ou ela era de subsistência ou era subsidiária, como o charque, das áreas de produção colonial voltadas para a exportação. O couro foi o principal produto da economia sulina antes do aparecimento do charque e, em termos de exportação, havia

um gênero em que era a única na Colônia: o sebo. Porém foi o charque que deu estabilidade à economia do sul, pois, apesar de não ser um produto exportável, era a base da alimentação dos escravos da lavoura de açúcar, da extração de ouro e, posteriormente, da lavoura de café, tornando-se uma economia subsidiária à de exportação do resto do país.

A empresa charqueadora do Sul tinha como características a utilização da mão-de-obra escrava, a pouca racionalização da produção e seu baixo rendimento. Como a atividade tinha necessidade de grande investimento de capital para a compra de escravos, durante as baixas de preço ou produção, a alternativa era a venda dos mesmos, reaplicando-se o capital em outra atividade. Tudo isto contribuía para encarecer o produto, que tinha de concorrer no mercado nacional com o charque platino, mais barato e de qualidade superior. Este último era capitalista: utilizava a mão-de-obra assalariada, que era mais barata; o gado era de melhor qualidade; e a produção tinha maior rendimento, uma vez que se produzia mais a um custo menor.

Ao governo central não interessava proteger o charque nacional, porque só o charque mais barato podia ser consumido pelas demais províncias, principalmente por serem os escravos os seus consumidores. Segundo pensavam os gaúchos, o charque do Sul só poderia competir com o platino se houvesse uma reformulação da política tarifária do governo imperial. Porém a dificuldade da concorrência gaúcha era, fundamentalmente, a mão-de-obra escrava, que pesava na produção de bens.

A camada de estancieiros e exportadores só poderia se afirmar no plano político se pudesse resistir às medidas do poder central, bem como às de seus representantes – o Partido Liberal Moderado. Como suas reivindicações não fossem atendidas, passaram para a oposição – o Partido Liberal Exaltado, também chamado de Farrapos. Estes reivindicavam a reformulação da política tarifária e administrativa, assim como uma maior autonomia para a província.

As divergências tornaram-se cada vez mais acirradas, até que, em 1835, os farroupilhas passaram da oposição política ao governo à revolta armada. Bento Gonçalves, líder do movimento e chefe da Guarda Nacional da província, ocupou Porto Alegre e dirigiu-se ao povo para esclarecer os motivos

de sua atitude, que, segundo ele, foi conseqüência da má administração do governo.

Em um manifesto ao povo, declarou as inquietações políticas e econômicas pelas quais passavam, procurando, assim,

“legitimar a República, justificando-a como única solução para as dificuldades criadas pelos imprudentes legisladores, que desnacionalizaram a nossa província. Uma administração sábia e paternal nos teria indenizado de sacrifícios tais e de tão pesadas cargas pela abolição de alguns impostos e direitos; o Governo Imperial, pelo contrário, esmagou a nossa principal indústria, vexando-a ainda mais. A carne, o couro, o sebo, a graxa, além de pagarem nas alfândegas do país o duplo do dízimo de que se propuseram aliviar-nos, exibiam mais quinze por cento em qualquer dos portos do Império. Imprudentes legisladores nos puseram, desde esse momento, na linha dos povos estrangeiros, desnacionalizaram a nossa província e de fato a separaram da comunhão brasileira. Pagávamos, todavia, oitenta réis de dízimo dos couros e mais vinte por cento sobre o preço corrente, nós que já íamos vencidos na venda destes gêneros, pela concorrência dos nossos vizinhos, nos mercados gerais”.<sup>1</sup>

A República Rio-Grandense foi anunciada em 6 de novembro de 1836 e se declarou separada do Brasil até que as outras províncias resolvessem se unir a ela e formar uma república federativa. Foi escolhida a Vila de Piratini como sede do governo Farroupilha. Em 1839, em Santa Catarina, Davi Canabarro proclamou a República Juliana, confederada à Rio-Grandense. Em 1840, em homenagem à Maioridade, foi dada anistia geral aos revoltosos políticos, mas os farroupilhas não aceitaram a paz. Em 1842, formou-se uma Assembléia Constituinte, que elaborou uma Constituição com influências da Revolução Francesa e da constituição norte-americana. Em 1843, o Marechal de Campo Luís Alves de Lima e Silva ordenou que fossem cortadas as linhas de abastecimento de armas e cavalaria mantidas pelos farroupilhas com o Uruguai. As vitórias legalistas se sucederam. Em 1845, os chefes legalistas e farroupilhas entraram em negociações e, a 1º de março do mes-



mo ano, Canabarro e Caxias comunicaram oficialmente às tropas o fim da luta. Entre as condições de paz estavam os seguintes itens: a vida e a propriedade dos rio-grandenses seriam respeitadas; a anistia seria geral; a dívida pública dos farrapos seria paga pelo governo central; oficiais republicanos, com exceção dos generais, se quisessem, seriam incorporados ao Exército legalista nas mesmas patentes, e os cativos que tivessem lutado nas causas farroupilhas seriam libertos.

A Revolução Farroupilha não foi um movimento separatista. As lutas no Prata contribuíram para que a pacificação do sul fosse mais rápida e, principalmente, que se concedesse uma paz honrosa aos gaúchos para que eles não se rebelassem e se unissem a qualquer das duas facções – Rosas e Rivera – em conflito no Prata. Os seus objetivos, contudo, foram atingidos: os Liberais Exaltados poderiam indicar o presidente da província e o imposto sobre o charque platino passou a ser de 25%.

### **Considerações sobre os carimbos “Piratini”**

Os relatos mais antigos sobre os carimbos de Piratini inserem-se em obras numismáticas publicadas ainda no século XIX. Em 1878, foram reproduzidas duas peças com o carimbo de Piratini em um catálogo impresso, em Berlim, por Adolph Weil, sobre a Coleção de Moedas Transoceânicas de Jules Fonrobert<sup>2</sup>.

Julius Meili, em 1890, fez referência, sob os números 69, 70 e 71, a três exemplares que exibiam três carimbos anepígrafes (sem inscrições e legendas) sobre moedas do Império do Brasil, das Províncias do Rio da Prata e da República da Colômbia. Nas imagens desse autor, os carimbos exibem três tipos variantes de cunho. Os dois primeiros com sabre de lâmina curva e um outro com espada de lâmina longa e reta<sup>3</sup>.

Em 1894, Adolph Weil mencionou sob o número 865 uma moeda do Rio Grande (Brasilien), como sendo “peso de prata” (Coleção Fonrobert – 8872)<sup>4</sup>.

Em 1905, Meili novamente registrou sob o número 158 um carimbo “Piratini”, anepígrafe, sobre uma moeda de cobre do Império do Brasil, no valor de 40 réis<sup>5</sup>.

Kurt Prober, no entanto, foi quem pela primeira vez tornou pública a “Lei do Cobre”, de 8 de julho de 1838, que, por sua vez, fora publicada no jornal “O Povo – Jornal Político, Literário e Ministerial da República Rio Grandense”, de 31/10/1838, n.º. 18, vol. I<sup>6</sup>.

Nesse brilhante artigo da “Revista Numismática da SNB”, Prober relatou minuciosa pesquisa sobre os carimbos de Piratini, com base na lei acima mencionada. Além disso, não só interpretou a referida lei, como também analisou a questão da autenticidade dos carimbos, levando em consideração os autores anteriores, que escreveram sobre os carimbos anepígrafes.

Em nenhum de seus artigos a lei mencionou a existência do carimbo, ou até mesmo onde foram criados e a data de sua criação. No entanto, Kurt Prober, baseado no trabalho do desembargador Florêncio de Abreu, transcreveu: “Não nutro a menor dúvida de que se trata de punção oficial, por quanto em seção de 18 de dezembro de 1836, da Assembléia requerera Domingos de Almeida se recomendasse ao governo da Província que, visto já possuir os modelos para o cobre punçado, quanto antes procedesse ao carimbo da moeda (58).<sup>7</sup>

Segundo a lei, todas as moedas de cobre em circulação na província deveriam ser levadas às instituições estabelecidas pelo governo (Coletorias), em tempo determinado para averiguação do metal (se eram ou não de cobre), do peso e da autenticidade das moedas. Aos portadores entregava-se uma espécie de recibo provisório, para ser resgatado após uma determinada data (28/09/1838). Após este procedimento, os valores eram restituídos, mediante a apresentação do recibo provisório, em 25%, apenas a quarta parte do valor facial da moeda. Assim sendo, as moedas de 80 réis passariam a valer 20 réis; as de 40 réis, 10 réis; e as de 20 réis, 5 réis. Deduziam-se, ainda, 25% a favor do Estado; e 50% seriam pagos em “conhecimentos”, que, de acordo com o autor, eram notas fiduciárias de diversos valores, que deveriam ser emitidas segundo o artigo 19, qual seja 500 cédulas de 10 mil réis, 300 de 20 mil réis, 200 de 30 mil réis, 150 de 40 mil réis, 100 de 50 mil réis e 50 de 100 mil réis<sup>8</sup>.

O resgate desses documentos era efetuado por sorteio em data determinada pelo governo.

A impressão dessas cédulas de “Conhecimentos” era feita à base de tinta preta sobre papel de arroz, em dimensões aproximadas de 12,5 cm x 15,8 cm.

Voltando ao carimbo, quanto à análise da existência dos mesmos, Prober levou em consideração que

1. Os carimbos foram aplicados como forma de distinguir as moedas de cobre, já com os valores reduzidos, das moedas que eram introduzidas posteriormente na região.
2. A intenção da lei era desestimular a entrada de moedas de cobre falsas, tanto nacionais quanto estrangeiras (hispano-americanas), muito falsificadas e introduzidas em abundância.
3. A lei pretendia, também, evitar a saída das moedas “boas”. Sem o carimbo, aconteceria o contrário do que a lei pretendia, uma vez que os valores das moedas fora da província eram superiores, segundo as leis do governo imperial, aos atribuídos à República Rio Grandense.

Quanto aos tipos, a princípio, considerou os carimbos anepígrafes descritos pelos clássicos como autênticos, tanto aqueles com a “espada curta e curva”, quanto os que tinham “a espada reta e longa”<sup>9</sup>.

Em consideração ao estado de conservação de ambos os carimbos – o anepígrafe e o com inscrições –, considerou que o primeiro carimbo aparecia com menor frequência do que o segundo. Este último surgira posteriormente e, freqüentemente, fora aplicado sobre os carimbos gerais do Império, além de exibir um estado muito bom de conservação, muito superior em relação ao primeiro<sup>10</sup>.

Mais tarde, porém, em seu *Manual de Numismática*, editado em 1945, afirmou que só eram autênticos os carimbos que possuíssem a espada curva e curta. Em 1981, manteve a afirmação, no seu *Catálogo das Moedas Brasileiras*<sup>11</sup>.

Nessa mesma obra, informa que os carimbos contendo as inscrições 20.- 7<sup>bre</sup>, separadas pela espada, e os que contêm a inscrição PIRATINI são falsificações surgidas depois de 1924, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, para explorar colecionadores inexperientes<sup>12</sup>.

Cláudio Schroeder, no artigo “Carimbos Piratini (ditos verdadeiros e falsificados) e Botões Rio Grandenses”, publicado em 1997, mencionou cronologicamente diversas referências e, também baseado em Prober e em outros autores, fez um ótimo estudo de imagens comparativas não apenas dos carimbos Piratini (considerados autênticos ou não), mas também de outras peças monetiformes alusivas à República Rio Grandense<sup>13</sup>.

Em sua obra publicada em 1992, *Catálogo das Moedas do Brasil Desde o Reino Unido: 1818-1822*, Eugênio Vergara Caffarelli registrou, em breve histórico, os carimbos da República sobre moedas de cobre brasileiras, tanto os verdadeiros quanto os considerados falsos<sup>14</sup>.

### **Os Carimbos da Revolução Farroupilha na Coleção do Museu Histórico Nacional**

O Museu Histórico Nacional possui um conjunto de 19 moedas contramarcadas, inseridas na Coleção de Moedas Brasileiras. São carimbos aplicados sobre moedas de prata e de cobre, estrangeiras e nacionais.

Ao exame do conjunto observamos que somente os 3 primeiros carimbos foram classificados como autênticos da República Rio Grandense e os 16 restantes, foram-lhe apenas atribuídos, mantidos na coleção, embora não considerados verdadeiros. Assim sendo, selecionamos oito moedas contendo os carimbos autênticos e os que foram criados por especulação mercantil. Em seguida, a título de divulgação, registramos as imagens dos carimbos e de uma cédula de Conhecimento – que, a princípio, era considerada uma peça única, porém informações atestam que há cinco exemplares conhecidos. Foi citada no valor de 100\$000 por Julius Meili, em *Das Brasilianische Geldwesen*<sup>15</sup>.

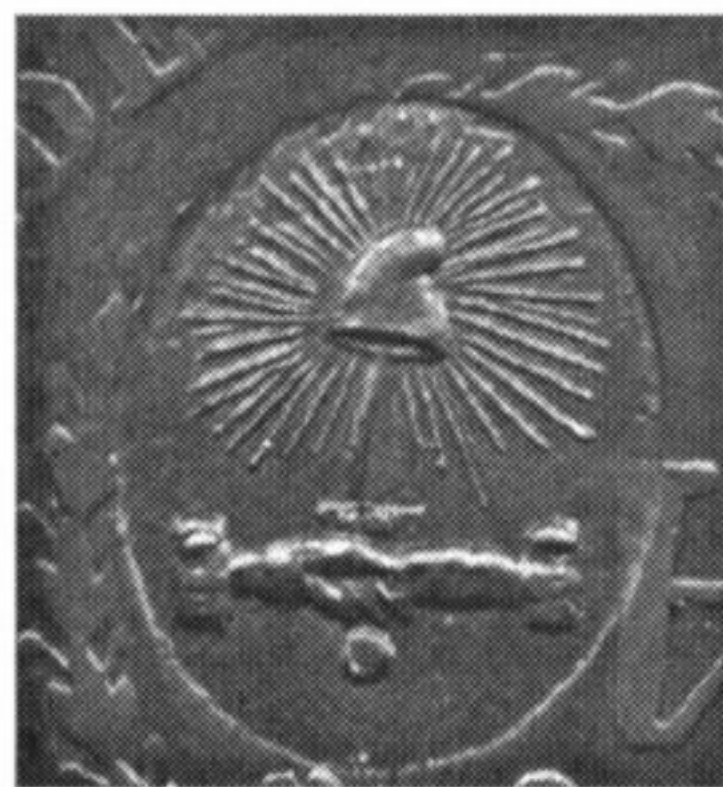
O carimbo Piratini anepígrafe foi apostado sobre as três primeiras moedas acima citadas. Os dois primeiros tipos são variantes de cunho e suas características físicas são: tamanho pequeno, unifacial, forma elíptica, 13,1 mm de medida, fundo liso, não possui legendas ou inscrições e exhibe, no centro, um pequeno sabre de lâmina curta e curva, com guarda simples e estreita, de pomo esférico, formando um ponto cheio. Além disso, está empunhado para cima por duas mãos entrelaçadas e na ponta sustenta um barrete frígio irradiado (cerca de 57 raios), cuja ponta pende à direita. Foi aplicado



sobre moeda de prata, no valor de dois soles, datada de 1825, das Províncias do Rio da Prata.

O segundo tipo é variante do primeiro no tamanho – 15 mm –, no número de raios – cerca de 40 –, no barrete, no desenho das mãos e no pomo, o qual dá a impressão de estar solto do conjunto. Foi aplicado sobre moeda do Império do Brasil de cobre, no valor de 40 réis, com data 1830 R.

O terceiro tipo, embora anepígrafe, é variante dos anteriores por possuir 13,3 mm de diâmetro máximo, tendo ao centro uma espada de lâmina reta e longa, empunhada para cima por duas mãos entrelaçadas e em cuja ponta sustenta um barrete frígio. Foi apostado sobre moeda de prata no valor de oito reales, datado de 1820, da República da Colômbia.

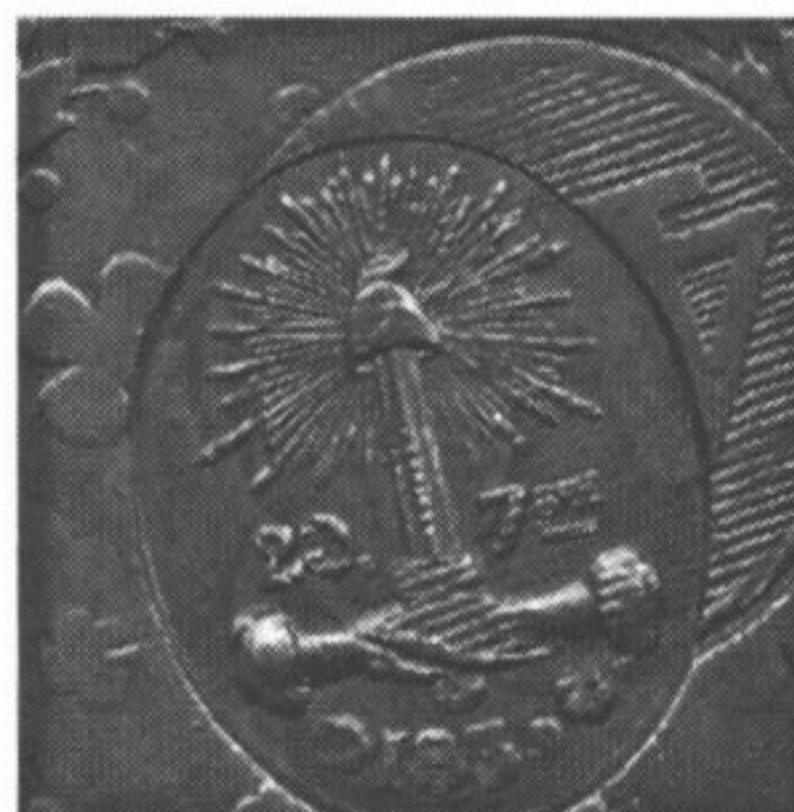




Os dois carimbos seguintes foram descritos para informação geral, possuindo as seguintes características físicas:

O primeiro é um pouco maior do que os três primeiros; é unifacial, de forma oval, de fundo liso, contendo no centro uma pequena espada de lâmina reta e longa, com calhas bem definidas e pomo esférico, empunhada para cima por duas mãos entrelaçadas, em cuja ponta sustenta um barrete frígio irradiado. A arma separa a inscrição 20. – 7<sup>bre</sup>, possuindo abaixo a data 1835, entre rosetas. Foi aplicado sobre uma moeda de cobre do Império do Brasil e sobre uma moeda de prata, no valor de 960 réis, do governo D. João, Príncipe Regente, datada 1816, sobre um exemplar de prata de 8 reales de Carlos III, com a data coberta pelo carimbo e que fora nacionalizada com o carimbo conhecido por “960” DE MINAS, segundo o Alvará de 01.09.1808 (Cf. Imagens 2).

Há duas variantes do segundo tipo, bem diferentes do anterior: possuem 15 mm no maior diâmetro, exibem o barrete frígio irradiado ao centro, sendo que três raios são bem definidos apresentando formas mais largas do que as dos demais – em número de 27, com traços mais finos –, localizados à direita, à esquerda e abaixo, trazendo a legenda PIRATINI na parte inferior, iniciada e arrematada por uma pequena cruz formada por cinco pontos e, acima, a data 1835 entre pontos. São variantes no tipo de letras da legenda e no desenho do barrete. Foram aplicados sobre moedas de cobre dos governos de D. Pedro I, 1831, e de D. Maria I [17—].







A cédula de Conhecimento aqui registrada possui as seguintes características: foi impressa em papel de arroz, com tinta preta, utilizando-se como técnica, provavelmente, a xilografia. É retangular, com 126,35 mm de altura por 160,00 mm de comprimento, decorada na orla com ornamentos florais e circulares e, à esquerda, com ornato composto de linhas sinuosas e fitomorfias. Possui o nº 1174 acima, à esquerda, e à direita, o valor 10\$000; no centro, acima, as Armas da República, inseridas em um oval de 36,7 x 28,3 mm, em fundo negro. Na parte superior, na orla, inicia-se a legenda, delimitada por uma elipse de pontos e uma lisa REPUBLICA – RIO – GRANDENCE; na parte inferior, a data 20 – DE 7<sup>bro</sup> – 1835. No campo, um losango, entre colunas, tendo acima e abaixo uma estrela de seis pontas; no interior deste há um quadrado, onde se observa uma espada de lâmina reta, com a guarda em S (esse), ladeada por dois ramos, possivelmente, um de fumo e outro de erva-mate, e em cuja ponta sustenta um barrete frígio, cuja extremidade está voltada à direita. Abaixo das Armas vem registrado:

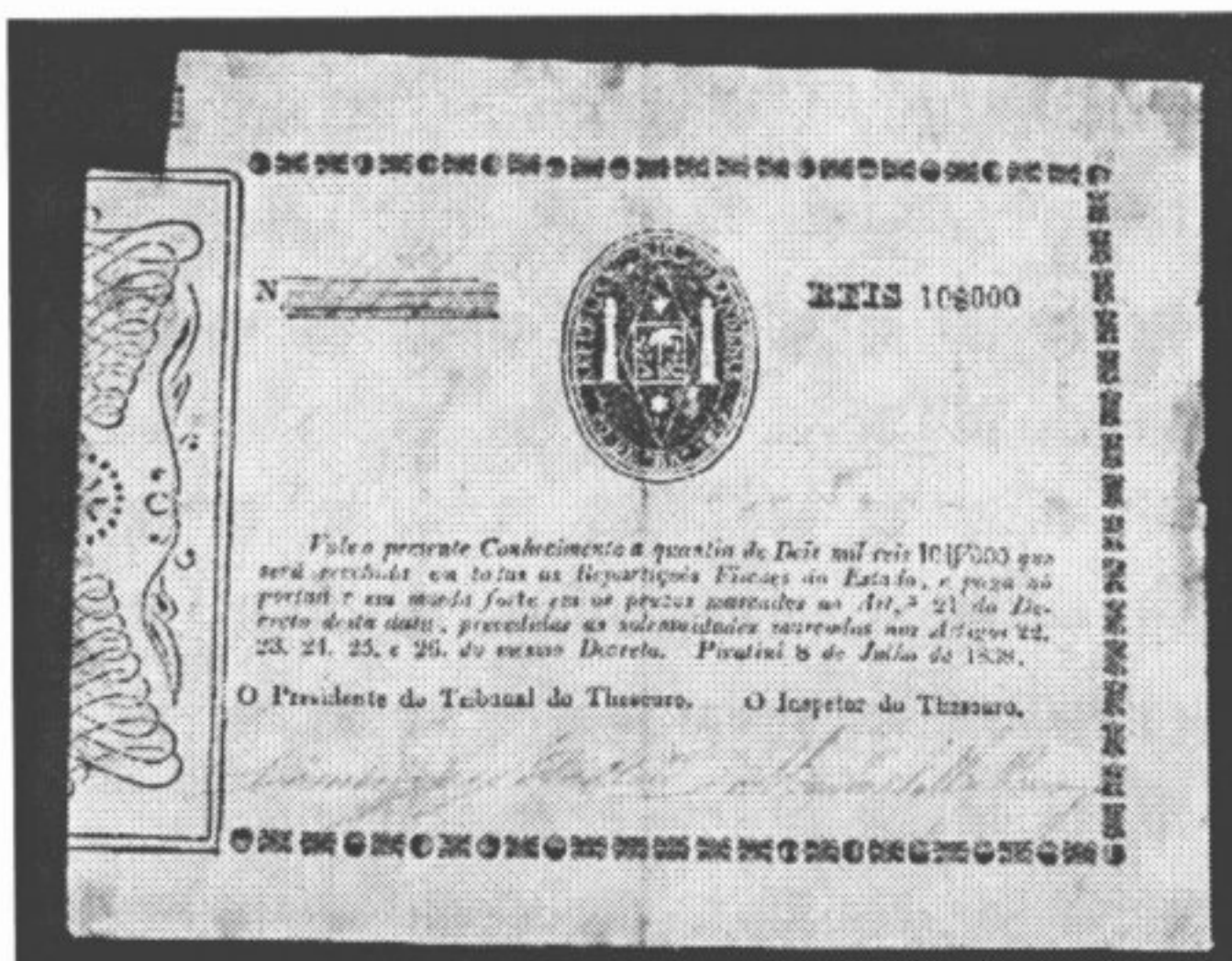
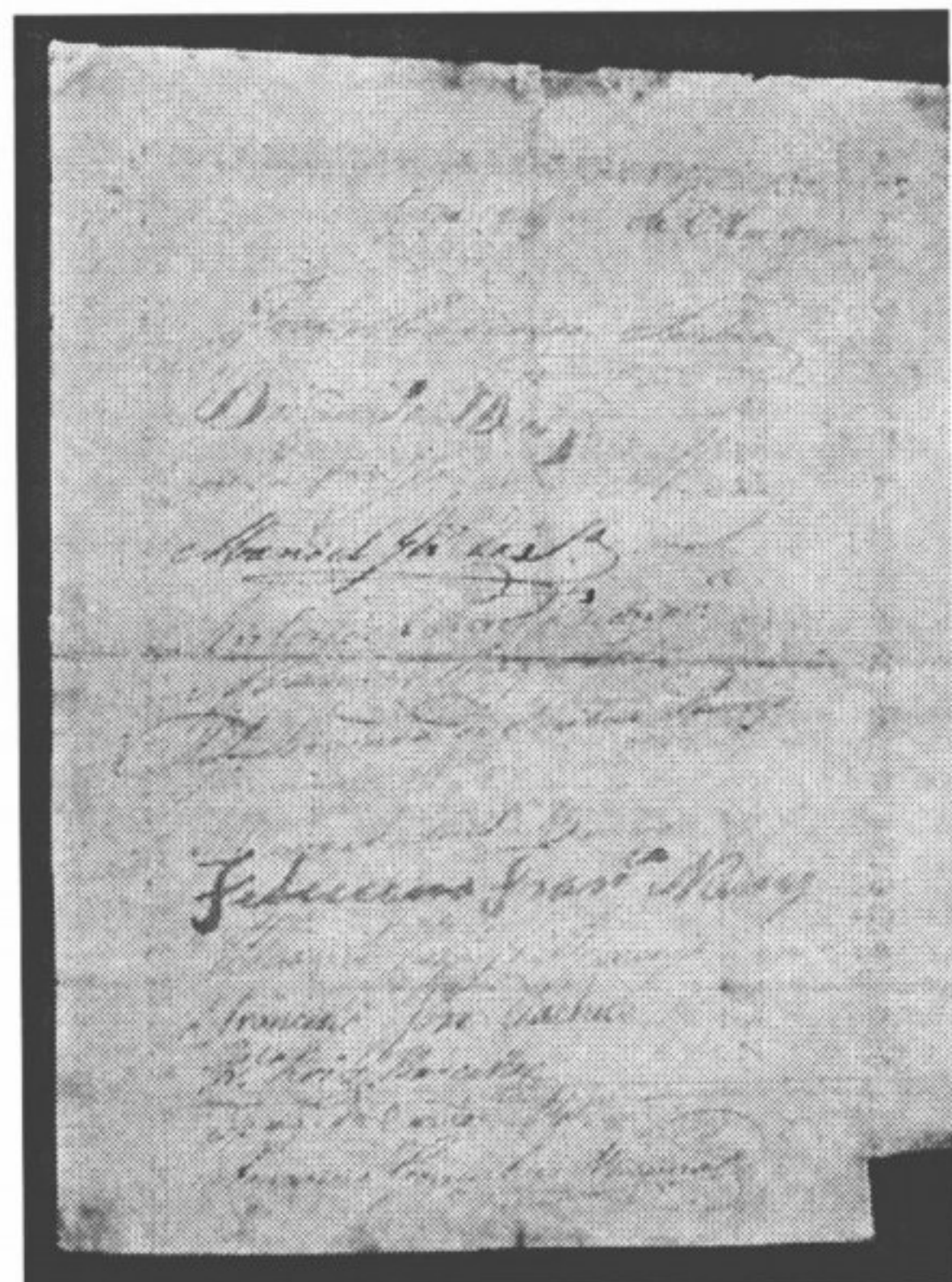
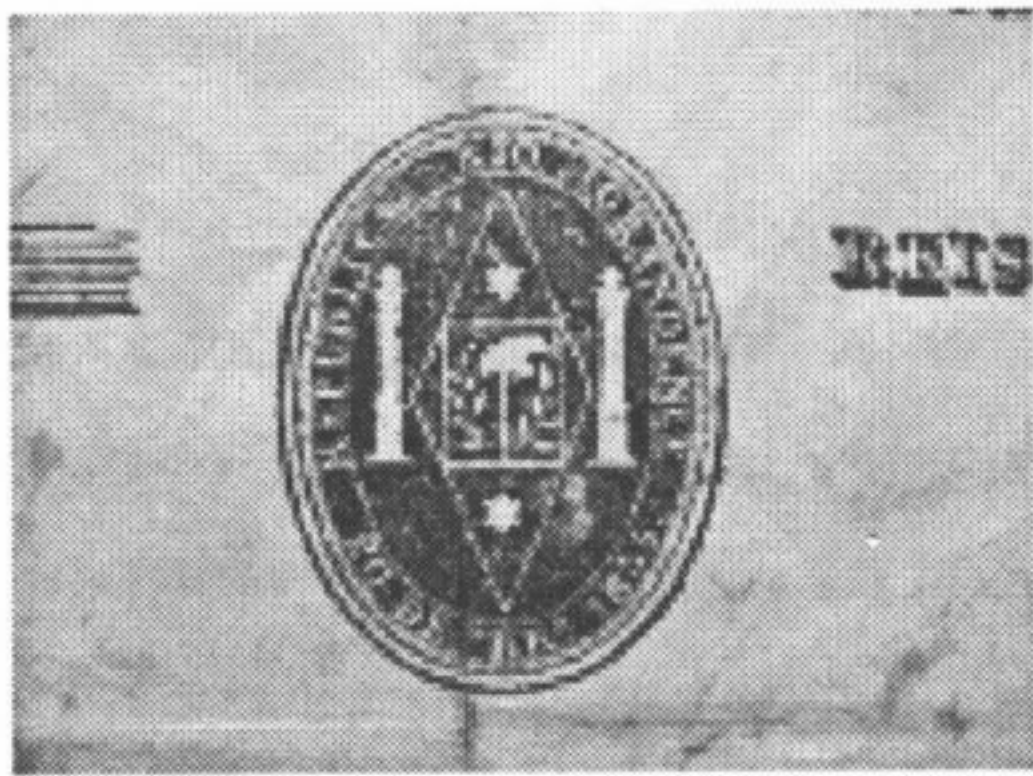
“Vale o presente Conhecimento a quantia de Deis mil reis 10\$000 que será recebida em todas as Repartições Fiscaes do Estado, e paga ao portador em moeda forte em os prazos marcados no Art.º 21 do Decreto desta data, precedidas as solenidades



marcadas nos Artigos 22. 23. 24. 25.e 26. Do mesmo Decreto. Piratini  
8 de Julho de 1838.

O Presidente do Tribunal do Thesouro. O Inspetor do Thesouro.”  
(assinatura de Domingos José de Almeida) (ass. de Manoel... Barroso)

No verso do documento, 16 assinaturas dos demais responsáveis: José  
Alves de Moraes, José Mario da Silva, Bernardo Pirez, Antonio José de Abreu,  
Manoel Gonçalves da Silva, Antonio Ennes Barroso, Manoel Vaz da Silva,  
Hildebrando de Freitas Barroso, Firmino M. do Nascimento, Manoel da Silva  
Bueno Feliciano Francisco Nunes, Thomé José de Araujo, Francisco José  
Pacheco, Francisco Roiz Barcellos, Joaquim da Costa Abreu, Amancio Golçalves  
Vianna.





Dentro desse contexto histórico, insere-se, também, na coleção do Museu Histórico Nacional, uma série de 13 carimbos aplicados sobre moedas fracionadas, conhecidas como balastracas. São moedas hispano-americanas de prata, inteiras ou cortadas em diversos tamanhos: em meia ou quase meia moeda, ou em um quarto de moeda, contendo carimbos com os valores de 400, 200 e 100 réis. Algumas foram denteadas quando cortadas – segundo Souza Lobo, com talhadeira, mas, de acordo com Eugênio Vergara Caffarelli, foram manualmente cortadas e cunhadas em caráter de emergência, devido à falta de moeda local de pequeno valor. As balastracas surgiram para facilitar as pequenas transações comerciais, porém não foram criadas oficialmente. São também consideradas bastante raras.<sup>16 e 17</sup>

Foram selecionadas imagens de nove moedas contendo estes carimbos, os quais possuem dois tipos distintos: o carimbo incuso, aplicado sobre pedaços de moedas, cujos bordos foram denteados; e o carimbo retangular, com o número em baixo relevo









## Conclusão

As moedas cortadas – Balastracas – e as que receberam os carimbos considerados autênticos são moedas de emergência. Hoje, estes exemplares são considerados raros e alcançam expressivo valor nos leilões e feiras de numismática. Quanto à cédula de *conhecimento*, também muito rara, são conhecidas apenas cinco exemplares dela em coleções públicas e particulares.

No mais, agradeço a Deus por tudo; ao nosso grande numismata, Dr. Eugênio Vergara Caffarelli, pelo incentivo e o apoio, e a Cláudio Schroeder, pela atenção, enviando-me sua preciosa pesquisa em torno das imagens dos carimbos da Revolução Farroupilha.

## Notas

1. In: MATTOS, Ilmar Rohloff de. *História do Brasil Império*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Campus Ltda., 1974, p. 116.
2. Cf. PROBER, Kurt. “Carimbos do Piratiny.” In: *Revista Numismática – SNB*. São Paulo, 1940-1941, n. 4., p. 53.
3. Cf. MEILI, Julius. “Die Münzen des Kaiserreichs Brasilien.” In: *Numismatische Sammlung*. Zurich, 1890. Est. X, nº 69, p. 70-71.
4. Cf. WEIL, Adolph. VII *Special-Verzeichniss Münzen, Medaillen von Amerika*. Berlin: Adolph Weil Ed., 1894, p. 19.
5. Cf. MEILI, Julius. *Das Brasilianische Geldwesen*. Vol. II. Theil: Die Münzen des Unabhängigen Brasilien, 1822 bis 1900. Zürich, Jean Frey Ed., 1905. Prancha XXVIII, n. 158, p. 204.
6. Cf. PROBER. *Op. cit.*, p. 36.
7. Idem, *ibid.*, p. 52.
8. Idem, *ibid.*, p. 37-52.
9. Idem, *ibid.*, p. 53.
10. Idem, *ibid.*, p. 54.
11. Cf. Idem. *Manual de Numismática*. 2ªed., 1945, est. XI.
12. Cf. Idem. *Catálogo das Moedas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ed., 1981, p. 129-130.



13. Cf. SCHROEDER, Cláudio. "Carimbos Piratini (ditos verdadeiros e falsificados) e Botões Rio Grandenses." In: *Boletim do Rio Grande Filatélico*, ano III, n. 10, dez. 1997, p. 16-22.
14. Cf. CAFFARELLI, Eugênio Vergara. "Carimbos Locais e Particulares." In: *As Moedas do Brasil Desde o Reino Unido: 1818-1992*. São Paulo: editado pelo autor, 1992, p. 122-123.
15. Zurich: Jean Frey, 1905, p. 154.
16. Cf. SOUZA LOBO, Augusto. *Catálogo da Coleção Numismática Brasileira*. Rio de Janeiro, 1908, p. 196.
17. Cf. MEILI, Julius. *Op. cit.*, 1905, prancha XIV.

## **Museu Histórico Nacional: suas rodas do leme**

Cléber José das Neves Reis

## **Nota biográfica**

Cleber José das Neves Reis é graduado pela Escola Naval em Ciências Navais. Comandou o Navio de Assistência Hospitalar Carlos Chagas, em 1989, e foi Capitão dos Portos no Estado do Piauí de 1993 a 1995. Coursou a escola de Guerra Naval, concluindo os cursos de Comando e Estado Maior e Superior de Guerra Naval. Em 1996, foi para reserva no posto de Capitão-de-Mar-e-Guerra e em 2003 graduou-se museólogo pela UNI-RIO.

## **Resumo**

*Museu Histórico Nacional: suas rodas do leme*

Cléber José das Neves Reis

O texto apresenta dois objetos museológicos do MHN: as rodas do leme da Fragata Amazonas (navio que participou da Batalha Naval do Riachuelo e cujo emprego foi decisivo na vitória brasileira) e do Vapor Alagoas (que transportou a Família Imperial para o exílio na Europa). O artigo trata da chegada destes objetos, provenientes de outras casas de memória (Museu Naval e Arquivo Nacional), ao museu, bem como de sua atual localização no MHN.

## **Palavras-chave:**

roda do leme; Batalha Naval do Riachuelo; exílio da Família Imperial; objetos museológicos.



O Museu Histórico Nacional possui cerca de 22 mil objetos museológicos em seu acervo. A maioria desses objetos (87%) encontra-se na reserva técnica do museu e os demais (13%), distribuídos nas salas alocadas para abrigar a exposição permanente. O presente artigo analisa dois desses objetos: as rodas do leme da Fragata Amazonas e do Vapor Alagoas.

A roda do leme é um dos componentes do sistema de governo dos navios, que também é conhecida por timão. É localizada normalmente no passadiço dos navios e guarnecida por uma ou duas pessoas, chamadas de timoneiro(s). Na sua construção utiliza-se madeira e/ou metal e a roda é montada num eixo horizontal situado no plano diametral do navio. No seu contorno externo existem normalmente vários punhos, que são denominados de malaguetas, e por meio dos quais o timoneiro aplica o movimento de rotação<sup>1</sup>.

Podemos encontrar uma segunda roda do leme na seção de ré. Ela é utilizada em casos de emergência, quando há avaria da máquina do leme ou em suas transmissões.

No Museu Histórico Nacional, a partir de 1987, com a criação do *Thesaurus para acervos museológicos*, a roda do leme passou a fazer parte de uma subclasse denominada acessório de transporte marítimo.

### **Fragata Amazonas**

A Fragata Amazonas era um navio a vapor construído em Liverpool, Inglaterra – mais especificamente nos estaleiros de Thomas Wilson, local de onde foi lançado ao mar em 25 de setembro de 1852. Tinha 195 pés (59,4 m) de comprimento, 32 pés (9,7 m) de boca, 20 pés e 5 polegadas (6,2 m) de pontal, calado na proa de 13 pés (3,96 m) e na popa de 14 pés (4,26 m), deslocando 1050 toneladas. A embarcação possuía quatro caldeiras e a máquina destinada à propulsão tinha potência de 350 cavalos vapor, impulsionava rodas de pás laterais, permitindo que alcançasse a velocidade de 11 nós.

A guarnição da Fragata em tempos de paz era de 170 homens e em tempos de guerra, de 200. Chegou ao Rio de Janeiro procedente da Europa, com escala em Salvador, no dia 2 de junho de 1862. Após diversas viagens e comissões, tornou-se navio capitânia em 1865, com o embarque do Almirante

Manoel Barroso da Silva (1804 – 1882), Barão do Amazonas, como comandante da esquadra brasileira. A esquadra subiu o rio Paraná para bloquear a república paraguaia e, em 11 de junho de 1865, participou da Batalha do Riachuelo, destacando-se na contenda contra os paraguaios.

Em 22 de janeiro de 1867, a fragata regressa ao Rio de Janeiro e dois meses depois inicia um período de reparos. Anos mais tarde, em 1893, durante a Revolta da Armada, foi ocupada pelos revoltosos. Afundou após encalhar a oeste da ilha das Enxadas, sendo destroçada por uma mina em 1897. Ainda assim, conseguiu-se retirar do navio, entre outros objetos, a roda do leme, a figura de proa e o mastro do traquete.

Atualmente, a roda do leme e a figura de proa da fragata encontram-se no Museu Histórico Nacional. O mastro do traquete, instalado na Escola Naval, na Ilha das Enxadas, foi destruído pelo tempo e por infestação de cupins<sup>2</sup>.

### **Batalha Naval do Riachuelo**

A Batalha Naval do Riachuelo ocorreu em 11 de junho de 1865, no início da Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Esta batalha destacou-se porque teve como consequência a derrota da esquadra inimiga, infligida pela esquadra brasileira, negando ao estado paraguaio o acesso ao mar através dos rios Paraná e Paraguai. Também podemos assinalar que foi a primeira grande batalha em que se empregaram somente navios a vapor e a última que envolveu navios com casco de madeira<sup>3</sup>.

Riachuelo é um pequeno afluente do rio Paraná, que desemboca na sua margem esquerda e fica a cerca de 15 quilômetros ao sul da cidade argentina de Corrientes.

Ao final do mês de maio de 1865, para efetuar o bloqueio do Paraguai pelos rios, a esquadra brasileira comandada pelo Almirante Barroso desloca-se para as proximidades de Corrientes. Era composta por duas divisões: uma, formada por cinco navios sob o comando do próprio Barroso, e outra divisão, com quatro navios, tendo no comando o Almirante J. S. Gomensoro.

Os navios posicionaram-se próximos à margem direita do Riachuelo. A situação a bordo não era confortável sob o aspecto do abastecimento, tendo

em vista que o carvão mineral e os lubrificantes eram escassos. Para economizar combustível, faziam uso de lenha verde que era coletada nas margens do rio pelas guarnições dos navios. O estado sanitário também estava ruim, devido às doenças contagiosas e à insalubridade local. Os médicos eram poucos e faltavam medicamentos. O número de doentes chegava a 200 e aumentavam a cada dia pelas condições existentes<sup>4</sup>, havendo, também, dificuldades em escoar as baixas para local adequado.

A esquadra brasileira estava constituída pelos seguintes meios:

<b>NOME</b>	<b>CANHÕES</b>	<b>PROPULSÃO</b>
Amazonas (capitânia)	6	rodas
Jequitinhonha	8	hélice
Belmonte	8	hélice
Parnaíba	6	hélice
Ipiranga	7	hélice
Mearim	8	hélice
Iguatém	5	hélice
Araguar	3	hélice
Beberib	8	hélice

Os paraguaios tinham necessidade de interromper o bloqueio que suas forças, e conseqüentemente o país, estavam sofrendo nos rios citados. Solano Lopez entrega o comando de sua esquadra ao Comodoro Mezza, experiente na navegação fluvial.

O planejamento paraguaio previa a surpresa e a abordagem dos navios brasileiros, pois Lopez desejava apoderar-se deles, uma vez que assim se despediu de seus comandados: “ide e trazei-me os navios brasileiros”<sup>5</sup>.

Para realização da operação, contavam com 9 navios, 22 canhões e 2 mil atiradores camuflados na margem esquerda do rio Paraná. No total, os paraguaios dispunham dos seguintes meios relacionados para o confronto:



NOME	CANHÕES	PROPULSÃO
Tacuari (capitânia)	6	rodas
Paraguari	4	rodas
Ygurey	5	rodas
Yporá	4	rodas
Marques de Olinda	4	rodas
Jejuy	2	rodas
Salto Oriental	4	hélice
Pirabebe	1	hélice
Yberá	4	hélice

Observações:

- Havia seis chatas armadas, cada uma com uma peça de artilharia<sup>6</sup>. Quinhentos homens do exército reforçaram a esquadra paraguaia, para utilização principalmente nas abordagens.
- Todos os navios acima citados, com exceção do Tacuari, eram mercantes e, por isso, suas caldeiras ficavam muito acima da linha da água – e conseqüentemente vulneráveis aos tiros do adversário.
- O Marques de Olinda era um vapor de uma companhia brasileira que ligava Montevideú a Corumbá, com escala em Assunção. Em novembro de 1864, quando transportava o presidente da província de Mato Grosso (Sr. Carneiro de Campos), o navio foi apreendido pelos paraguaios e todos os passageiros tornaram-se prisioneiros. No navio foram instalados quatro canhões e ele passou a fazer parte da esquadra paraguaia<sup>7</sup>.

Segue abaixo uma lista com a relação das vantagens e desvantagens de cada uma das forças<sup>8</sup>:

<b>VANTAGENS</b>	
Brasileira	Paraguaia
Navios de construção mais sólida	Maior velocidade dos navios
Movidos a hélice (exceto F Amazonas)	Pouco calado
Artilharia mais moderna	Maior número de canhões
	Melhores condições sanitárias
	Conhecimento de região

<b>DESVANTAGENS</b>	
Brasileira	Paraguaia
Menor número de canhões	Movidos a rodas com pás
Navios de maior comprimento	Bordas falsas
Maior calado	
Maior risco de encalhe	

O deslocamento da esquadra paraguaia previa a saída da fortaleza de Humaitá na noite do dia 10 de junho de 1865, de modo que estivessem em frente a Corrientes às duas horas e daí se deslocassem até Riachuelo, aproveitando-se da escuridão para posicionar as chatas e os navios. Estes ficariam alinhados à esquadra brasileira para atirar, empregar despistadores e efetuar abordagem com propósito de apresá-la.

Todavia a movimentação da esquadra paraguaia foi retardada devido à avaria do Iberá e ao reboque das chatas. Esse atraso permitiu que os navios comandados por Mezza fossem avistados pela Mearim pouco depois das oito horas do dia 11 de junho. A vantagem da surpresa não mais existia e o embate entre as forças teve, então, início.

A tática empregada por Barroso foi decisiva para a vitória brasileira na batalha. Ele utilizou o abalroamento da Fragata Amazonas em navios inimigos, da forma assim por ele relatada:

“(...) subi com a resolução firme de acabar de uma vez com a esquadra paraguaia... Assim, pus a proa sobre o primeiro (Jejuy), que mais próximo me ficava e, com tal ímpeto, que o escangalhei completamente, ficando água aberta e indo pouco depois ao fundo. Segui a mesma manobra contra o segundo, que era o Marques de Olinda, e contra o terceiro, que era o Salto, e a todos eles inutilizei. O quarto vapor, contra o qual me arremessei, o Paraguay recebeu tal rombo no costado e caldeira que foi encalhar em uma ilha em frente... Em seguimento aproei a uma das baterias flutuantes, que foi logo a pique com o choque e um tiro. Todas estas manobras foram feitas pelo Amazonas debaixo do mais vivo fogo... A minha intenção era destruir por essa forma toda a esquadra paraguaia (...), o que teria conseguido se quatro dos seus vapores, que estavam mais acima, não tivessem fugido (...) vendo a minha manobra e resolução.”<sup>9</sup>

Nos anos que separaram o lançamento ao mar da Fragata Amazonas (1852) e do Riachuelo (1865) ocorreram grandes transformações na construção naval, em decorrência do desenvolvimento industrial e dos novos processos de fabricação. Por exemplo, a propulsão por meio de rodas foi substituída por hélices, os cascos passaram a ser de ferro, e não mais de madeira, foram colocadas couraças nos costados dos navios e, além disso, ressurgiu o esporão (colocado na proa), uma arma utilizada na Antigüidade para causar danos ao inimigo por meio do abalroamento.

Embora a Fragata Amazonas não dispusesse do esporão e seu casco fosse de madeira, a tática foi coroada de êxito, pois quatro navios e uma chata foram afundados, outros quatro fugiram (Tacuari, Yberá, Yporá e Ygurey) e cinco chatas foram aprisionadas. O Comodoro Mezza, gravemente ferido por bala de fuzil, morreu dias depois. A esquadra paraguaia teve 750 baixas e a brasileira, 245<sup>10</sup>.

Com esta vitória, o poder naval paraguaio reduziu-se sobremaneira, os aliados garantiram o acesso aos rios, contribuindo para permanência de linhas de abastecimento e comunicações pela via fluvial e negando o acesso ao mar à República do Paraguai até o final da guerra.



## Vapor Alagoas

Foi um navio mercante que pertenceu à Companhia Brasileira de Navegação a Vapor, que posteriormente foi denominada Lloyd Brasileiro. Construído na Inglaterra, em 1888, casco de aço, tinha 87 metros de comprimento, 11,5 metros de boca, calado de 6 metros, deslocamento de 1.999 toneladas, 1.400 HP e equipagem de 62 pessoas.

Em 1889, foi incorporado temporariamente à esquadra brasileira para transportar a Família Imperial, recém-exilada após a Proclamação da República. O destino era Europa, precisamente a cidade de Lisboa (Portugal). Deixou o Rio de Janeiro em 17 de novembro, chegando àquela cidade em 7 de dezembro. Em parte do percurso foi escoltado pelo encouraçado Riachuelo.

Durante a Revolta da Armada (1893/1894) foi incorporado à esquadra revoltosa e depois foi empregado como quartel da Escola de Aprendizes Marinheiro da Ilha do Governador. Foi utilizado como alvo da esquadra brasileira, após ser retirado de serviço, naufragando nas proximidades das ilhas Maricás<sup>11</sup>.

## Exílio da Família Imperial

Com a queda da monarquia, em 15 de novembro de 1889, o Governo Provisório passou a adotar novas medidas, para evitar qualquer ato contrarrevolucionário. Entre elas estava a decisão de banir do país D. Pedro II e a Família Imperial, então cercados no Paço por tropas comandadas pelo Major Frederico Sólton Sampaio Ribeiro. Já os filhos da Princesa Isabel encontravam-se em Petrópolis na ocasião.

Na tarde de 16 de novembro de 1889, o Imperador recebe uma carta do Governo Provisório, entregue pelo Major Sólton, que o intimava a deixar o Brasil dentro de vinte e quatro horas. A resposta simples, redigida pelo Barão de Loreto, foi copiada e assinada por D. Pedro II. “Após haver tomado conhecimento da carta que me foi remetida a 16 de novembro, às 3 horas da tarde, resolvi me inclinar diante das circunstâncias e partir amanhã para a Europa com toda família”, dizia. A partida do Rio de Janeiro estava prevista para quatorze horas do dia 17 de novembro – data e hora fixadas pelo próprio

Imperador, que pretendia assistir à missa das onze horas na igreja do Carmo e aguardar a chegada dos filhos da Princesa Isabel<sup>12</sup>.

Entretanto, houve mudanças nos planos. Como o Governo Provisório receava que ocorressem possíveis manifestações populares de apoio ao Imperador, determinou o embarque imediato de toda Família Imperial. Esta notícia foi transmitida ao ajudante de ordens do Conde D'Eu pelo Tenente-Coronel Mallet à zero hora do dia 17. Nesta mesma madrugada de domingo, às duas e quarenta e seis, partem do Paço, numa carruagem com escolta militar, D. Pedro II, D. Teresa Cristina, a Princesa Isabel e o Príncipe Pedro Augusto. As outras pessoas seguiram a carruagem a pé até o cais Pharoux, onde se deu o embarque numa pequena lancha guarnecida por alunos e oficiais subalternos da Escola Militar. Além da Família Imperial, acompanharam-na os auto-exilados (Mota Maia, médico do Imperador, o Conde de Aljezur, os Barões de Muritiba, os Barões de Loreto, a Viscondessa da Fonseca Costa e o professor Seybold). Todos foram transportados para a Canhoneira Parnaíba, que estava fundeada na baía da Guanabara. No cais, muitas pessoas, além de representantes diplomáticos, desejavam ir a bordo para apresentar as despedidas à Família Imperial e àqueles que a seguiam, porém não obtiveram autorização para tal.

Antes da partida, às quatro horas, o Imperador recebeu um decreto do Governo Provisório que concedia a quantia de cinco mil contos de réis para despesas relativas à viagem e à permanência da Família Imperial na Europa. D. Pedro II externou que não aceitaria tal concessão, guardando o documento para ser respondido posteriormente.

A Canhoneira Parnaíba suspendeu rumo à baía da Ilha Grande às doze horas do dia 17, chegando à enseada do Abraão às dezoito horas. Este navio não era adequado para a travessia do Atlântico e, por isso, o Vapor Alagoas foi enviado para receber e transportar os exilados até a Europa, sendo escoltado pelo Encouraçado Riachuelo. No dia 18 de novembro, às cinco horas, o Vapor Alagoas suspendeu para cumprir a missão que marcou a sua existência, ou seja, concluir o banimento da Família Imperial.

A escolta do Encouraçado Riachuelo deveria ser realizada até o Vapor Alagoas deixar águas brasileiras, mas foi interrompida no dia 22 de novembro,

antes do tempo previsto, porque o encouraçado tinha velocidade menor que a do Alagoas, atrasando a viagem rumo a Portugal<sup>13</sup>.

O Imperador não teve dificuldades para se organizar a bordo, pois já havia feito diversas viagens ao exterior. Sua rotina era similar à de outros deslocamentos realizados em navios: conversava sobre literatura, dava lições aos netos, observava os acidentes geográficos e procurava identificá-los. No dia 27 de novembro, reuniu-se com os demais exilados para tratar da resposta sobre o decreto que recebera antes de partir do Rio de Janeiro, mantendo o que anteriormente expressara, ou seja, não aceitando receber a quantia oferecida. Assim, redigiu e assinou a seguinte carta:

“Tendo tomado conhecimento no momento da partida para a Europa do decreto pelo qual é concedida à Família Imperial de uma só vez a quantia de cinco mil contos, mando que declare que não receberei, bem como minha família, senão as dotações e mais vantagens a que temos direito pelas leis, tratados e compromissos existentes; portanto, se tiver porventura recebido aquela quantia, deverá restituí-la sem perda de tempo.

Recomendo outrossim que cingindo-me estritamente aos termos desta comunicação dirija ofício que fará imediatamente publicar e do qual me remeterá cópia.

Bordo do Vapor Alagoas ao chegar a São Vicente, 29 de novembro de 1889”<sup>14</sup>.

O navio fez uma escala em Cabo Verde, chegando a 30 de novembro e partindo no dia seguinte rumo a Portugal. Os sessenta e quatro anos de D. Pedro II (2 de dezembro) foram comemorados, sendo saudado pelo comandante do navio e por aqueles que o acompanhavam.

A chegada a Lisboa ocorreu na manhã do dia 7 de dezembro. Parentes, amigos e muitos populares aguardavam no cais pelo Imperador, que foi recebido pelo rei D. Carlos com honras dispensadas a um monarca, oferecendo-lhe, também, hospedagem no palácio real. D. Pedro II declinou do convite e hospedou-se no Hotel Bragança. Após alguns dias, resolveu se dirigir para a cidade do Porto, a fim de evitar quaisquer transtornos nas festas de coroação do seu sobrinho, D. Carlos.



Com ele, D. Teresa Cristina, Mota Maia e o Barão de Aljezur partem também para o Porto, em 22 de dezembro, e ficam hospedados no Grande Hotel do Porto. É neste hotel que a Imperatriz falece, no dia 28 de dezembro, aos 67 anos, devido a um ataque cardíaco, quando seu marido fazia uma visita à Academia de Belas Artes. A saúde de D. Teresa Cristina estava cada vez mais debilitada desde a partida do Rio de Janeiro. O Imperador, seus acompanhantes e o corpo da Imperatriz retornam a Lisboa e o sepultamento dá-se no Panteon dos Bragança.

No Brasil, o Governo Provisório, ao receber a carta de D. Pedro II rejeitando a quantia oferecida, reage, em 8 de janeiro de 1890, com uma resposta redigida por Rui Barbosa, que resultou no seguinte decreto:

“Decreto;

1. É banido do território brasileiro o Sr. Pedro de Alcântara e com ele toda a sua família.
2. Fica-lhe vedado possuir imóveis no Brasil, devendo o Imperador no prazo de seis meses liquidar os bens que aqui tenha.
3. É revogado o decreto de 16 de novembro de 1889, que concedeu ao Sr. D. Pedro de Alcântara 5.000 contos de ajuda para seu estabelecimento no estrangeiro.
4. Consideram-se extintas as dotações ao Sr. Pedro de Alcântara e a sua família. Revogam-se as disposições em contrário.”<sup>15</sup>

Tendo em vista o decreto acima, em julho de 1890 o leiloeiro J. Dias começou a catalogar os bens existentes da Família Imperial, constatando que já haviam desaparecidos muitos objetos. No Paço de São Cristóvão, foram realizados treze leilões entre agosto e dezembro. O total de leilões, disputado pelos representantes do ex-Imperador e do governo, arrecadou cerca de 320 contos pelas benfeitorias (casa de funcionários, cocheiras, escola etc.) e aproximadamente 400 contos pelos objetos, móveis, utensílios, viaturas diversas e animais. O governo arrematou todas as benfeitorias<sup>16</sup>. Ao final, o valor obtido foi bem inferior ao oferecido ao Imperador por ocasião de sua partida para o exílio.

Todavia o Imperador começava a reorganizar a sua vida no exterior, sempre visitando instituições. Comunicava-se com amigos, mantinha encontro com intelectuais, escrevia poemas. Deixa Portugal em 1890, quando mora durante um curto período em Cannes e instala-se, posteriormente, em Paris. A sua situação financeira não era confortável, pois recusara a ajuda do governo brasileiro e só obtinha apoio financeiro de amigos de elevado poder aquisitivo.

A morte de sua amiga e fiel confidente, a Condessa de Barral, em Paris, a 14 de janeiro de 1891, foi mais uma perda significativa para D. Pedro. Nesta ocasião mudou-se para o Hotel Bedford e, durante esse ano, passa um período em Vichy para tratamento de saúde.

Acometido por uma pneumonia no pulmão esquerdo, já enfraquecido pela doença, D. Pedro II comemorou seu aniversário (66 anos) com a filha, os netos e amigos no quarto do hotel. No dia 5 de dezembro de 1891, morre o último Imperador do Brasil. O presidente francês Sadi Carnot determina que se prestem honras de chefe de estado ao ex-monarca falecido. Ao término das honras póstumas, seu corpo foi trasladado para Portugal e sepultado ao lado de D. Teresa Cristina.

O banimento da Família Imperial foi revogado por lei de 3 de setembro de 1920. Isso permitiu que os restos mortais de D. Pedro II e da Imperatriz fossem trazidos para o país, chegando ao Rio de Janeiro em 8 de janeiro de 1921 e, logo depois, sendo trasladados para a Catedral Metropolitana. Posteriormente, em 4 de dezembro de 1925, foram transferidos para um mausoléu na Catedral de S. Pedro de Alcântara, em Petrópolis (RJ). Neste mesmo local também repousam a Princesa Isabel e o Conde D'Eu.

### **Roda do leme da Fragata Amazonas**

Essa roda do leme encontrava-se no Museu Naval (criado por Decreto de 14/3/1868) e, em virtude da extinção desse museu (de acordo com o artigo 4º da Lei nº 5156, de 12 de janeiro de 1927), diversos objetos museológicos foram transferidos para o Museu Histórico Nacional, passando fazer parte do acervo, conforme o processo nº 24 de 1927, documento nº 6.5, com número de registro 639.



Roda do leme da Fragata Amazonas.

Foi construída em madeira e metal, possui dezoito malaguetas e seu diâmetro é de 1.570 mm; no seu centro está fixada a Ordem Imperial do Cruzeiro, no grau de Oficial. Além da Fragata Amazonas, também foram agraciados os encouraçados Barroso, Tamandaré e Baía, os monitores Pará, Alagoas e Rio Grande, por decreto imperial de 14 de março de 1868, “pelos serviços prestados pela esquadra em operações contra o Paraguai, nos gloriosos feitos de Riachuelo e na passagem de Humaitá”<sup>17</sup>. Esta Ordem tinha por finalidade premiar os feitos julgados excepcionais na guerra e é a mais antiga do Brasil, criada por decreto de 1º de dezembro de 1822.

Atualmente, faz parte da exposição permanente do museu, compondo o núcleo do módulo *Memória do Estado Imperial* que aborda a Guerra do Paraguai. Este módulo passou por reformulação e ampliação do espaço físico em 2001, dispondo para o público 112 objetos, numa área de 500 m<sup>2</sup>.

A presença da roda do leme neste núcleo, juntamente com três figuras de proa de navios (Fragata Amazonas, Vapor Marques de Olinda e de um navio paraguaio), de duas pinturas históricas (*Combate Naval do Riachuelo*, óleo sobre tela de Edoardo de Martino – 1870 – e *Passagem de Humaitá*, óleo sobre

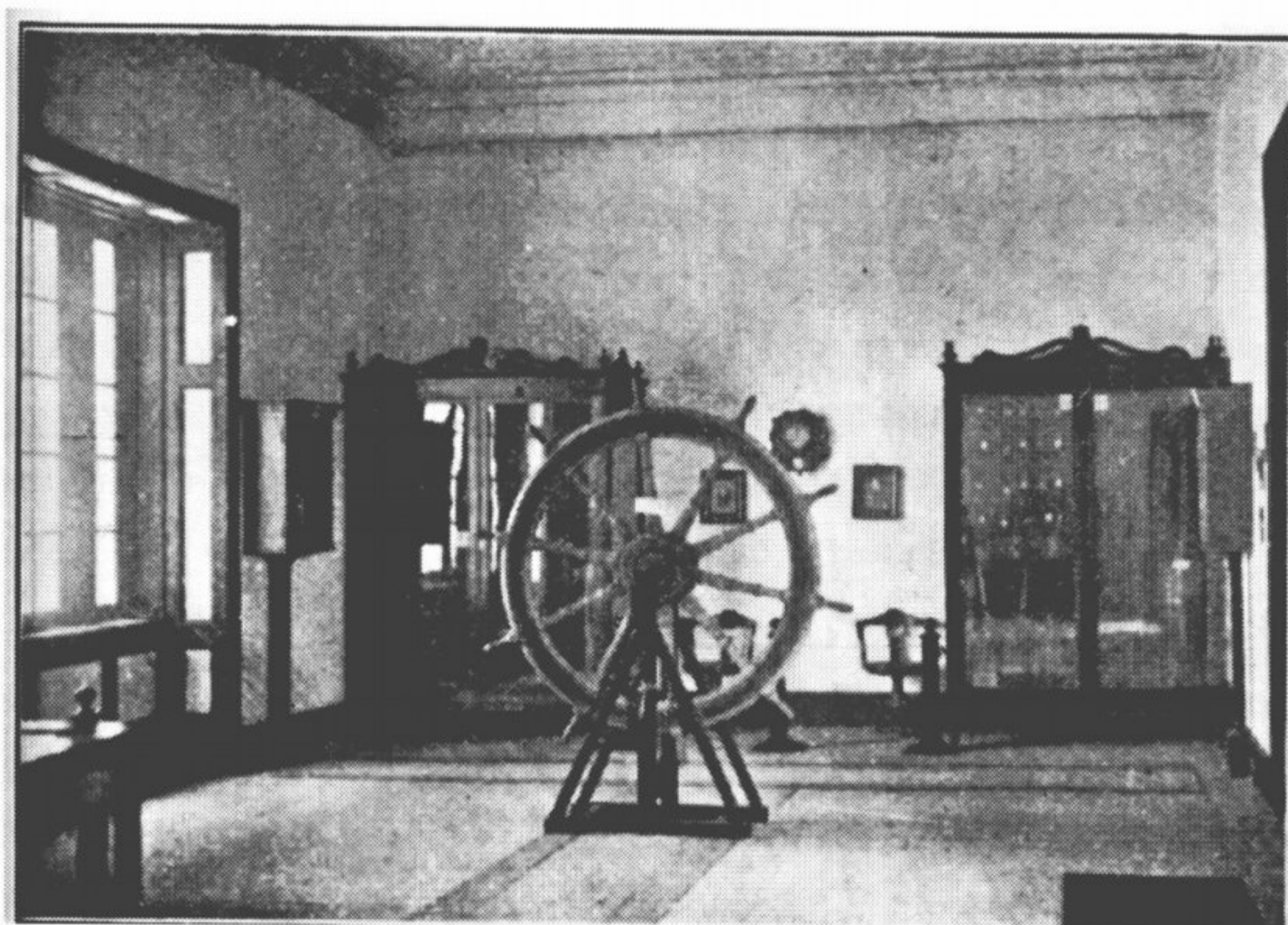


tela de Vitor Meireles – 1872) e de uma cabeça em gesso do Duque de Caxias, de autoria de Rodolfo Bernardelli, remete à lembrança da Guerra do Paraguai e principalmente a um fato importante naquele conflito, que foi a Batalha Naval do Riachuelo.

### **Roda do leme do Vapor Alagoas**

Esse objeto museológico foi transferido do Arquivo Nacional para o Museu Histórico Nacional, conforme o processo nº 10 de 1922, documento 7.4, em atendimento ao Aviso nº 1455, de 29 de agosto de 1922. Recebeu o número de registro 5612. Juntamente com esta roda do leme, foram recebidos na mesma ocasião um banco, dois armários com porta de vidro, cinco cadeiras, um relógio de parede e um quadro com vidro do camarote do Imperador D. Pedro II, todos pertencentes ao Vapor Alagoas.

Construída em madeira e metal, possui dez malaguetas e tem 1.840 mm de diâmetro. Fez parte da primeira exposição permanente do museu, em 1924, apresentada na *Sala da Abolição e do Exílio*, onde estavam expostos 77 objetos, incluindo os instrumentos de castigo dos escravos, os relativos à abolição da escravatura e ao exílio da Família Imperial, abrangendo a época da monarquia



Roda do leme do Vapor Alagoas exposta na *Sala da Abolição e do Exílio* (1924).

e da república. Nessa exposição todos os 2.486 objetos museológicos e documentos existentes no museu foram apresentados ao público e distribuídos em arcadas, salas, galeria e até na secretaria e no gabinete do diretor, totalizando 21 espaços expositivos.

Em decorrência das alterações ocorridas na museografia desenvolvida pelo museu, esta roda do leme não está presente no núcleo que trata da abolição e do fim do império no módulo *Memória do Estado Imperial*. Neste núcleo existem dois retratos que representam o ocaso do império no Brasil (*D. Pedro II*, óleo sobre tela de Ernesto Novak – 1888 –, e *Família Imperial*, óleo sobre tela de autor não identificado). O retrato *Família Imperial* é considerado uma das últimas imagens do Imperador e de sua família no Brasil. No núcleo não existe nenhum objeto museológico que represente o banimento, o qual somente é comentado num pequeno texto próximo aos retratos acima mencionados. Por isso, a roda do leme encontra-se atualmente na reserva técnica.

### **Considerações finais**

As rodas do leme foram retiradas dos respectivos navios quando estes completaram seu ciclo de existência, seja por obsolescência ou por dano irreparável, pois não havia condições de utilizá-los. São simples rodas de madeira que possuem uma carga simbólica herdada num passado ocorrido no Brasil Império e no seu ocaso. Ajudam a rememorar a batalha entre brasileiros e paraguaios no início da guerra, a lembrança da vitória gloriosa, dos heróis e vencidos, das perdas humanas e de navios, dos óbices advindos no pós-combate. Lembranças do Imperador D. Pedro II, que muito viajou e fazia a bordo do *Alagoas*, talvez, a mais triste das viagens; era obrigado a deixar o país que amava, de modo expresso. Movimentadas pelos timoneiros, faziam com que os navios tomassem os rumos determinados pelas situações dos respectivos momentos, que conduziriam à vitória e ao exílio.

Quando perderam sua função, devido à saída do serviço ativo dos navios, foram deslocadas para instituições de memória (Museu Naval e Arquivo Nacional) e tornaram-se objetos-testemunhos de fatos da história brasileira, adquirindo novas funções. A chegada dessas rodas do leme ao Museu Históri-

co Nacional ocorreu por meio de transferências advindas daquelas instituições, não alterando, portanto, suas funções.

Expostos ou não, esses objetos museológicos têm o mérito de promover a lembrança de fatos ou de parte da história nas pessoas que fazem uso do museu, seja apreciando a exposição ou em pesquisa na reserva técnica.

### **Glossário**

Comprimento: medida longitudinal do navio.

Boca: medida transversal do navio (largura).

Calado: medida de altura, desde a quilha até a superfície da água, conforme a flutuação do navio.

Deslocamento: o peso do navio, medido pelo peso do volume de água que o navio desloca quando flutua em águas tranquilas.

Nós: unidade que indica a velocidade do navio; equivalem a milhas/hora.

Milha náutica: comprimento do arco de um minuto do perímetro médio do globo terrestre. Na Convenção Internacional para a Salvaguarda da Vida Humana no Mar, adotou-se o valor de 1.852 metros.

### **Notas**

1. FONSECA, Maurílio Magalhães. *Arte Naval*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2002, p. 559.

2. BOITEAUX, Lucas Alexandre. *Das naus de ontem aos submarinos de hoje (ligeiro histórico dos navios da Armada)*. Subsídios para a história marítima do Brasil. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1958, p. 74.

3. ALBUQUERQUE, Antônio Luiz Porto e. *Notas a propósito da Batalha do Riachuelo*. Rio de Janeiro: Escola Naval, 1988.

4. BOITEAUX, Lucas Alexandre. *A tática nas campanhas navais nacionais*. São Paulo: Melhoramentos, 1930, p. 139.

5. Idem, p. 141.



6. “A chata é um grande e possante batelão de fundo chato, tendo convés à proa e à ré e uma abertura no meio, como um poço de dois mastros de profundidade; nesse fundo assenta um trilho circular sobre o qual gira a carreta do enorme canhão, cuja boca fica pouco mais de um palmo acima do rio e às vezes bajular na água. As pontarias podem ser em elevação e em todas as direções do horizonte” (Barão de Tefé). FRAGOSO, Augusto Tasso. *História da guerra entre a Triplice Aliança e o Paraguai*. Vol II., 2ª ed., Biblioteca do Exército, 1957, p. 82-90.
7. TOMPSOM, George. *A Guerra do Paraguai*. Tradução Homero de Castro Jobim. Rio de Janeiro: Conquista, 1968, p. 71-81.
8. BOITEAUX, Lucas Alexandre. *A tática nas campanhas navais nacionais*. São Paulo: Melhoramentos, 1930, p. 143.
9. Idem, p. 149.
10. TEIXEIRA, Rafael Danton Garrastazu. *Resumo da Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Typographia, 1928, p. 35.
11. MENDONÇA, Mário F. e VASCONCELOS, Alberto. *Repositório de nomes dos navios da Esquadra Brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1943, p. 14.
12. BESOUCHET, Lúcia. *Exílio e morte do Imperador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 374.
13. Idem, p. 379.
14. Idem, p. 380.
15. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 468.
16. Idem, p. 485.
17. POLIANO, Luiz Marques. *Ordens Honoríficas do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 119.

# **Representações do Iberismo na arte sacra**

Patrícia Souza de Faria

## **Nota biográfica**

Patrícia Souza de Faria é doutoranda em História na UFF (Universidade Federal Fluminense) desde 2004 e defendeu no mesmo ano a dissertação de mestrado “A cultura barroca portuguesa e seus impactos nos espaços coloniais: Religião e Política na Índia Portuguesa” na UERJ. Publicou o artigo “Do Oriente ao Rio de Janeiro”, nos *Anais do Museu Histórico Nacional* (2003) e foi auxiliar de pesquisa no Arquivo do Exército (2003).

## **Resumo**

### *Representações do Iberismo na arte sacra*

Patrícia Souza de Faria

Este artigo pretende analisar parte do acervo de arte sacra do Museu Histórico Nacional. A partir de primorosas esculturas de marfim indo-portuguesas e pinturas cusquenhas, buscamos apontar as conexões históricas entre essas regiões, apartadas geograficamente, mas unidas pelas monarquias católicas ibéricas (seguindo as considerações de Serge Gruzinski e Sanjay Subrahmanyam). Destacamos o caráter híbrido dos marfins indo-portugueses (em que esculturas do Menino Jesus revelam semelhanças com um pequeno Buddha e Nossa Senhora apresenta feições orientais), evidenciando que a expansão de estilos artísticos (como o da Renascença e do Barroco) processou-se por meio de traduções locais. Atentamos para o contexto de produção das imagens estudadas, como a Contra-Reforma, a intensa ação missionária e o recorrente uso da imagem na propagação do catolicismo nos espaços coloniais.

## **Palavras-chave**

Arte sacra, jesuitas, arte indo-portuguesa, arte cusquenha, catolicismo.



“**E**is que ele vem com as nuvens, e todo olho o verá (...) e todas as tribos da terra se lamentarão por causa dele.” A mensagem profética do Apocalipse de João anunciava o retorno iminente de Jesus de forma inexorável: todo olho o verá, todos os povos, toda a civilização seriam confrontados com esse fato. Caberia aos homens, após admitir a mensagem transmitida pelas Escrituras, obedecer aos desígnios de Deus; contudo, a missão dos cristãos seria igualmente propagar o Evangelho por todo o planeta. Homens ibéricos dos Tempos Modernos concebiam-se imbuídos da tarefa de aproveitar todo o *perfectum praesens* (o período entre a vinda de Cristo e o Juízo Final, o qual Santo Agostinho acreditava ser restrito à difusão do Evangelho) para difundir o catolicismo entre americanos “recém-descobertos”, africanos e orientais “pagãos”.

Vê-se, portanto, que a conquista dos espaços coloniais nos Tempos Modernos pelos europeus não se efetivou exclusivamente pelo uso da violência, já que não se pode esquecer da ação de missionários europeus, que conduziu à cristianização e à ocidentalização dos povos coloniais. Este artigo tem como principal objetivo apresentar uma das modalidades privilegiadas dessa ação: o uso de imagens no esforço de conversão de outros povos ao catolicismo.

Os missionários clamavam o envio de pinturas e esculturas da Europa para compor o interior das igrejas das colônias. O jesuíta Sebastião Gonçalves, por exemplo, que viveu na Índia de 1594 a 1619 – período em que os portugueses tentaram controlar diversas regiões do Oriente –, escreveu sobre igrejas na Índia: “(...) há pinturas que ensinam aos ignorantes os mistérios de nossa santa fé, pois as imagens são livros por onde o povo aprende”.

Utilizando esculturas e pinturas religiosas que compõem o acervo do Museu Histórico Nacional, buscamos evidenciar as conexões entre regiões aparentemente tão distintas como México, Manila, Rio de Janeiro, Lima, Goa, Macau ou Luanda: mundos misturados da monarquia católica, que interagem por meio de redes estabelecidas por ordens religiosas, banqueiros, marranos e se expressam na forma de manifestações literárias, plásticas e musicais que se expandiram por vários continentes nos séculos XVI e XVII.

Gauvin Bailey considera que a arte sacra da Renascença tardia e do Barroco foi o primeiro estilo artístico verdadeiramente global, ou seja, conectou-se com variadas tradições locais que não deveriam ser negligenciadas. Em outras palavras, tratou-se de um fenômeno que não resultou exclusivamente da Europa ocidental – basta atentar para as experiências artísticas estimuladas por missionários na Ásia e na América Latina. Das matas paraguaias às matas das Filipinas, dos rios da Venezuela aos rios da Índia, do Amazonas a Macau, a arte da Renascença tardia e do Barroco foi produzida e enriquecida em todo o globo.

Ao tratar das imagens religiosas produzidas e consumidas no contexto de expansão do catolicismo nos espaços coloniais ibéricos, atentamos para as considerações de Ulpiano Bezerra de Menezes, o qual recomenda que escapemos do uso mais superficial e ordinário relegado às imagens: como se elas servissem apenas para ilustrar textos que apresentam o conhecimento histórico, somente confirmando hipóteses por indução estética. Dessa forma, as imagens não serão abordadas a partir de uma informação histórica externa a elas, mas sim com vistas a produzir um conhecimento histórico *novo* por meio das fontes visuais. No lugar de apresentar as imagens apenas para corroborar algum texto, consideramos, ao contrário, que a imagem pode contestar ou relativizar os textos históricos produzidos.

No caso da coleção de esculturas indo-portuguesas de marfim do Museu Histórico Nacional, por exemplo, o contexto histórico de produção dos marfins nas colônias dos países ibéricos era caracterizado pela perseguição e extirpação de qualquer crença religiosa que não fosse católica (bastando recordar o “espírito austero” da Contra Reforma). Todavia, apesar do zelo diante de crenças heterodoxas, os marfins esculpidos são marcados pelo hibridismo: o Menino Jesus pôde se assemelhar a um pequeno Buddha em meditação e algumas esculturas da Virgem Maria representam-na com como uma mulher oriental.

Serge Gruzinski investigou a mestiçagem das formas e o nascimento de uma arte híbrida em um outro espaço colonial ibérico: o México. Ao analisar a arte produzida por indígenas a partir das encomendas feitas por missionários católicos na América hispânica, Gruzinski, identificou que o ato de reproduzir

uma imagem cristã européia (seja gravura, tela ou escultura) pelo artista indígena não resultava em uma simples cópia do original, mas sim em uma *nova* imagem, que, ainda que repleta de referências ocidentais cristãs, era também impregnada de elementos da cultura local. Um exemplo: um interessante afresco do monastério de Cuauhtinchan, no México, inspira-se em uma gravura européia para representar a cena da *Anunciação*. Só que Maria e o anjo Gabriel estão localizados entre um jaguar e uma águia, elementos recorrentes na arte indígena pré-colombiana, cujo significado relacionar-se-ia à complementaridade simbólica da águia e do jaguar: luz e trevas – talvez Huitzilopochtli e Tezcatlipoca, divindades locais do panteão nahua.

### **Traduções locais**

O Museu Histórico Nacional possui em seu acervo uma representação do episódio bíblico citado, uma tela da *Anunciação*, uma imagem mais próxima dos protótipos europeus, contudo revelando traços que caracterizariam a arte local, a *arte cusquenba*.

Bailey, ao reconhecer o surgimento de um estilo artístico de caráter global nos era moderna, a *arte sacra*, não deixa de ressaltar as especificidades locais, as leituras e interpretações de cada cultura, quando confrontadas com as formas e temas da arte européia. A arte elaborada nos espaços coloniais ibéricos evidenciaria um dialeto próprio e distinto, mas ainda no interior de uma linguagem comum: a da Renascença tardia e do Barroco.

É preciso, porém, atentar para duas considerações: a primeira consiste em rejeitar o tratamento peculiar dado às imagens por artesãos locais como indício da incapacidade no que tange à reprodução fiel dos protótipos europeus. O artista indígena não familiarizado com os efeitos da pintura tridimensional européia produzirá com base em adaptações não por incapacidade de compreensão dos cânones de representação europeus, mas devido à mobilização de suas próprias tradições, as quais favoreceram um tratamento mais linear e simétrico, seja na Índia – por ocasião da tradição icônica budista e hindu –, seja entre os guaranis das missões jesuíticas.

A segunda consideração aponta para identificação das especificidades locais, ou seja, a arte desenvolvida por convertidos ao catolicismo no México



é distinta da que se apresenta nas Filipinas. Ao compararmos uma escultura em marfim indo-portuguesa de Nossa Senhora com uma outra escultura mariana elaborada nas missões do sul do continente americano, reconhecemos que ambas diferem de seus protótipos europeus, sendo por vezes mais rígidas e simétricas. Contudo, a Nossa Senhora esculpida no Oriente (fig.1) possui traços peculiares que a distinguem da escultura manufaturada nas reduções guarani.



Figura 1

Os marfins indo-portugueses costumam apresentar o corpo e o cabelo das imagens de forma mais esquemática do que a dos modelos oriundos do Velho Mundo, sem, no entanto, deixar de usar um certo grau de naturalismo nas representações, o que pode ser identificado nas dobras das vestimentas que se apegam ao corpo insinuando formas, bem como nos ombros largos e olhos amendoados, geralmente apresentados. Já os guaranis eram dotados de uma pretérita tradição que se servia mais de padrões geométricos do que de uma estética naturalista.

Os missionários da Companhia de Jesus treinavam guaranis convertidos na arte da pintura, arquitetura e escultura. As missões jesuíticas do sul do continente americano receberam a visita de artistas franceses, italianos, alemães, flamengos, da Europa central e peruanos. Muitos artefatos da Europa

e do Peru proviam as missões guarani, mas os trabalhos de indígenas locais prevaleciam.

O legado artístico das missões guarani consiste em obras anônimas, que aderem de certa forma aos cânones europeus, mas deixam que se deslindem elementos que tipificam a tradição indígena, seja na flora e fauna locais registradas na arquitetura jesuítica ou na interpretação peculiar dos santos católicos. São Miguel, por exemplo, tem sob os pés um bandeirante, e não o dragão (basta recordar a acintosa querela entre colonos e jesuítas pelo controle da mão-de-obra indígena, sendo elucidativa a fúria do bandeirante Raposo Tavares na destruição das nascentes reduções do Guairá e os conflitos, no sul, entre os inacianos e os mamelucos paulistas); a Virgem Maria apresenta longos cabelos escorridos, lisos como os da mulher índia, e o Menino Jesus segura um cocar – o que faz recordar similar ação dos inacianos no Brasil, quando, na festa do anjo Custódio, uma cruz era decorada com penas, ao lado do Menino Jesus vestido de anjo com um tacape na mão.

Os artistas-missionários da Companhia de Jesus tiveram treinamento em Roma, Nápoles, Paris, Alemanha, Praga, Flandres. O pintor italiano Demócrito Bernardino Bitti chegou à Lima em 1574, pintou imagens devocionais conforme a *maniera* italiana até falecer em 1610. Pintou a Virgem Maria, Cristo, santos e o Menino Jesus, revelando a influência de gravuras flamengas em sua obra, prática comum no fazer artístico das missões jesuíticas. A arte trazida da Europa pelos jesuítas reverberava as tendências renascentistas e barrocas. Transportaram pinturas a óleo de origem italiana, alemã e ibérica, além de milhares de gravuras de Michaelangelo, Rafael, Zuccaro, Rubens, Velasquez, Martin de Vos, Carracci, sem esquecer as impressões flamengas e as obras de Dürer, Cort, Golzius, Sadeliers e Wierixes. Bitti trabalhou em Lima, Cuzco, Arequipa e Chucuito. Seu estilo tornou-se o favorito de vice-reis e bispos peruanos no século XVII e é considerado o fundador da escola de pintura de Cuzco. Além de italianos e pintores espanhóis, também artistas indígenas destacaram-se, tais como o cronista Guaman Poma de Ayala (1534-1615). Ele elaborou uma história do Peru acompanhada por centenas de desenhos, os quais são fontes preciosas para estudos sobre o hibridismo no Peru.



Esse país, aliás, pode ser considerado uma capital da pintura no mundo colonial. Em Lima e Cuzco desenvolveram-se duas escolas de pintura – criada no século XVIII, a desta última cidade tem sido reconhecida pela incorporação de motivos e sensibilidades indígenas à arte cristã.

A tela *A Anunciação*, elaborada no século XVIII por artista anônimo (fig. 2), está exposta no Museu Histórico Nacional. O tema da Anunciação à Maria respalda-se, sobretudo, no Evangelho de Lucas, que menciona o anúncio do nascimento de Jesus pelo anjo Gabriel à sua futura mãe, na cidade de Nazaré. Gabriel teria lhe dito: “Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco”, conforme a Vulgata. Com “cheia de graça”, entende-se que Maria não era apenas objeto e receptáculo da benevolência de Deus, mas teria igualmente o direito de conceder a graça.



Figura 2



Na pintura cusquenha mencionada, a cena da Anunciação segue os modelos tradicionais de representação artística do episódio bíblico: Maria está ajoelhada, apoiando-se na perna esquerda, enquanto a direita apresenta o joelho semi-flexionado, voltando-se para o anjo Gabriel e próxima a um livro aberto – possivelmente as Escrituras. Em *Meditações de Pseudo-Boaventura*, livro escrito no século XIII, afirma-se que a Virgem Maria estava lendo o livro de Isaías quando foi abordada pelo anjo, certamente pelo fato de que esse livro bíblico contém um vaticínio que foi associado à concepção virginal: “Eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e seu nome será Emanuel” (Is. 7:14).

A invocação de Nossa Senhora da Anunciação não define um atributo específico, contudo é preciso indicar a sensação de surpresa diante do mensageiro celestial. A disposição das mãos de Maria conduz à idéia de surpresa, porém não se trata de temor, assombro, uma vez que a placidez do rosto da Santa Virgem evidenciaria a aceitação da missão que lhe foi incumbida, tal como “serva do Senhor” (Lc 1:38). A atitude do anjo é de igual placidez, cuja alvura da pele, tal como a da Virgem Maria, destaca-se diante das cores fortes e fechadas, quase obscuras da tela. Gabriel localiza-se sobre nuvens, segura lírios na mão esquerda e aponta para o alto com o dedo indicador direito (na iconografia cristã, costuma-se identificar este gesto como uma atitude de pregação, o que indicaria que o anjo Gabriel estaria anunciando à Maria o “Mistério da Encarnação” do *Logos* divino).

A coleção de pinturas cusquenhas do Museu Histórico Nacional contém ainda representações de episódios como a Coroação da Virgem, a Flagelação de Cristo, representações dos evangelistas, de Santo Agostinho e do Menino Jesus entre doutores.

Neste último, o Menino Jesus impressiona os doutores da lei judaica com seu conhecimento (fig. 3). A mão elevada indica a atitude do Infante prodigioso pregando e a outra mão está apoiada nas Escrituras, fonte da autoridade. Os judeus que partilham o ambiente da sinagoga com o Menino Jesus encontram-se com o ânimo perturbado, discutem entre si a propri-



Figura 3

idade das palavras do rapaz de tenra idade, examinam as Escrituras, a fim de escapar do que parece óbvio e precisa ser considerado: o caráter divino da criança precoce.

Conforme o relato encontrado no Evangelho de Lucas, o Menino Jesus aos doze anos teria ido a Jerusalém, acompanhado por seus pais, para a festa da Páscoa. Mas ele permaneceu na cidade santa, de modo que “três dias depois o encontraram no templo, sentado entre os doutores, ouvindo-os e interrogando-os”. Todos que teriam escutado o Divino Infante, “admiravam-se da sua inteligência e das suas respostas” (Lc 2:46-7). Outra fonte que serviu de inspiração para a representação do Menino entre os doutores foi um livro apócrifo, o Evangelho de Tomé.

Essa representação do Menino Jesus entre os doutores é, na verdade, um tema recorrente na arte ocidental cristã, tal como a Natividade ou a Fuga do Egito, outros episódios da infância de Jesus. Além dessa, o Museu Histórico Nacional possui representações singulares do Menino Jesus, como a do



Bom Pastor indo-português de marfim. Isso porque, a arte cristã representou não raro o Bom Pastor como um adulto ou jovem, mas a representação do Bom Pastor como menino trata-se de uma singularidade, desenvolvida a seguir.

### **Expressões do iberismo: o *misticismo* católico**

Na Índia seiscentista foi produzido um vasto número de esculturas do Menino Jesus, que podem ter feito parte de presépios ou de outros grupos escultóricos. Em algumas representações, o Divino Infante suga a ponta dos dedos, transmitindo a sua dimensão pueril. Cabe notar que no sul da Índia era profuso o culto a determinadas divindades em sua versão de infante após a consolidação do movimento *bhakti* (amor), sendo Bálakrishna um dos mais cultuados (trata-se da devoção ao Krishna menino). Essa prática devocional remete às várias formas de bhakti: de uma mãe pelo filho, de uma esposa pelo marido etc.

Na Europa da Contra Reforma, era bastante intensa a devoção ao Menino Jesus. O culto ao Divino Infante estaria relacionado à aceitação de Cristo admitir passar por esse ciclo da vida, uma vez que a infância era uma fase depreciada durante o século XVII. Uma carta jesuítica, fruto da experiência do missionário na Índia Portuguesa, reflete o sentimento do inaciano diante de uma imagem do Menino Jesus no presépio, revelando a humildade de quem é em essência majestoso:

“Mas crede-me, charissimos, que não hay tal cousa como estas palhinhas deste palheyro e nas humildades de Jesu a levantar os olhos a alteza divina (...) atrevi-me a medo, nestes quatro dias, o In principio erat Verbum, cotejando com as palhinhas. Digo-vos que quasi andey fora de mim aqueles de pasmo e espantado de ver o Deos Mynino. Tomey dali preposito de, quando tratasse de cousas de grande humildades de Nosso Senhor, então me atrever mais a alevantar mais a consideração a magestade que tanto se humilhou (...)”

Outro sentido que recobre a devoção ao Menino Jesus consiste no tema da Paixão futura: a consciência das atribulações que o Infante Jesus sofreria no



porvir. A arte registrou o tema da Paixão futura apresentando o pequeno Jesus adormecido e querubins entregando-lhe instrumentos da Paixão. Murillo, por exemplo, pintou São João Batista mostrando a cruz ao Menino Jesus. O Museu Histórico Nacional possui uma escultura ebúrnea indo-portuguesa do Menino Jesus segurando a cruz, em consonância com as meditações sobre a Paixão futura do Divino Infante (fig. 4).



Figura 4

No século XVI, o Menino Jesus foi representado sobre a cruz, tornando-se este um dos temas preferidos pelos mestres de Bolonha. É elucidativa a gravura de Giacomo Francia, que contém a inscrição “ego dormio et cor meum vigilat”, verso do livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, que significa “eu durmo, mas meu coração vela”. Há marfins indo-portugueses na Coleção Sousa Lima do MHN que sintetizam de forma primorosa a mensagem desse livro, tal como a escultura seiscentista do Menino Jesus (fig. 5) com a cabeça apoiada na mão, os olhos cerrados – indicando a entrega ao sono –, em referência à primeira parte do verso, tendo como complemento a estrutura cordiforme em que o Menino Jesus está assentado, o que representa a segunda parte: “mas meu coração vela”.



A devoção ao Menino Jesus refletia uma prática conhecida como *misticismo cristão*, sendo recorrente o relato de mulheres devotas que, por meio de experiências místicas, como visões, entravam em contato com o Menino Jesus. Uma das principais fontes de inspiração dessa prática foi o já mencionado *Cântico dos Cânticos*, que narra a relação de amor entre Salomão e sua noiva, Sulamita. O livro foi tomado como uma metáfora para indicar a relação de amor entre Deus (Javé) e o povo de Israel e tal interpretação foi cristianizada por Orígenes, de forma que Cristo é o que ama e a sua Igreja, ou a alma de cada um, o objeto amado.

A escultura do Menino Jesus como Bom Pastor reforça o tema do Amor Divino, pois o pastor é amoroso ao zelar por suas ovelhas. Como já foi mencionado, a escultura indo-portuguesa do Bom Pastor é uma representação original por apresentar o Bom Pastor como menino, e não como adulto ou jovem, como era freqüente desde a arte cristã primitiva das catacumbas. No Antigo Testamento encontram-se escritos com tons bucólicos, que podem ter servido de base à representação do Bom Pastor (salmo 23, Ezequiel 34,12 e

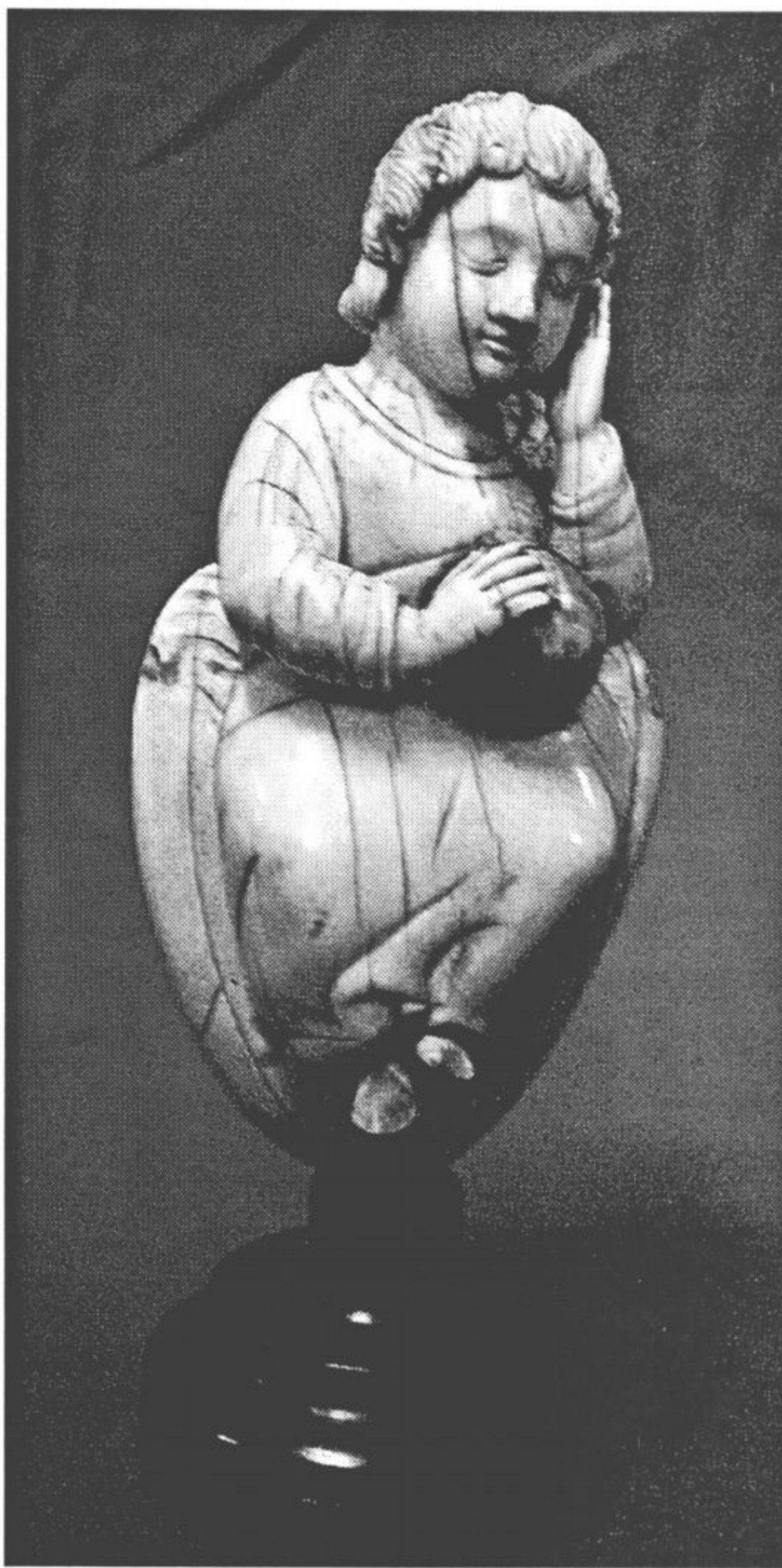


Figura 5



Isaías 40,11), mas a parábola da ovelha perdida no Novo Testamento é a referência principal.

O tipo padrão do Bom Pastor indo-português consiste em um menino trajando roupas e acessórios de peregrino. O Bom Pastor Menino sempre apóia o rosto sobre a mão e indica estar dormindo, mas não em um sono profundo (pois, como analisamos, trata-se de um sono vigilante). O Menino Jesus assenta-se normalmente sobre uma peça cordiforme, localizado em um monte ou rochedo, no qual ovelhas ora saciam a sede, ora se alimentam da vegetação encontrada. Mas existem variantes do Bom Pastor indo-português, sendo que uma das mais expressivas apresenta o Menino Jesus no topo da escultura e Maria Madalena, na parte mais baixa, com seus atributos (caveira, açoite ou um livro aberto). Entre o Bom Pastor e Madalena é comum encontrar uma fonte de água formando um eixo vertical. Seria Madalena a ovelha desgarrada que volta para o pastor? Acerca da fonte de Água Viva (que seria o próprio Jesus), cabe recordar as palavras de Cristo à samaritana:

“Quem beber desta água terá sede de novo; mas aquele que beber da água que eu lhe der, nunca mais terá sede; pelo contrário, a água que eu lhe der se tornará nele uma fonte a jorrar para a vida eterna”. (Jo 4,13-14)

Em algumas esculturas encontramos João Batista na parte mais baixa da peça, dentro de uma gruta (fig. 6). Nos marfins indo-portugueses, Batista, que teria vivido durante anos no deserto, é representado com traje feito de pêlos de animal, conforme a descrição do Evangelho: “João usava vestes de pêlos de camelo e um cinto de couro na cintura, e seu alimento era gafanhoto e mel silvestre” (Mt 3:4). Na escultura, João Batista dá de beber a ovelhas, fornecendo a água da fonte da vida. Cabe lembrar que, nos Evangelhos, batizava-se com água, mas anunciava-se a vinda daquele que batizaria com o Espírito Santo: Jesus, o Cristo.

Nas esculturas do Bom Pastor, a presença de João Batista (fig.7) reforça a mensagem vinculada ao arrependimento, pois as Escrituras afirmam que ele “percorreu toda a região ao redor do rio Jordão, pregando o batismo de arrependimento para remissão dos pecados” (Lc 3:3). Essa noção pode ser





Figura 6

identificada na representação de santos penitentes, como São Pedro e São Jerônimo – este último é representado golpeando o peito com uma pedra e meditando diante de um Cristo Crucificado na parte inferior esquerda da escultura (fig.7); é acompanhado por um leão, um dos atributos que identificam o santo. Pedro também é representado como penitente ao lado do galo, em alusão à profecia de Jesus: “esta noite, antes que o galo cante duas vezes, três vezes me negará” (Mt 14:30). Mas, além do arrependimento, há uma sutil alusão à Paixão futura do Menino Jesus, pois João Batista apontava para o significado da missão de Jesus: “Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo!” (Jo 1: 29).



A escultura indo-portuguesa do Bom Pastor apresenta uma síntese extraordinária de elementos, unindo temas do Antigo Testamento (Cântico dos Cânticos), do Novo Testamento (parábola do Bom Pastor), personagens bíblicos (Madalena, Pedro, João Batista) e a hagiografia (São Jerônimo). Contudo a união de tantos temas não proporcionou uma elaboração iconográfica confusa, pois os temas e as representações reforçam a noção de arrependimento (a volta da ovelha perdida, o arrependimento de Pedro, as práticas austeras de



Figura 7

Jerônimo, a presença de Madalena) e a idéia do Amor Divino incomensurável (“Eu sou o bom pastor. O bom pastor dá a vida pelas ovelhas”, Jo 10:14) e onipresente (“mesmo dormindo, o coração do amado mantém-se vigilante”, Ct 5:2).

A análise iconográfica da arte ebúrnea indo e cingalo-portuguesa seiscentista e setecentista indica que essas imagens eram destinadas, sobretudo, aos conventos ou oratórios particulares. Presumimos que as esculturas de marfim indo-portuguesas fizeram parte de conventos devido à frequência de temas relacionados à penitência, como o arrependimento de Pedro e o de Maria Madalena, além da auto-flagelação de São Jerônimo. Outro indício importante é que a devoção ao Menino Jesus está bastante vinculada ao mundo conventual femi-

nino – Teresa Juliana de São Boaventura, freira do século XVII do mosteiro de Santa Clara de Lisboa proclamava: “Menino de minha alma, meu menino de flores, meu menino de ouro (...) vós sois um feitiço, sois um enleio, vós sois um encanto”.

No mundo ibérico, a multiplicação de oratórios em lares abastados e pobres refletia as transformações no cotidiano de leigos, reflexo da valorização da oração mental – mais intimista – pela *devotio moderna*, um verdadeiro solilóquio da alma com Deus. D. Frei Manuel de São Gualdino pregou os benefícios da oração mental em Goa, no século XVII.

Por sua própria materialidade, as imagens analisadas indicaram uma experiência religiosa específica: o misticismo cristão. Isso significa que, mesmo sem documentos textuais, as imagens não precisam ser relegadas, pois a sua materialidade pode nos informar sobre elas: morfologicamente (pela pequena dimensão e pela ausência de policromia), não seriam destinadas a igrejas; iconograficamente (temas como penitência e Amor Divino), estariam relacionadas a ambientes conventuais, assim como oratórios domésticos.

O misticismo cristão não se desenvolveu apenas nas metrópoles ibéricas. As esculturas de marfim analisadas indicam que essa experiência mística manifestou-se na Índia Portuguesa, mas também em outros espaços coloniais ibéricos, como na América Portuguesa, onde são conhecidas as experiências místicas da carmelita Jacinta. O Museu Histórico Nacional dispõe de telas que evidenciam o desenvolvimento do misticismo cristão na América Espanhola: pinturas cusquenhas do século XVIII que representam a *Visita de Santa Inês e Santa Teresa à Virgem Maria* e o *Casamento místico de Santa Rosa*.

Neste primeiro, Santa Inês está ajoelhada diante da Virgem Maria, esta sentada em um trono, segurando o Menino Jesus (fig. 8). Inês teria sido uma virgem mártir, de uma nobre família romana decapitada no final do século III. Padre Ribadeneyra, em sua obra *La Flor de los santos* (1599), conta que Inês consagrou sua virgindade desde a infância a Jesus e que apareceu triunfante para seus pais depois do seu martírio, com pedras preciosas, guirlandas e um branco cordeiro – que seria o símbolo de Cristo, o seu esposo celeste. Na pintura mencionada, Santa Inês pode ser identificada por um de seus atributos, o cordeiro próximo aos joelhos da santa e com a





Figura 8

cabeça erguida em direção ao Menino Jesus. É preciso atentar para o nome da santa, que em latim (Agnus) significa cordeiro.

A *Legenda Áurea* narra que, aos treze anos, Inês teve como pretendente o filho do governador, o qual muito insistiu para desposá-la. Mas a firmeza dela rendeu-lhe terríveis torturas, sendo abandonada, inclusive, em um lupanar. Contudo, Santa Inês fora protegida pela ação divina, evitando que qualquer homem lhe tocasse. Ao ser despojada de suas vestes, por ordem do governador, contou novamente com a intervenção celestial, pois suas madeixas tornaram-se tão fartas que lhe permitiram cobrir sua nudez.

Na metrópole, Francisco Pacheco pintou uma cena em que o Menino Jesus, o Noivo da Alma, entrega um anel a Santa Inês (1628), representando o casamento místico entre Jesus e a virgem mártir. Na tela exposta no Museu Histórico Nacional, Santa Inês está acompanhada por Santa Teresa d'Ávila. Grande representante do misticismo cristão, que viveu entre 1515 e 1582,

tendo reformado a Ordem das Carmelitas e fundado trinta conventos na Espanha, Santa Teresa veste, no quadro, o hábito de cor castanha das carmelitas, além de usar touca branca e véu negro. Na tela cusquenha, enquanto Santa Teresa está em pé, próxima a um anjo, Santa Inês apresenta seus atributos: a pena e o livro. Faz também parte da composição uma outra santa mártir, talvez Santa Catarina de Alexandria – por portar uma espada e, aos pés, parte de uma roda quebrada.

A tela faz ecoar temas ligados ao misticismo cristão, presente no tema dos sponsais místicos (caso da Virgem Inês que assumiu seu compromisso com o Noivo Celestial) e na representação de um dos maiores expoentes da vertente mística cristã, Santa Teresa d'Ávila, que deixou versos nos quais se elucida seu ardente desejo por uma união com o Divino Esposo: “Aquele divina união/ e o amor com que a vivo/ faz de meu Deus meu cativo/ e livre meu coração/ e provoca em mim tal paixão”.

A presença de santas mártires indicaria a defesa de um ideal de santidade barroco que remontaria à Contra-Reforma, caracterizado pelo dever de se submeter à vontade divina (cujos protótipos seriam a resignação de Jó ou da Virgem Maria diante dos suplícios vívidos), pela celebração do rigor da penitência e pela valorização de experiências místicas “dolorosas”, como a vivida por Santa Rosa de Lima (1586-1617), a primeira santa do Novo Mundo.

Santa Rosa, nascida no Peru, é representada vestida de freira dominicana, com túnica branca, véu e capa pretos em tela morfologicamente similar à anteriormente descrita (fig.9). Santa Rosa de Lima pode ser identificada pela coroa de espinhos (associada às tribulações sofridas por Cristo e pelo fato de a santa colocar em suas práticas de penitência uma coroa de espinhos na cabeça), pelas rosas (que remetem a seu nome, além de evocarem uma visão em que o Menino Jesus lhe oferece as mencionadas flores) ou por estar com o Menino Jesus no colo. Na tela cusquenha setecentista, o Menino Jesus, o Noivo da Alma, entrega-lhe um anel. Próximo à santa, localiza-se um cesto de rosas.

As pinturas cusquenhas descritas e os marfins indo-portugueses com representações do Menino Jesus registram a difusão do misticismo cristão por meio dos espaços conectados pela monarquia católica ibérica. Os versos que





Figura 9

mais inspiraram o misticismo cristão encontram-se no *Cântico dos Cânticos*, sublimando o amor de um homem, Salomão, por uma mulher (“Eu sou do meu amado e meu amado é meu”) e transformando-o em alegoria para celebrar o amor manifesto por Cristo em sua Paixão e sua morte.

### ***A Paixão em marfim***

O Museu Histórico Nacional possui mais de quinhentas esculturas de marfim, sendo as de Crucificados e de Nossa Senhora as mais numerosas. No tocante às esculturas de Cristo Crucificado, variam de pequenas representações a imagens de dimensões mais proeminentes. A escultura de vulto costuma seguir a curvatura longitudinal do marfim.

Normalmente, as esculturas são compostas por vários elementos presos entre si por cola ou pinos em bambu ou marfim. Embora os instrumentos



utilizados para esculpir o marfim sejam praticamente os mesmos utilizados para delinear a madeira (goivas, buris, serras, torno, limas e lixas), trata-se de ferramentas menores. Costuma ser umedecido o marfim para facilitar o trabalho. No caso dos marfins indianos, analisa-se a profundidade da cavidade do marfim e, depois, o tronco é serrado na parte preenchida em sentido perpendicular à corda de arco descrita pela curvatura interior. O desbaste inicial é feito com martelo e cinzéis; em seguida, o marfim é alisado com lixas e limas; nas partes profundas e de dimensões reduzidas, utiliza-se a goiva.

No que concerne à iconografia da Paixão, Gertrude Schiller aponta o desejo de se representar o significado da morte de Cristo e a conquista da morte, o seu sacrifício e a morte expiatória. Os quatro evangelhos possuem referências à morte de Jesus e parecem ter relação com passagens do Antigo Testamento (Salmos 22 e 69).

Marcos vê a morte de Cristo como cumprimento obediente ao desejo divino; já Mateus, que segue Marcos, caracteriza Jesus em seu sofrimento como *kyrios* (ou seja, como Senhor, *Rei dos reis*) e utiliza os fenômenos cósmicos que antecederam a morte de Jesus para salientar o poder do filho de Deus revelado na hora de sua morte. João enfatiza a redenção na cruz, expressa nas palavras de Jesus (“está consumado”), em contraste com o Salmo 22: “Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste”.

O tema da Paixão era desconhecido pelos artistas cristãos antigos, entrando nos programas pictóricos só a partir do século IV; anteriormente, ficava restrito a alusões simbólicas, já que a Igreja primitiva preocupou-se mais com a ressurreição do que com eventos históricos. Santo Ignácio de Antioquia (c.115) disse: “Ele morreu por nós, para que nós, acreditando em sua morte, pudéssemos escapar da morte”. No livro bíblico Hebreus, Jesus é o sumo-sacerdote, cujo sacrifício representa a culminância de todos os sacrifícios do Antigo Testamento.

A escultura de marfim (fig. 10) apresenta grande dramaticidade, mas a dimensão exorbitante da dor não eliminou a vivência heróica do sofrimento, tal como identificou Lessing na representação do Laocoonte, quando aponta que não se trata de desespero, mas de um pungente sofrimento vivido com heroísmo. A escultura do Cristo morto (rosto tombado sobre o ombro

direito) apresenta riqueza de detalhes, de modo que até lágrimas foram esculpidas no próprio marfim e os braços esticados deixam que as veias proeminentes se revelem. Além disso, o Crucificado possui abdômen contraído e a musculatura bem definida.

Há esculturas do Crucificado que apresentam feições *orientais*. Em outra escultura de Cristo Crucificado (fig. 11), encontramos Jesus com o olhar voltado para o alto, clamando ao Pai. Ao contrário do Crucificado anterior, não está morto; ainda agoniza. Possui três cravos, com a perna direita levemente elevada, sobrepondo-se à outra – modo de representação que se tornou mais comum a partir da segunda metade do século XIII.



Figura 10

A compaixão do espectador, doutrinado com crucifixos trazidos da Europa ou elaborados em oficinas das ordens religiosas nas colônias ibéricas, não cessaria após vislumbrar a morte de Cristo. O fiel ainda se identificaria com o sofrimento da Mãe de Jesus, sobretudo na representação da Pietá, encontrada igualmente na coleção de marfins indo-portugueses do MHN.

Durante os séculos XIII e XIV, o sofrimento da mãe de Deus tornou-se tema secundário das meditações em torno da Paixão, de modo que os sofrimen-



tos de Jesus Cristo foram estendidos à Virgem Maria. Suas dores foram, então, registradas nas artes plásticas e nos cânticos, sendo elucidativos os versos do *Stabat Mater*, atribuídos ao franciscano Jacopone da Todi (1236-1306) e musicados por Palestrina, Schubert, Verdi, Haydn, Pergolesi e Penderecki: “Estava a mãe dolorosa/ Chorando junto à Cruz/ Da qual seu filho pendia/ Sua alma soluçante/ Inconsolável e angustiada/ Era atravessada por um punhal (...)”.

A *Mater Dolorosa* era contemplada no medievo através das visões de de-

votas ou nas análises teológicas de Anselmo de Cantebury. A passagem do Evangelho de Lucas também seria tomada para fazer uma alusão ao suplício da Mãe de Jesus: “E uma espada trespassará também a tua própria alma” (Lc 2:35) – como se, em espírito, Maria também experimentasse a morte de seu Filho.

### **A imagem da Virgem Maria e a propagação do Evangelho no mundo**

Jaroslav Pelikan considera que um dos papéis mais importantes da Virgem Maria na história foi estabelecer o elo com outras tradições. Inúmeros seriam os exemplos: desde a morena Nossa Senhora de Guadalupe no Méxi-

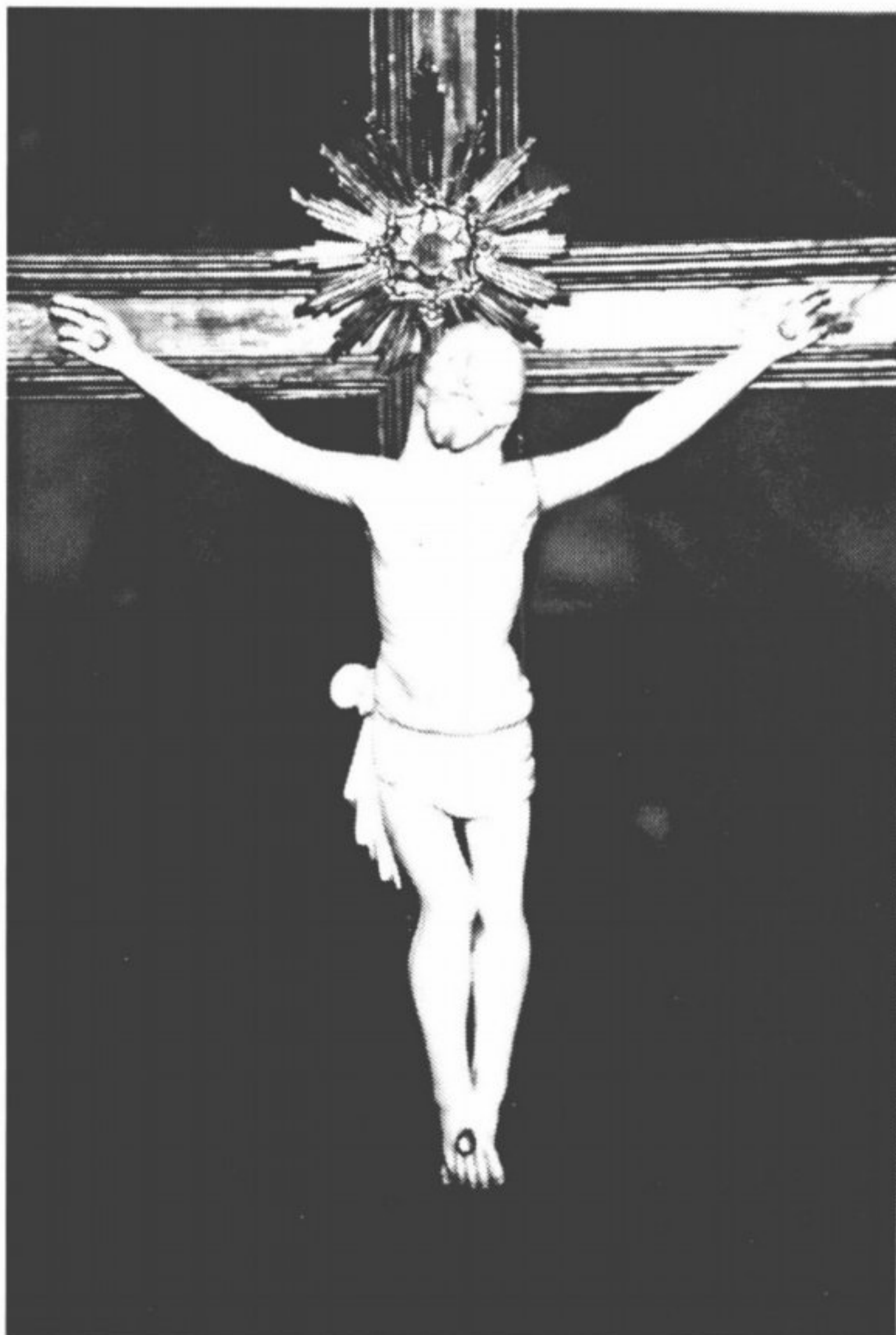


Figura 11



co – que apareceu em visão a um índio – até a associação entre Nossa Senhora e a Deusa da Misericórdia chinesa.

O culto oficial a Maria remonta ao Concílio de Éfeso (431), quando esta passou a ser tratada como Mãe de Deus (*Theotokos*). Esse culto encontra respaldo muito mais na tradição do que nos escritos bíblicos, uma vez que são poucas as menções a ela nas Escrituras.

Mas, apesar do silêncio das Escrituras, Maria ocupou um lugar central na devoção cristã. Sua vida foi entendida como uma verdadeira “imitação de Cristo”, já que, assim como Jesus, ela teria se mantido incólume quanto ao pecado original. Se alguns teólogos insistiram à respeito da suposta falta de beleza de Jesus – “ele não tinha beleza, nem formosura” (Is 53:2) –, Maria foi tratada sempre como bela, dotada das qualidades da Sulamita do Cântico dos Cânticos.

A Imaculada Conceição tornou-se um tipo iconográfico bastante recorrente na arte ocidental. Cabe destacar que ela não seria a concepção de Cristo pela Virgem, mas a concepção da própria Virgem Maria por Ana ou, mais precisamente, no pensamento de Deus. A crença consiste na afirmação de que a Virgem Maria existia no pensamento de Deus antes do começo do mundo (*in mente Dei ab initio*), usando como respaldo uma interpretação particular de Provérbios 8: 22-29. Conforme a doutrina da imaculada concepção, Maria isentou-se do pecado original, isto é, da concupiscência, da corrupção e da morte. Por estar isenta da concupiscência, Maria garantiu sua virgindade perpétua e, como escapou da corrupção e da morte, seu corpo chegou glorioso e intacto ao firmamento. Ela seria a Nova Eva, tal como Jesus, o segundo Adão. Jesus é identificado ao Adão anterior à “queda”, antes da transgressão primordial da Lei, e Maria seria a mulher perfeita, que não foi maculada pelo pecado original.

A arte barroca criou um tipo iconográfico definitivo da Imaculada Conceição, sem os símbolos das Litanias, mas com anjos, em glória celeste, sobre o crescente lunar. Para aludir à vitória sobre o pecado original, os pés da Imaculada esmagam a cabeça de uma serpente. É ao capítulo 12 do Livro de Apocalipse que está associada a representação da Imaculada, em que uma mulher parturiente é perseguida por um dragão – que seria “a antiga serpente chamada diabo ou Satanás” – e ao terceiro capítulo de Gênesis, que trata da relação entre a mulher e a serpente – uma constante inimizade, pois “esta te ferirá a cabeça, e tu ferirás seu calcanhar”.

A escultura ebúrnea indo-portuguesa apresenta Nossa Senhora (fig. 12) com os atributos da Imaculada Conceição: mãos postas, sobre um crescente lunar, com nuvens estilizadas, elaborada possivelmente no século XVIII. Sobre a túnica, o manto esvoaça de forma branda, graças ao primoroso cuidado ao esculpir as dobras da vestimenta. A serpente, aos pés da Virgem Maria, encontra-se vencida, representada sinuosa e com a extremidade enrolada próxima às faces angélicas.

Em outra escultura, Nossa Senhora carrega o Menino Jesus no colo, o qual segura o globo terrestre na mão, símbolo do *Salvator Mundi*. Trata-se da escultura classificada como Nossa Senhora de Guadalupe, devido à mandorla flamenjante de metal que acompanha a peça (fig.13). A imagem de Nossa Senhora de Guadalupe assemelha-se à representação da Imaculada Conceição, pois tem como um dos atributos o crescente lunar. Todavia deve apresentar o resplendor elíptico, além de um manto salpicado de estrelas que a cobriria da cabeça até os pés (o que não se verifica na escultura indo-portuguesa do século XVII- XVIII).

Nossa Senhora de Guadalupe teria aparecido em visão ao índio mexicano Juan Diego e revelado o desejo de ser chamada, conforme a tradição, de *Quatlasupe* (aquela que esmaga a serpente, em referência ao deus asteca Quetzalcoatl). Também por ter escolhido um humilde nativo, tornou-se associada à



Figura 12





Figura 13

proteção dos índios mexicanos. Tal como a virgem morena do México, uma fusão no Peru entre tradições religiosas locais e o cristianismo processou-se, de modo que a Virgem Maria foi associada à mãe terra: Pachamama. A escultura indo-portuguesa mencionada, classificada como Nossa Senhora de Guadalupe, apresenta um elemento deveras intrigante: a Virgem Maria foi esculpida sobre uma base em forma de flor de lótus estilizada, atributo da deusa indiana Lakshmi.

Essas considerações revelam, tal como já afirmamos, parafraseando Jaroslav Pelikan, que a imagem de Maria apresentou-se como elo privilegiado entre o catolicismo e as outras tradições religiosas confrontadas nos Tempos Modernos, nos tempos de colonização da Ásia, África e América. A imagem de Maria permitiu associações

desde tempos arcaicos com diversas divindades locais (como Ísis-Deméter), de modo que os jesuítas na China Ming não hesitaram em impregnar os chineses com imagens marianas (associadas às divindades locais benevolentes) e em ocultar crucifixos, pelo estranhamento nativo à idéia de um deus que teria morrido pela expiação da humanidade.

### Considerações finais

O estudo do culto à Virgem Maria nos países coloniais ibéricos indicaria de que maneira podem ser múltiplas as traduções locais da herança ibérica e, mais precisamente, católica. No que concerne à arte, Germain Bazin afirma que



“os territórios ultramarinos sob dominação espanhola e portuguesa não se limitaram a repetir fórmulas importadas das respectivas metrópoles e interpretá-las com maior ou menor engenho. Centros artísticos independentes formaram-se nas colônias, inventando formas originais (...)”.

Uma última consideração consiste em reforçar a proposta de se investigar os nexos entre os mundos conectados pelas monarquias católicas ibéricas a partir das preciosas lições deixadas por Braudel, Wallerstein e, mais recentemente, Subrahmanyam e Gruzinski, procurando identificar os intensos fluxos de mercadorias, homens, idéias e manifestações plásticas que vigoraram nos Tempos Modernos. O acervo de arte sacra do Museu Histórico Nacional instiga o pesquisador a perscrutar essas possíveis trocas culturais desenvolvidas em escala planetária durante a Era Moderna.

## Notas

1 GONÇALVES, Padre Sebastião. *Apud* COUTO, Diogo Ramada. “Cultura escrita e práticas de identidade.” In: BETHENCOURT e CHAUDURI. *História da Expansão Portuguesa*. Navarra: Círculo dos Leitores e Letras, 1998, vol. 1, p. 471.

2 Cf. GRUZINSKI, Serge. “Les mondes mêlés de la monarchie catholique et autres ‘Connected Histories’.” In: *Annales HSS*, janvier-février 2001, nº1, e *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Serge Gruzinski entende por monarquia católica não somente regiões e reinos europeus, mas vários continentes, isto é, o conjunto de territórios reunidos sob o cetro de Filipe II a partir de 1580, quais sejam Portugal, Espanha e os seus domínios coloniais na África, Ásia e América.

3 BAILEY, Gauvin Alexander. *Art on the jesuit mission in Ásia and Latin América (1542-1773)*. Toronto: Universidade de Toronto, 1999, p. 3.

4 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.” In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

5 GRUZINSKI, Serge. *L'aigle et la sibylle: Fresques indiennes du Mexique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1994, p. 10.

6 *Ibidem*, p. 82-83.

7 BAILEY, Gauvin Alexander. *Op. cit.*, p. 25-27 e 165.

8 Os jesuítas estabeleceram as missões do Levante (de Constantinopla a Egito e Etiópia), as missões da Índia, da China, da América (da Baía de Hudson ao México e, daí, ao Peru). O modelo comunitário e coletivista dos índios peruanos conferiu o modelo para as “reduções” ou missões jesuíticas da América do Sul. Ver TREVISAN, Armindo. *Os Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: Paniel, s.d., v. 3.

O Menino Jesus com cocar e São Miguel sobre o bandeirante encontram-se no Museu João Pedro Nunes em São Gabriel e a Virgem Maria “índia” está no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. O MHN possui em seu acervo obras elaboradas nas missões jesuíticas, como a escultura de madeira de São Luís Gonzaga (séculos XVII-XVIII), da região dos Sete Povos das Missões.

9 GAMBINI, Roberto. *Espelho Índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000, p. 149.

10 PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 30 e 117.

11 Algumas lendas em torno de Krishna assemelham-se a episódios dramáticos da vida de Jesus ou de Moisés, pois ele teria sido salvo miraculosamente do seu tio, que ordenara a morte de todos os recém-nascidos. Além disso, foi resgatado das águas de um rio, proporcionando uma “convergência casual” de temas, aproximações, analogias.

12 Carta ao Padre Mestre Melchior para os irmãos da Companhia em Portugal. Cochim, 25 de janeiro de 1559, extraída de REGO, Antônio da Silva. *Documentação para História das Missões do Padroado Português do Oriente: Índia*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1952, vol. VII, p. 248.

13 A única exceção conhecida é a tela *Divino Pastor*, de Bartolomé Esteban Murillo.

14 MARQUES, João Francisco, GOUVEIA, Antônio Camões. *História Religiosa de Portugal: Humanismo e Reformas*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2000, v. II, p. 617.

15 MARC, Therry. “Dévotion baroque em Amérique Latine et aux Pay-Bas Méridionaux.” In: STOLS, Eddy, BLEYS, Rudi. *Flandre et Amérique: 500 ans de confrontation et métissage*. Anvers: Fonds Mercator, 1993, p. 197-210.

16 PELIKAN, Jaroslav. *A Imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 135.

17 OSSWALD, Maria Cristina. “Marfins: formas e técnicas, com especial incidência na imaginária indo-portuguesa.” In: *Revista Oceanos*, Lisboa, 1994, nº 19-20, p. 60-69.

18 SCHILLER, Gertrude. *Iconography of Christian Art* (v. I e II). Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1970. Relações entre o Evangelho de Marco e passagens do Antigo Testamento no tocante à Paixão de Cristo: Mc 15,23 e Sl. 69,22; Mc 24 e Sl 22,19; Mc 28 e Is 53,12; Mc 29 e Sl 22,8; Mc 34 e Sl 22,2. Motivos do Antigo Testamento que prefigurariam a Paixão de Cristo: o sacrifício de Isaque (Gn 22, Hb 11,17-19) e de Jó.

19 LESSING, G. E. *Laocönte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

20 “O Senhor me criou como a primeira de suas obras, o princípio de seus feitos mais antigos. Desde a eternidade fui constituída, desde o princípio, antes de existir a terra. Antes de haver abismos, fui gerada, e antes de haver fontes cheias de água.”

21 SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. “A Imaculada Conceição, símbolo do *chiascuro* no Barroco brasileiro.” In: *Revista Barroco*. Imprensa Universitária da UFMG, 1992, v. 15, p. 339-352.

22 MEGALE, Nilza Botelho. *O livro de ouro dos santos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

23 BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

**Entre heróis e aquarelas: uma leitura sobre o  
quadro *Batalha Naval do Riachuelo*, de Vítor Meireles,  
presente no acervo do Museu Histórico Nacional**

Raquel Pret



## Nota biográfica

Raquel Pret é graduanda em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP) e pesquisadora assistente do Centro de Referência Luso-Brasileiro do Museu Histórico Nacional desde 2002. Integra também a equipe de estudos de História Oral do programa *História de São Gonçalo: memória e identidade*. É autora do artigo “Relíquias, cacarecos e preciosidades: possibilidades e limites de se ensinar/aprender História nos museus”, publicado em agosto de 2004, nos *Anais do II Seminário de Educação*, promovido pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

## Resumo

*Entre beróis e aquarelas:*

uma leitura do quadro *Batalha Naval do Riachuelo*, de Vitor Meireles, presente no acervo do Museu Histórico Nacional

Raquel Pret

A segunda metade do século XIX é marcada por uma série de transformações econômicas, sociais e políticas no Brasil. O governo imperial procura criar, por meio de suas instituições culturais, uma identidade nacional calcada na centralização de seu poder e na solidez de seu regime. É nessa atmosfera que Vitor Meireles vai pensar na criação de um de seus quadros mais famosos: *Batalha Naval do Riachuelo*. Essa obra foi o resultado da designação do pintor pela Academia Imperial de Belas Artes, para retratar o combate ocorrido na Guerra do Paraguai. O objetivo deste artigo é não apenas analisar o referido quadro, mas também algumas características do contexto em que estava inserido, tal como a intenção da Academia de criar um imaginário nacional a partir dos padrões estéticos europeus.

## Palavras-chave:

Segundo Reinado; Vitor Meireles; Academia Imperial de Belas Artes; Guerra do Paraguai.

**E**m 14 de agosto de 1868, registra-se o ofício, assinado pelo então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel de Araújo Porto Alegre, accitando a encomenda feita pelo Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo – o visconde de Ouro Preto –, de duas telas que retratassem momentos gloriosos na Guerra do Paraguai, assim considerados pela história da Marinha e pelo o próprio governo imperial: a Passagem do Humaitá e Combate Naval do Riachuelo.

[...] tenho a honra de dirigir a V. Exa., em nome da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas Artes, para significar-lhe os votos de respeito e gratidão, pelo empenho e animação dado por V. Exa. às Belas Artes, com a resolução de mandar pintar dois quadros históricos comemorativos de efeitos gloriosos de nossa Esquadra Batalha de Riachulelo e Passagem de Humaitá, por ter V. Exa. dignado de confiar essa honrosa tarefa ao distinto professor de Pintura Histórica desta Academia.

Vitor Meireles, professor da cadeira de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), foi o pintor designado para tal tarefa. O artista não foi escolhido aleatoriamente, apenas por pertencer a essa instituição, mas também por sua formação e por estar completamente inserido na mentalidade do Segundo Reinado.

O artista nasceu na cidade de Nossa Senhora do Desterro, atual Santa Catarina, a 18 de agosto de 1832. Em 1846, o Conselheiro do Império Jerônimo Francisco Coelho, em visita à cidade do pintor, por missão do governo, conhece os desenhos do adolescente Vitor Meireles. Chega à Corte e mostra-os para o então diretor da AIBA, Félix Émile Taunay. Este aprova o que vê e decide custear os estudos do jovem pintor. No dia 3 de maio de 1847, Meireles ingressa na Academia Imperial de Belas Artes, ainda aos 14 anos.

A Academia Imperial de Belas Artes é renomeada dessa forma em 1824, antes Real Academia de Ciências Artes e Ofícios – fundada em 1816. Porém é a partir do reinado de D. Pedro II, segunda metade dos oitocentos, que essa instituição vai surgir como representante comprometida com imaginário naci-

onal construído pelo Império. Um imaginário com base na consolidação do Estado-Nação, usando como referência os padrões europeus do século XIX, que buscava a todo custo a modernização do país através do cientificismo e do academicismo.

Trata-se de construir o que em outras oportunidades chamamos de 'Europa Possível', desenvolvendo um projeto civilizatório que acompanhasse a montagem política do Estado imperial

A partir da segunda metade dos oitocentos, a AIBA compromete-se cada vez mais com o projeto de fazer do Império uma nação civilizada aos moldes das grande potências europeias. Esse aspecto pode ser sentido sobretudo após a Reforma Pedreira (1854-1857). Esta reforma acompanhou o amplo programa de reestruturação das instituições de ensino do Império, que pretendia alinhar o Brasil ao "padrão civilizatório" das nações do hemisfério norte, a partir dos campos da ciência, das artes e das letras. Com isso a reafirmação do governo monárquico centralizado era garantida, controlando de maneira vertical e acabando com possíveis localismos presentes na política nacional. Outro objetivo também era difundir valores, normas e padrões que despertassem um sentimento nacionalista, construído em torno do cosmopolitismo europeu, da consolidação da monarquia como regime e do carisma da figura do imperador.

A pintura acadêmica da segunda metade do XIX no Brasil estará comprometida com esses ideais do Império. O padrão de estética da Academia estará pautado na arte neoclássica europeia, sobretudo a francesa. Embora estivesse em voga no continente europeu do final do XIX o movimento romântico nas artes plásticas, o neoclassicismo comportará características importantes para a construção desse imaginário nacional.

Surgido no século XVIII, o movimento neoclássico nasce como uma reação burguesa contra o estilo barroco rococó, conhecido também como arte Luís XV – que visava demonstrar toda riqueza e opulência do regime monárquico absolutista. A ênfase no equilíbrio, na razão e na perfeição, buscada na simetria dos desenhos, na tentativa de não deixar vestígios de pinceladas,



é característica marcante de uma arte que deseja demonstrar solidez, sobriedade e se distanciar dos exageros cometidos pelo estilo anterior. Com esses tons a Academia Imperial de Belas Artes vai pintar as telas referentes à História do Brasil. E é nessa perspectiva que a instituição vai construir a memória brasileira, pautada na memória do Estado Imperial.

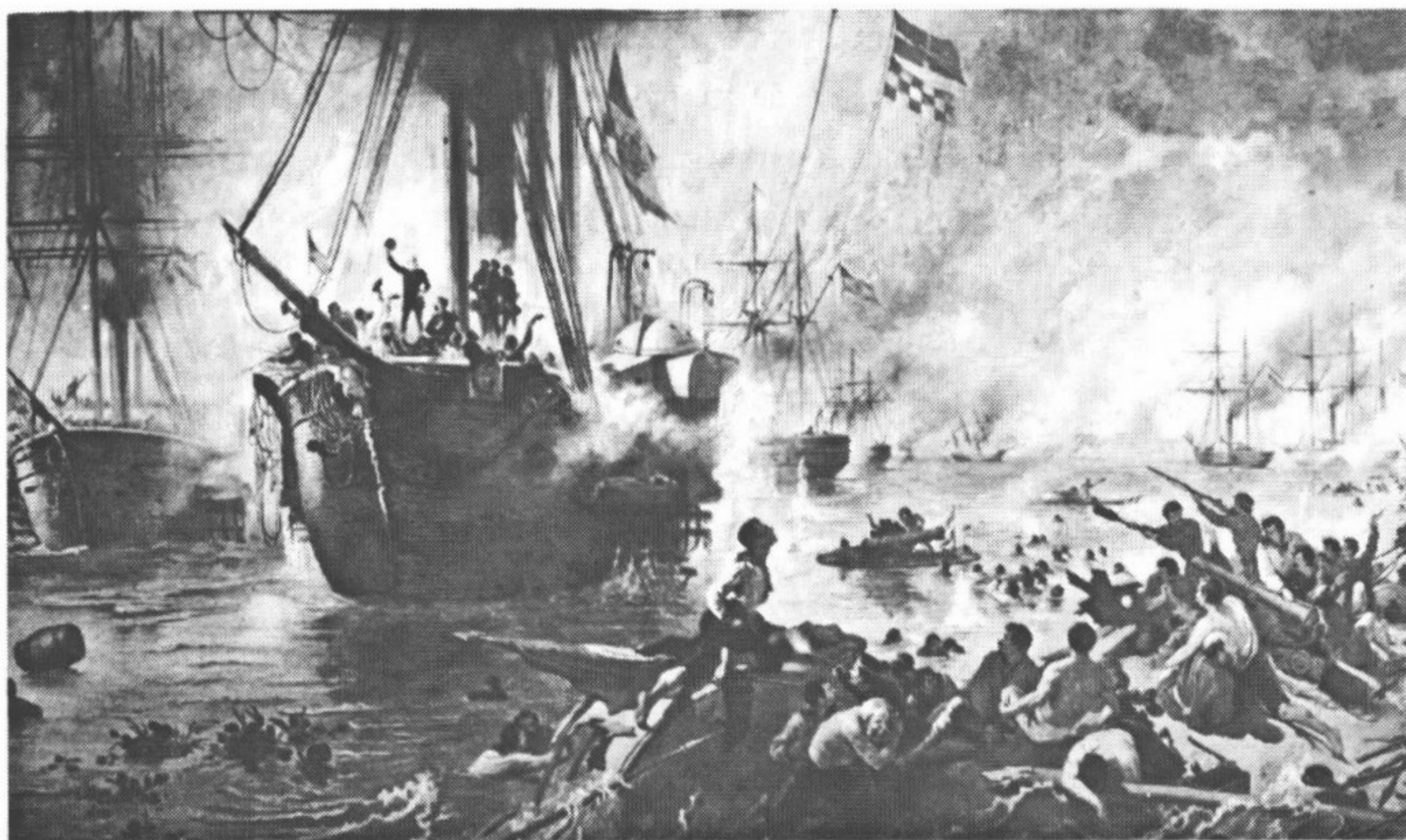
Vitor Meireles passou seis anos na AIBA e absorveu toda a mentalidade já mencionada, ou seja, a rigidez da arte acadêmica neoclássica, que ressaltava a solidez do Império, o sentimento de pertencimento à pátria e as aspirações de ver o Brasil como um país civilizado nos padrões europeus.

Ainda que estivesse inserido no cenário das grandes discussões sobre arte, sua viagem para Europa tinha como objetivo principal aprender com os grandes nomes da pintura neoclássica – ofuscados pelo entusiasmo do romantismo efervescente e no ostracismo desde a restauração Bourbon – e, com isso, refinar ao máximo sua técnica. Seguindo orientações de seus professores brasileiros, procura artistas como Minardi, Cauronni, Cogniet e Gastaldi, entre outros. Passa oito anos na Europa, com bolsa paga pelo próprio imperador, passando maior parte desse tempo em Paris. Retorna ao Brasil em 18 de agosto de 1861 e, no ano seguinte, é nomeado professor proprietário da Academia Imperial de Belas Artes.

É envolto nessa mentalidade e com essa formação que Meireles vai pensar na criação de suas duas encomendas, *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval de Riachuelo*. Nesse sentido, pode-se arriscar em ler o quadro mais como um monumento à História do Império que como um documento sobre as batalhas ocorridas na Guerra do Paraguai.

*O monumento tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas e o reenviar a testemunhos. O monumento é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.*

Estabelece-se, a seguir, uma comparação entre o quadro de Vitor Meireles e o de Eduardo de Martino, ambas interpretando a Batalha Naval de Riachuelo e ambas de mesmo nome.



MEIRELES, Vitor. *Batalha Naval do Riachuelo*. Acervo do Museu Histórico Nacional (RJ).

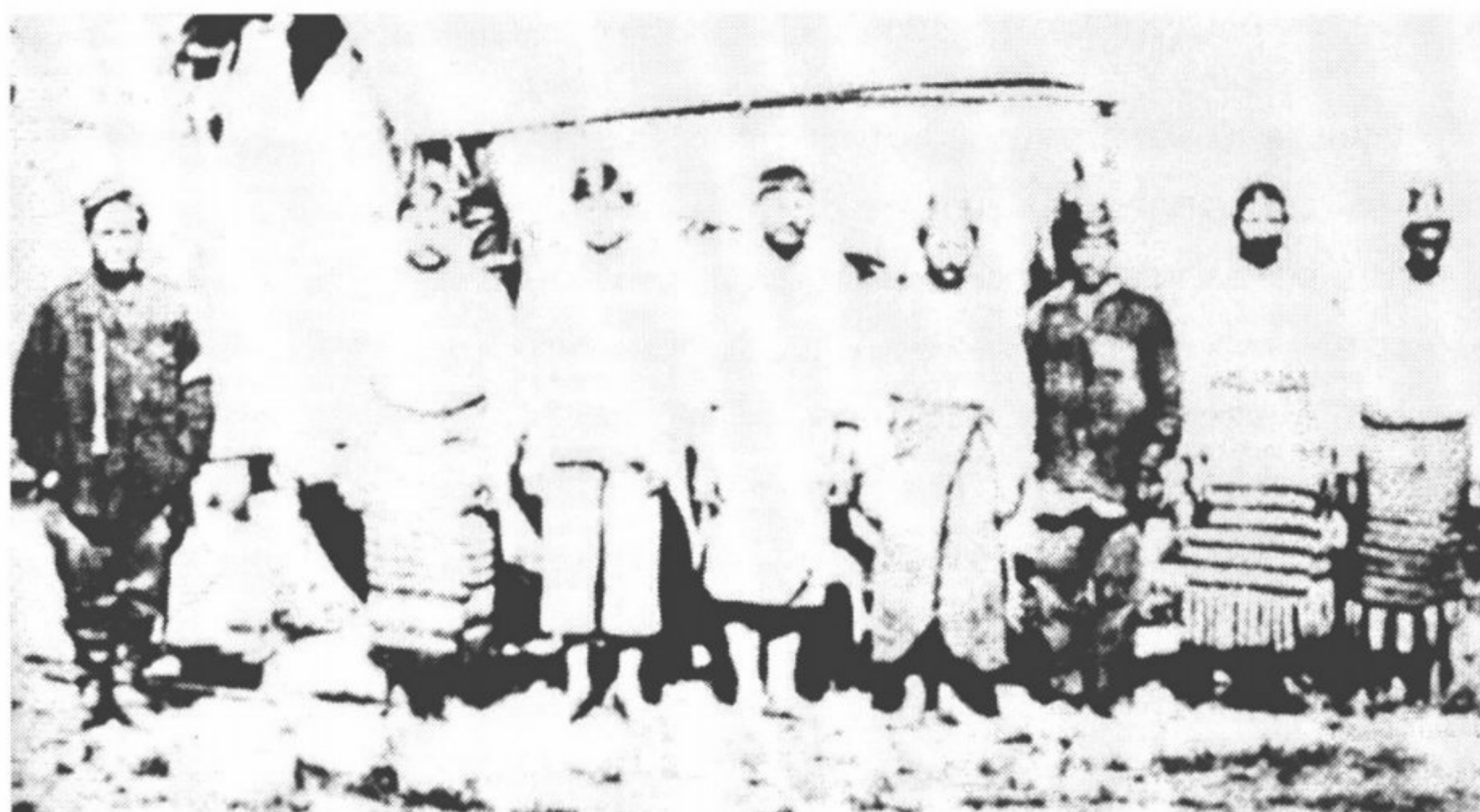
A imensa tela a óleo de Meireles encontrada na exposição permanente do Museu Histórico Nacional mede 8,20m de comprimento por 4,20m de altura. Esta é uma réplica feita pelo próprio autor, pois a primeira tela encomendada pela Marinha é destruída pelas más condições sob as quais foi transportada dos Estados Unidos para o Brasil após sua exposição no salão da Filadélfia – no qual foi reunido um grande acervo comemorativo aos cem anos de independência norte-americana, em 1876. A segunda versão do combate é pintada pelo próprio Meireles em 1882/1883, nos anos finais da monarquia brasileira. Segundo Donato Mello Júnior, a imprensa brasileira, de uma forma geral, ou criticava as mesmas representações do quadro anterior ou ressaltava a beleza de sua tela, afirmando que sua técnica estava muito mais refinada do que em 1872 – ano do término da pintura do primeiro quadro.

*Se ele tivesse a centésima parte do mérito que seus amigos querem lhe atribuir, com certeza não teria repintado as monstruosidades que se notam em sua tela, sobretudo depois de lhas terem sido apontadas.*



Essas críticas encontradas nos periódicos da época, embora muitas vezes de caráter pessoal e repleto de juízos de valor, mostram que, apesar de uma década de intervalo entre a criação de uma tela para a outra, as principais características do quadro foram mantidas e talvez até realçadas, entre as quais o objetivo primeiro de glorificar uma grande vitória do Império.

O quadro de Vitor Meireles mostra os momentos finais da batalha, em que soldados paraguaios combalidos e subjugados agonizam às margens do rio Paraná. Nota-se que as características físicas do contingente da tropa paraguaia pintada por Meireles não se assemelham com os registros fotográficos dos paraguaios encontrados ou em seus acampamentos, ou capturados pelas tropas da Tríplice Aliança. Fato é que a maioria da população masculina paraguaia que atuou nos combates da Guerra do Paraguai era mestiça, como ressalta Doratiotto, enquanto o quadro do combate de Vitor Meireles traz modelos de soldados paraguaios, de feições mais próxima aos europeus. Em relação aos soldados brasileiros, não há nenhuma menção na tela, somente à oficialidade que se encontra a bombordo da fragata Amazonas, comemorando a vitória da batalha mesmo antes de seu término. Em destaque, a figura do



Prisioneiros Paraguaios do general Flores

[La Guerra del 70, Museo del Barro, Assunção *apud*: SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990. p. 91]



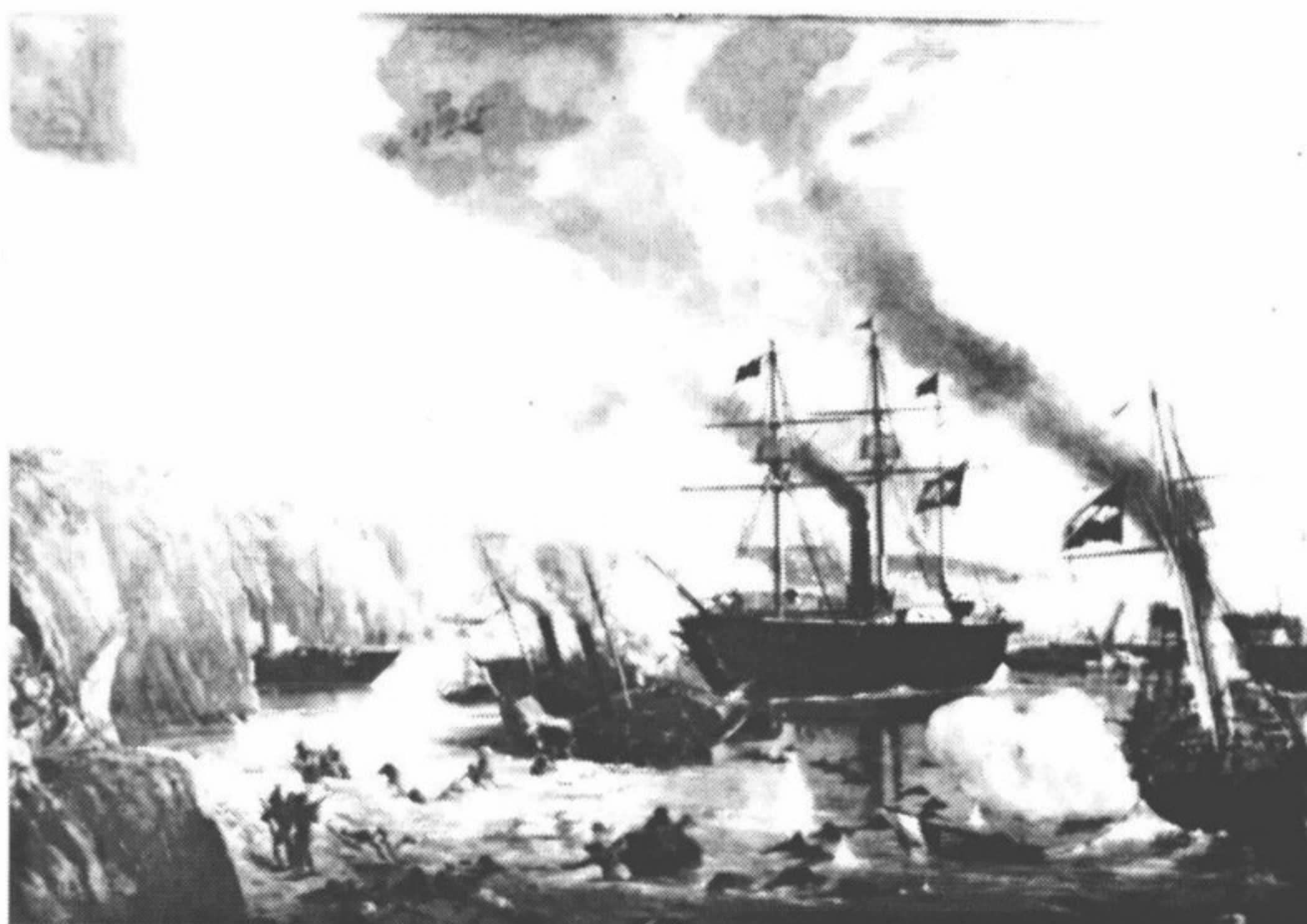
Comandante Barroso, o líder da ofensiva contra os paraguaios, acenando com seu quepe. Nota-se também na obra do pintor que as fragatas paraguaias continuam em combate, não havendo marca de escoriações possivelmente sofridas e com a bandeira de seu país ainda hasteada. Nas práticas bélicas uma das primeiras providências ao se tomar uma embarcação inimiga é retirar sua bandeira, símbolo da soberania desta.

Como ressalta Salles, o serviço militar era considerado uma penalidade que recaía sobre as camadas populares livres e os escravos, pois o exército era ainda considerado uma instituição secundária e pouco expressiva. Somente nos últimos anos do conflito e com a necessidade de se recrutar mais pessoas para compor as lacunas das baixas sofridas pelo Brasil, sobretudo após o término da Guerra, é que as atenções voltam-se para esta instituição nacional, por ter sido ela capaz de conciliar diversas forças sociais e de obter um amplo reconhecimento moral no país.

Até então, servir nas fileiras do exército era algo que vinha acompanhado do estigma de degradação social; os recrutados eram obtidos junto aos elementos desqualificados (como tais definidos pela ordem e pelo pensamento dominante vigente) da população: desocupados, vagabundos e malandros.

Sangue e sofrimento também não fazem parte da interpretação do autor sobre a batalha. As feições dos personagens de sua obra são plácidas e o vermelho encarnado não é um tom muito utilizado. Cabe, então, comparação com a tela de Eduardo de Martino, *Combate Naval do Riachuelo*, pertencente também ao acervo do Museu Histórico Nacional, na qual a batalha não se apresenta estática, mas ganha movimento, ao retratar aqueles que atuaram em posição de combate. O local, os homens e as embarcações estão inseridos no contexto de representação dos relatos sobre o ocorrido – diferentemente de Meireles, que usa esses elementos como cenário para destacar a imponente fragata Amazonas ao centro do quadro. Encontra-se também na obra de De Martino a fragata Jequitinhonha, considerada importante para a vitória brasileira no combate e uma grande perda para a Marinha, tendo sido abatida no confronto.

Ao se traçar tal comparação proposta no presente artigo, é necessário observar a diferente trajetória de formação do pintor Eduardo de Martino. De origem italiana, o pintor pertenceu à Real Escola Naval de Nápoles e ao Instituto de Belas Artes da mesma cidade. Por seu passado na Marinha, especializou-se em temas bélicos, unindo sua experiência à sua técnica artística. Em 1868 chega ao Brasil e é designado pelo imperador D. Pedro II a retratar ofici-



MARTINO, Eduardo De. *Combate Naval do Riachuelo*. Acervo do Museu Histórico Nacional (RJ).

almente os combates ocorridos durante a Guerra do Paraguai. Retomando Le Goff em seu artigo “Documento/Monumento”, o quadro de Eduardo De Martino aproxima-se mais a um documento sobre o combate, ao optar por criar sua obra a partir dos relatos de oficiais e soldados que participaram do combate, estudar as posições bélicas possíveis no local do ocorrido e tentar (re)construí-los em seu quadro.

*Passo a expor a V. Exa. rapidamente o ocorrido pois, fatigado como fiquei, não me é possível desde já dar uma parte circunstanciada. (...) Só ao pôr do sol diminuiu o fogo talvez por terem acabado as munições do inimigo. Uma grande porção de paraguaios ocupou a Parnaíba, mataram a*

*nossa gente que ali se achava e que lhes opunha resistência. (...) Na Parnaíba tivemos trinta e três mortos, vinte e oito feridos e vinte extraviados, que se supõe terem caído no rio. Tivemos em toda esquadra entre mortos e feridos, de 180 a 190.*

*(...) a Jequitinhonha o maior navio depois do Amazonas (...) Encalhada esta, em cuja proa deve seguir a Parnaíba marcha em seu socorro. (...) é terrível o que passa a bordo da Parnaíba (...) cadáveres mutilados, canhões desmontados e moribundos que exalam o último suspiro. (...) terminada a luta magnífica de Riachuelo, Barroso desce na portentosa Amazonas e fica frente do Laranjal de la Torre.*

Nesses trechos de relatos de oficiais que participaram do combate, observa-se que, embora suas falas estivessem ressonantes com o discurso do Segundo Reinado – mostrar a força e solidez do Império por meio de suas conquistas, a exemplo das batalhas vencidas na Guerra do Paraguai –, há descrições de momentos difíceis passados pela esquadra brasileira, além da aflição contida nesses relatos. A tabela abaixo, feita pelo Dr. Pires de Almeida, demonstra as baixas sofridas pelo Exército brasileiro nesse conflito. Demonstra um ambiente hostil, distante da serenidade transmitida pelo quadro de Meireles.

<b>Navios</b>	<b>Mortos</b>	<b>Feridos</b>
Amazonas	13	13
Belmonte	9	23
Iguatemi	1	6
Jequitinhonha	8	33
Parnaíba	33	29
Beberibe	5	19
Araguari	2	5
Ipiranga	1	6
Mearim	2	8
Total	74	142
	<b>Total: 216</b>	



A Guerra do Paraguai configura-se como um marco de transformação da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, pois trata-se do último grande acontecimento do apogeu do Império. Enquanto nas décadas de 50 e 60 dos oitocentos o regime vive seus momentos áureos, representados pelo máximo desenvolvimento da sociedade escravista, a expansão cafeeira no Vale do Paraíba – com o monopólio internacional do fornecimento do produto –, uma maior integração com o mercado estrangeiro, o aumento do aparato administrativo, a aceleração da urbanização e a relativa paz social, após o sufocamento das revoltas populares da década de 40, o final da Guerra do Paraguai coincide com o começo dos anos 70, marcados pelo início das transformações econômicas, sociais e políticas que vão culminar na queda do Império.

Nessa década, o país passa por profundas modificações na sua estrutura social e econômica, como a decadência da produção escravista e a expansão cafeeira no Oeste paulista, baseada na mão-de-obra livre. No plano político, a emergência de uma nova classe com participação ativa – a dos grandes proprietários do Oeste paulista – ameaça a solidez do Império e propostas que mexem na base estrutural, como o republicanismo e o abolicionismo, surgem com grande amplitude.

O término da Guerra colocou mais uma calorosa questão em destaque: a conformação de diferentes camadas sociais emergentes numa sociedade imperial que se recusava a criar mobilidade para as mesmas. Exemplo disso são os militares, que desempenharam um importante papel no sucesso do Brasil na Guerra e foram amplamente reconhecidos pela sociedade, mas continuavam sem espaço de participação no poder político.

Ciente desse cenário e não admitindo a ampliação das bases sociais, o Império e a antiga classe dominante ainda atrelada a ele – formada também por latifundiários do Vale do Paraíba – mostram um último esforço de construção da memória por meio da solidez do Império, representada por suas instituições culturais. Essas tinham como meta retratar a história de acordo com os objetivos do regime monárquico daquele momento, ou seja, construir uma imagem do Brasil como uma forma de governo centralizadora, capaz de apaziguar as forças sociais em constante conflito e de acompanhar o progres-

so das potências mundiais, como Estados Unidos, Inglaterra e França. Outro objetivo evidente era atenuar as críticas e pressões exercidas pelos novos setores sociais a partir da década de 70 do século XIX.

O quadro *Batalha Naval de Riachuelo*, de Vitor Meireles, está situado nessa atmosfera e inserido nesse objetivo do governo imperial antes mencionados. Dessa forma, pode-se afirmar que a obra é um documento que nos leva a entender o papel das instituições culturais na segunda metade do século XIX e a captar a construção nacional idealizada pelo Estado Imperial. Ao mesmo tempo, configura-se como um monumento da Guerra do Paraguai criado para reverenciar a vitória brasileira num combate decisivo que foi a Batalha Naval do Riachuelo.

## Notas

1. Trecho do ofício assinado por Araújo Porto. Arquivo da Escola de Belas Artes/RJ.
2. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. "A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império." In: EBA 180 – Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 128.
3. Nome dado a um série de reformas administradas pelo Ministro de Conciliação do Império, Luiz Pedreira de Couto Ferraz.
4. LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento." In: *História e Memória*. São Paulo: Unicamp, 1996, p. 545.
5. MELLO JÚNIOR, Donato. *Vitor Meirelles de Lima – 1832-1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p. 77.
6. *Revista Ilustrada*, n. 363, 1883, p. 3. Apud MELLO JÚNIOR, Donato. *Vitor Meirelles...* Op. cit.
7. Fotografias pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional, RJ.
8. DORATIOTTO, Francisco Fernando. *Maldita Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
9. SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990, p. 62.
10. Idem.
11. Carta do almirante Francisco Manuel Barroso ao comandante e chefe da força naval do Brasil no Rio da Prata, o visconde de Tamandaré, relatando os acontecimentos da batalha ocorrida a 11 de junho de 1865.
12. Anotações do livro de bordo do Almirante Inácio de Fonseca. In: COSTA, Dídio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1959.
13. ALMEIDA, Pires de. "Combate do Riachuelo." In: *Almanaque Eu Sei Tudo*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1918.

## Abstracts

*The short trajectory of a patrimonial preservation policy*

The National Monuments Department, 1934-1937

Aline Montenegro Magalhães

Created in 1934 as a Department of the National Historical Museum, the *Inspetoria de Monumentos Nacionais* was a product from a policy of definition of the Nation engendered by the Getúlio Vargas Government, that has as a starting point to identify the Brazilian past. Suppressed in 1937 and substituted by the SPHAN the *Inspetoria* had developed restoring and preservation works in monuments in Ouro Preto – a Minas Gerais town – more specifically, in bridges, temples and public fountains. This dissertation proposes to approach and analyze the activities of the *Inspetoria* trying to understand them as the product of a collectorist practice, intended to save traits of the past aiming to legitimate the history narrative that since 1922 was being written in the halls of the MHN under the management of Gustavo Barroso (1888-1959).

## 1<sup>st</sup> DOSSIER

*Toys: Through a Policy of Acquisition*

Ângela Cardoso Guedes

This article approaches the cultural and social function of toys and treats of the formation of toy collections in museums dedicated to national history, like the *Museu Histórico Nacional* and the *Museu Paulista*. The article explains the criteria in the selection of pieces and develops an acquisition policy that permits for a reflection about childhood in Brazil, from colonial to present times. Another theme discussed is the necessity to integrate the museum's existing collections, among them, the ethnographies, the armory, the holy art and the garment collections, aiming at an effective and efficient recuperation of information concerning children, which next to the toys complement the context of the child's universe.

*Working with Memory*

João Luiz Domingues Barbosa

The objective of this text is to give an account of a work by an author from the town of Araruama – RJ, while occupying the post of Municipal Secretary of Culture. Aiming to survey, record and preserve the history of the region, he prepared and developed with whom he worked, the "The Project of Survey and Preservation of the Cultural and Environmental Memory of the Town of Araruama," (*Projeto de Levantamento e Preservação da Memória Cultural e Ambiental do Município de Araruama*), in order to arouse interest in the townspeople in the place they lived. This work resulted in the creation



of the Municipal Center of Memory and the publication of the books “Araruama: in the time of stories” (*Araruama: no tempo das histórias*) and “Araruama: memories of women.” (*Araruama: memória de mulheres*), based on the depositions from “community members with more than 60 years of age,” in addition to “Araruama: panorama of a city,” (*Araruama: panorama de uma cidade*), created from the compilation of books, newspapers, magazines, reports, correspondence, official documents and separate texts. The end of the article highlights the production process of his masters thesis; “During those times, it was only one family: an analysis about family and social change in the town of Araruama/RJ” (*Naquele tempo, era uma família só: uma análise sobre família e mudança social no município de Araruama/RJ*) defended in August 1996 for the Masters Program in Sociology from the *Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ)*, with an objective to proceed in the analysis of the work that was realized.

#### *Painting Restoration: Memory in Practice*

Lia Silvia Peres Fernandes & Luiz Fernando de Carvalho Abreu

This article focuses on the restoration of an oil on canvas by the artist Carlos Oswald, measuring 4m x 4m, circumscribed by an octagonal golden polychromatic plaster frame. In 1922, the work was fixed to part of the ceiling of the room that is presently occupied by the Library of the *Museu Histórico Nacional*. In 1994, part of the canvas ripped, came loose, and fell, suffering various types of damage. With the financial support of VITEA, the restoration was realized at the Laboratory of Conservation and Restoration of the Museum, under the responsibility of the Painting Workshop. The problems that arose during the process, the techniques applied in the structural and esthetic restoration of the canvas and frame, as well as the process of remounting the work in its original location are all part of the text.

#### *Reflecting about the criteria in the planning of exhibits...*

The experience of the Ecomuseum of the Cultural Block of the Slaughterhouse in Santa Cruz (RJ)

Paula Assunção dos Santos

This article bases itself on the argument that the criteria for the planning of exhibits are tools that serve museums' missions. The article analyzes the criteria used in the assembly of exhibits in the ecomuseum of Santa Cruz, in order to reveal the submission of exhibit techniques under the larger political orientation of the museum. The ecomuseum in question is an initiative dedicated towards community development and therefore its experience is accessed through the larger picture of museological work with community development, in particular that of a new museology. The example of Santa Cruz reveals interesting aspects for any museum, that once the necessities of museological structures and clear plans for its performance in society are joined together around a larger role, this is revealed in all its spheres from the mission to exhibit hall.

## 2<sup>nd</sup> DOSSIER

### *For the Perpetual Memory of Truth*

The Annals of the Museu Histórico Nacional as place of memory

Aline Montenegro Magalhães

This article proposes a reflection about the Annals of the *Museu Histórico Nacional* as a place of memories of the institution and especially of its first director, Gustavo Barroso, who held the post from 1922 to 1959, only removing himself between December 1930 and November 1932. Taking into consideration that the Annals are the principal means of propagation of the Museum and of its archives, our proposal is to understand in what manner its pages represent an exaltation of Barroso's accomplishments both for institutional developments and for the cult of national traditions by means of projects in which he was involved during his public trajectory.

### *To see and to know: the use of photography in the Museu Histórico Nacional Annals.*

Ana Maria Mauad

The present article analyzes the photographs published in the Annals of the *Museu Histórico Nacional*, during the years 1940-1998, in relation to the visual culture of the nineteenth hundreds. The Annals from 1940 and 1950 were most valued because they had the highest concentration of photographic images. The collection was analyzed in samples attempting to decipher the value attributed to the photographic image in relation to the written text, may it be through the support of information, statement of truthfulness, reference or hint. Lastly, the strategies adopted in the use of photographic images are discussed emphasizing the relation between photograph and museographic knowledge.

### *Objectives of the present, individuals from the past*

Student, visitor and public in the Annals of the *Museu Histórico Nacional*, 1940-1975

Inês Gouveia

The present article analyses the use of the terms visitor, public and student in the volumes of the Annals of the *Museu Histórico Nacional* from 1940 to 1975. The objective is to exemplify the place destined for the individual in the context of the principal publication of the institution. The analysis of these terms, parts from the articles themselves, searching for the place that the public holds in the discourse presented. This study is positioned though the attention that the theme "educational patrimony"

has been receiving in present times. It treats of an interdisciplinary effort that accompanies the course of spaces like museums and cultural centers, but whose beginnings point to the mid-twentieth century, in the context of the *Museu Histórico Nacional*. This becomes obvious when we focus on some specific curators, such as Sigrid Porto de Barros and Dulce Ludolf

*The Representations of the Paraguayan War in the Annals of the Museu Histórico Nacional*

Rita de Cássia Azevedo Ferreira

This article's theme is the representation of the Paraguayan War in the Annals of the *Museu Histórico Nacional* during the years that Gustavo Barroso was museum director, therefore including volumes I to XIV. Barroso's performance in the idealization of the Paraguayan war, as an example of patriotism and nationalism to Imperial Brazil, is viewed with great importance. According to the director, Imperial Brazil had everything to win this war because it represented a union of a strong army and a strong monarchical system of government, elements qualified as responsible for the consolidation of order and civilization. The Paraguayan War is represented in the Annals through four articles, two by way of characters seen as heroes – “Brigadeiro João Guilherme Bruce” and “The feats of Gomensoro in the Naval Battle of Riachuelo,” (*A atuação de Gomensoro do Combate Naval do Riachuelo*)– and another two by objects, “The Album of Tears of Gold” (*O Álbum das lágrimas de Ouro*) and “A valuable present for the *Museu Histórico*,” (*Um presente valioso para o Museu Histórico*). It is important to restate that these articles are based on museological objects. They are: the Portrait of Bruce, the Portrait of the sailor Segundino Gomensoro, the Album of Gold and the Imperial Flag.

*A museum in ink and paper*

The *Annals* of the Museu Histórico Nacional, 1940-1995

José Neves Bittencourt

The article presents the different characteristics of the two phases of the Annals of the MHN, the first one spanning from 1940 to 1975 and the second and current phase starting in 1995. The author analyzes its appearance as an institutional magazine with articles published by a team of museum curators, the intellectual production concerning the archives and the alterations that occur in the editorial process after the “barroseano” period. As well as pointing out themes as a result of the dimension of the archive, like articles about numismatics and those established by museum leadership. Beginning as well to publish articles from external collaborators in virtue of the transformations that occurred at the museum, the publication is treated above all as an important source for the diffusion of scientific knowledge.



### 3<sup>rd</sup> DOSSIER

*From Hearse to Royal Coach: the importance of Heraldry in the restoration of the MHN's carriages.*

Vera Lúcia Bottrel Tostes

This article speaks about the restoration of the *Museu Histórico Nacional's* coaches and carriages coming from Portugal and donated to Brazil in the 1940s. This restoration process started in 1992, in 1995, the project was enlarged and continues in progress. It is forecasted to finish in 2006, with the opening of a new gallery to exhibit the whole collection. Moreover, during this initiative a coat of arms was discovered whose marks indicate that one of the coaches belonged to the Duke of Braganca D. Pedro I - having been donated to his wife the Empress D. Amélia, after his death. This text emphasizes not only the importance of this discovery but also the specialized expertise needed to undertake the intricate treatment of the pieces in general.

*Stamps from the Farrroupilha Revolution in the collection of the Museu Histórico Nacional*

Eliane Rose Vaz Cabral Nery

This article proposes the study of the countermarks called the Stamps of the Farrroupilha Revolution (*Carimbos da Revolução Farrroupilha*), which are part of the Brazilian collection in the Department of Numismatics at the *Museu Histórico Nacional*, which today are considered to be rare. In her research, the author introduces the subject by approaching the lack of knowledge of written sources proving the law that opened up the mints to stamp coins. It gives a brief historic account of the economic question about Farrroupilha and then succinctly describes the considerations raised about the authenticity of the stamps, cited by various authors, from the past and present. Applied on coins of diverse origins and minted in copper and silver, these stamps are also analyzed according to a criterion of "real or fake," where comparative images collaborate.

*Museu Histórico Nacional: Her Helms*

Cléber José das Neves Reis

The text presents two museological objects: the helms from *Fragata Amazonas* (a ship that participated in the Naval Battle of Riachuelo and whose outcome was decisive in the Brazilian victory) and the *Vapor Alagoas* (that transported the royal family into exile in Europe.) The article treats of the arrival of these objects, coming from other houses of memory the *Museu Naval* and the *Arquivo Nacional*, to the museum and their place at the MHN.

## *Representations of Iberianism in Holy Art*

Patrícia Souza de Faria

This article plans to analyze part of the holy art archives of the *Museu Histórico Nacional*. It starts with the exquisite Indo-Portuguese sculptures and paintings from Cusco, Peru, searching to find historical connections between these regions, geographically separated, but united by the Catholic Iberian monarchies (following the considerations of Serge Gruzinski and Sanjay Subrahmanyam). The article highlights the hybrid character of the Indo-Portuguese ivory sculptures (the sculptures of the baby Jesus reveal similarities to a small Buddha and Our Lady possesses oriental features), proving that the expansion of artistic styles, such as the Renaissance and the Baroque, were processed by means of local translations. Attention is paid to the context in which the studied images were produced, such as the Counter-Reformation, the intense missionary movement and the use of images in the propagation of Catholicism in colonial spaces.

### *Among Heroes and Watercolors:*

an interpretation of the painting “The Naval Battle of Riachuelo” (*Batalha Naval do Riachuelo*), by Vitor Meireles, present in the archive of the *Museu Histórico Nacional*  
Raquel Pret

The second half of the XIX century is marked by a series of economic, social, and political transformations in Brazil. The imperial government creates by means of its cultural institutions a national identity marked by the centralization of its power and the solidness of its regime. It is in this atmosphere that Vitor Meireles is going to think about the creation of one of his most famous paintings: *Batalha Naval do Riachuelo*. This painting was the result of the commission of the painter by the Imperial Academy of Fine Arts, *Academia Imperial de Belas Artes*, to portray this battle fought during the Paraguayan War. The objective of this article is not only to analysis this painting, but also some characteristics of the context in which it was inserted, such as the intention of the *Academia* to create a imaginary national image parting from European esthetic styles.



Beco dos Tambores.

Portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940.

---

Este volume dos Anais do Museu Histórico Nacional, de número 36, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2004, 504º do Descobrimento do Brasil, 182º da Independência, 115º da Proclamação da República, 82º da criação do Museu Histórico Nacional e 64º do lançamento do Volume 1 dos Anais do Museu Histórico Nacional.



MUSEU  
HISTÓRICO  
NACIONAL

---

Ministério  
da Cultura

