



MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 37 2005

10 anos

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ANAIIS

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Volume 37

Edição alusiva aos 10 anos do lançamento da nova série
dos Anais do Museu Histórico Nacional (1995 - 2005)

© 2005 ©

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. Brasil-História. 2. Museologia. 3. Patrimônio Cultural Brasileiro - História. 4. Patrimônio Imaterial. 5. Museus - Tecnologia. 6. Museus - acervo. 7. Museu Histórico Nacional - Acervo 8. Museu Histórico Nacional - Exposições 9. Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte - Acervo. 10. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro - Exposição. 11. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - museu. 12. Rio de Janeiro - Literatura. 13. Exposições Universais, século XIX. 14. Numismática 15. Oswald, Carlos (1882-1971). 16. Coleções - armaria. 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 DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICOS NACIONAL

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 – UFRJ

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

Aline Montenegro Magalhães – IPHAN/MHN

EDITORES CONVIDADOS PARA AS SEÇÕES

Inês Gouveia - MHN

José Neves Bittencourt - IPHAN

COMISSÃO EXECUTIVA

PREPARAÇÃO DE ORIGINALS: José Neves Bittencourt - IPHAN

ABSTRACTS: Alina Skoieczny

REVISÃO: Ana Gabriela Dickstein

PROJETO GRÁFICO: Marcia Mattos

DIAGRAMAÇÃO: Mauricio Ennes de Souza e Marcia Mattos

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Bottrel Tostes 6

EM BUSCA DA IDENTIDADE

OS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1995-2005
José Neves Bittencourt 10

EXPONDO A NOVIDADE:

ANÁLISE DA PROPOSTA CONCEITUAL DE 1985 PARA O CIRCUITO
PERMANENTE DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Raquel Pret 19

1º DOSSIÊ – TRAJETÓRIAS DO PATRIMÔNIO

APRESENTAÇÃO

Aline Montenegro Magalhães 38

INTELECTUAIS E ESTADO:

DISPUTAS EM TORNO DA NOÇÃO DE PATRIMÔNIO NACIONAL
Márcia Chuva 40

PATRIMÔNIO E CULTURA:

NOVOS DESAFIOS NA ERA DO INTANGÍVEL
Regina Abreu 53

ACERVOS DE BRINQUEDOS EM MUSEUS BRASILEIROS E SUA POTENCIALIDADE DOCUMENTAL
Angela Cardoso Guedes 69

2º DOSSIÊ – MUSEUS E TECNOLOGIA

APRESENTAÇÃO

Inês Gouveia 100

UM CLIQUE NOS MUSEUS

A RELAÇÃO DOS MUSEUS COM O CIBERESPAÇO
Alessandra Sirigni e Inês Gouveia 105

RECOLHENDO A IMAGEM DA IMAGEM

A EXPERIÊNCIA DO MHAB NA INFORMATIZAÇÃO DE ACERVOS FOTOGRÁFICOS
Gilvan Rodrigues dos Santos 119

PRESERVAÇÃO DIGITAL E GESTÃO ELETRÔNICA DE DOCUMENTOS PARA MUSEUS E ARQUIVOS

O DESAFIO DOS ACERVOS PERMANENTES
Eduardo Valle 139

3º DOSSIÊ – OBJETOS E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS

APRESENTAÇÃO

José Neves Bittencourt 154

A TELA IMORTAL

O CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE HISTÓRIA DO BRASIL DE 1881

Eliana de Freitas Dutra 159

ANDAR E VIVER NO ARTEFATO

A CIDADE E A MEMÓRIA EM DUAS VISÕES DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XX

Thiago Carlos Costa 181

MEMÓRIA PARA O FUTURO

O INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO E SEU MUSEU, 1839-1889

José Neves Bittencourt 195

4º DOSSIÊ – CULTURA MATERIAL NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

APRESENTAÇÃO

Aline Montenegro Magalhães 222

O IMPÉRIO DO BRASIL NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS:

UM PROJETO NACIONAL DE MODERNIDADE

Mariana Thomas Kazan 225

O DESAFIO DE REPRESENTAR O FUTURO

A ESTÁTUA EQUESTRE DE D. PEDRO II E OS SENTIDOS DA
ESCULTURA MONUMENTAL NO BRASIL

Paulo Knauss 235

CHUCHU: UMA PATENTE DE ARMA BRASILEIRA NAS COLEÇÕES DO MHN

Adler Homero Fonseca de Castro 251

PRATA PARA AS MINAS

AS MOEDAS DA "SÉRIE J" DE D. JOSÉ I (1750-1777)

Rejane Maria Lobo Vieira 271

MISS BRASIL 1929

UM "QUASE" INCIDENTE DIPLOMÁTICO

Muna Raquel Durans, Vera Lima e Verônica Jóia Moreira Silva e Souza 287

UM OLHAR PARA CIMA

CONHECENDO UMA OBRA ALEGÓRICA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Ana Lourdes de Aguiar Costa 311

ABSTRACTS

327


ÍNDICE DE AUTORES E ARTIGOS

332

10 ANOS DA NOVA SÉRIE DOS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL – 1995-2005

Apresentação

Vera Lúcia Bottrel Tostes


 o longo das últimas três décadas, as datas associadas a grandes eventos e personagens memoráveis – sejam elas amplas, como as nações, ou restritas, como um grupo profissional – têm sido consideradas pelos especialistas como “lugares de memória”. Este termo, surgido e disseminado a partir da obra do grande pensador moderno, Pierre Nora, no clássico *Lieux de la memoire*, refere-se a espaços, físicos ou não, destinados a marcar e amplificar a memória. A intensidade e a velocidade imprimida pela sociedade moderna fazem com que os eventos sejam rapidamente esquecidos. O que torna o trabalho de fixar e conservar a memória crucial para reforçar os laços entre as pessoas que compartilham do espaço social onde se deu o evento.

Os trabalhos da memória, por outro lado, também permitem abrir caminho para o esclarecimento dos fatos. Lembrar significa levantar dados, mobilizar estímulos, revigorar sentimentos; significa ainda, organizar sistematicamente, marcar, registrar, documentar. Lembrar é garantir que um evento, por mais restrito que seja, permaneça na zona de luz.

Instituições de memória, por excelência, são os museus. Ocupam esse lugar em dupla vertente: preservar, por um lado; possibilitar e incentivar a crítica, por outro. Na primeira vertente, está um aspecto que não pode ser ignorado tanto pelos profissionais, quanto pela comunidade que neles transita: lugares de comemoração. Lugares onde a lembrança – seja de um fato, de um acontecimento, de um indivíduo, de uma área de conhecimento ou de uma instituição – é tonificada e, desta forma, mantida à vista de todos. Por outro lado, os museus modernos são instituições de pesquisa e, por esta vertente, interessam, ainda que por via transversa, o esquecimento, os silêncios e os vazios da narrativa.

Ao longo dos últimos anos, o Museu Histórico Nacional tem lançado mão de todos os seus recursos para cumprir as duas vertentes. Entendemos que um dos mais eficientes modos de fazer tal papel é engendrar pequenos “lugares de memória”. Pequenos espaços nos quais a “aceleração da história” (para usarmos a metáfora perturbadora do pensador ao qual nos remetemos) não se torne, definitivamente, um desequilíbrio. E, para tanto, pretendemos tentar fazer da narrativa histórica um potente aliado contra a percepção global de todas as coisas como desaparecidas.

O Museu, como “lugar de memória”, tem nas suas atividades a acirrada luta contra o esquecimento e o acirramento da crítica que fundamentará, no futuro, as iniciativas e as atividades. Como instituição museológica, tem seu trabalho fortemente direcionado para os cidadãos e para o país. As atividades, a começar pelos mecanismos de preservação dos bens, pelas pesquisas, pelas exposições e a divulgação de informações científicas, não deixa dúvida quanto ao caminho percorrido nas décadas de sua existência.

O ano de 2005 assinala a passagem dos aniversários de alguns eventos que são, em todas as medidas, muito importantes para o Museu Histórico Nacional. Elegemos dois deles para serem comemorados e, dessa forma, marcados.

O primeiro relaciona-se com a própria publicação: em 1995, ou seja, uma década atrás, os *Anais do Museu Histórico Nacional* ressurgiam, após vinte anos de ausência. O volume 36, de 2004, já apresenta em suas páginas um completo estudo sobre os *Anais*, avaliando uma série de questões relativas ao que temos chamado “a primeira fase”, ou seja, o período entre 1940 e 1975. Neste ano, passada uma década desde o reaparecimento da publicação, optamos por transformar o volume 37 em marco comemorativo dessa passagem, inédita na história da instituição.

O segundo evento pode ser considerado, em todos os sentidos, crucial. Supomos que sua importância só poderá ser medida no futuro, quando começarem a incidir sobre ele a luz das pesquisas acadêmicas, que nos cabe apenas sugerir. Este evento é a passagem dos vinte anos do início do “processo de revitalização do Museu Histórico Nacional”, marco de im-

portância para todo o campo dos museus no Brasil. A referência, em posição de destaque dentro do espaço do mais importante veículo de divulgação científica da instituição, dispensa, entendemos, qualquer comentário sobre o lugar que atribuímos a essa passagem.

Dois eventos, dois marcos, duas comemorações, dois “lugares de memória”. Eventos recentes, que apontam o fato de que a trajetória do Museu Histórico Nacional, construída sobre a preservação do passado da memória, é dinâmica e não só pode como deve começar a se preocupar com os eventos que, embora ainda em nossa lembrança, algum dia serão motivo de defesa contra o esquecimento.

Em busca da identidade

Os Anais do Museu Histórico Nacional, 1995-2005

José Neves Bittencourt

Quando, após a Constituinte de 1934, Getúlio Vargas foi eleito indiretamente presidente da República, um de seus primeiros atos foi nomear Gustavo Capanema para o Ministério da Educação e Saúde Pública. Este ministério tinha sido criado logo após a vitória do movimento de 1930, fora entregue inicialmente ao mineiro Francisco Campos e, em 1932 a outro mineiro, Washington Pires. Este começou a implantar o projeto de reorganização do ministério, mas as tribulações iniciadas naquele mesmo ano não deixaram espaço para grandes movimentos. Ainda assim, era bastante claro que a educação estava destinada a cumprir importante papel no conjunto de ações propostas, desde 1930, pelo novo governo.

A reorganização do ministério encontraria obstáculos, mas Gustavo Capanema não descansou enquanto não enviou ao Congresso uma série de atos que criavam diversas repartições públicas voltadas para o suporte das políticas públicas no governo federal. O golpe estadonovista, em 1937, dessa forma, encontrou o governo federal já dotado de uma série de equipamentos capazes de colocar a educação a serviço do projeto de reorganização do Estado nacional¹. No entanto, as repartições já existentes não foram deixadas ao largo do processo. Uma dessas repartições foi o Museu Histórico Nacional: o interesse do novo governante pela instituição, que, na época, poderia ser considerada recém-fundada, manifestou-se no envio, para preservação nas coleções institucionais, de uma bandeira dos revolucionários². Em futuro breve, o novo governo manifestaria interesse em atribuir ao Museu outras responsabilidades, num contexto em que as diretrizes para o ensino da “história nacional” estavam sendo revistas³. O fundador do Museu, Gustavo Barroso, após um curto ostracismo, foi reconduzido ao cargo no final do ano de 1932, ainda durante a gestão de

Washington Pires no Mesp; lá permaneceria durante todo o primeiro “regime Vargas”, tendo manifestado grande habilidade política em se aproximar do Estado Novo, apesar de nunca ter gozado da plena confiança do presidente-ditador e de seus ministros. Entretanto, o apoio ao Museu nunca chegou a faltar – ao contrário, foi, sem dúvida, o período em que a instituição gozou de maior apoio governamental. Vargas foi o primeiro chefe do Estado, após o criador do Museu, Epitácio Pessoa, a pisar nas exposições da Ponta do Calabouço, em junho de 1939. Nesta visita, o próprio Capanema lhe sugeriu que atentasse para os objetos que, recentemente, tinham sido doados ao Museu por iniciativa do governo, relacionados à primeira fase do governo. Era uma forma de apontar a possibilidade de usar a instituição como “fabricante” de um perfil de estadista. Certamente não por coincidência, no ano seguinte, como parte da ampliação do apoio governamental, foi reservada uma verba para a publicação dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

De fato, a intenção de lançar uma publicação especializada não era, naquele momento, nova, e 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. A revista, que surgiu em 1940, totalmente voltada para estudos sobre o acervo e sobre a história nacional, iria seguir de maneira um tanto claudicante, até ser tragada pela crise institucional da primeira metade dos anos 70⁺.

Apesar de suas dificuldades, os *Anais do Museu Histórico Nacional* granjearam, ao longo de sua primeira fase de existência, grande popularidade, principalmente devido aos artigos sobre determinadas temáticas – como heráldica, numismática e história da arte – que eram de interesse de todos os profissionais que, por todo o país, tinham nos museus seu campo de atuação. Entre 1975, ano do volume 26, e 1995 era sempre notável o número de consultas aos funcionários do Museu) sobre quando deveria sair o próximo número.

A razão para a empatia criada entre a publicação e seu público é, atualmente, fácil de perceber: os *Anais do Museu Histórico Nacional* apresentavam o mundo fascinante que se escondia atrás dos muros do complexo arquitetônico da Ponta do Calabouço, abrindo ao leitor, fos-

se leigo ou especialista, perspectivas que, nas próprias exposições, não eram visíveis. O objeto musealizado não se revela, nas exposições, como acontece nas publicações institucionais. Detalhes que têm de ser omitidos, devido à falta de espaço ou às necessidades de comunicação, podem ser revelados, permitindo ao visitante um outro circuito, que complementa a visita presencial. Aos usuários, que procuram os serviços especializados do Museu, a publicação permite potencializar os acervos preservados e, por extensão, as funções de preservação patrimonial que são próprias desse tipo de instituição.

Certamente, apesar do entusiasmo de autores e leitores, os *Anais* estiveram longe de serem perfeitos. De fato, a publicação pode ser pensada como uma espécie de espelho, no qual surgia uma outra face da instituição: a do apoio recebido dos mantenedores governamentais. Contra esse espelho, a aparente improvisação com que era editada a publicação, a aparência tosca que saltava aos olhos refletiam o descaso que a instituição mereceu por grande parte de sua existência funcional de oito décadas.

A decisão de relançar os *Anais* foi ventilada, pela primeira vez, em 1992, por ocasião da passagem dos 70 anos de fundação do Museu. A então diretora, professora Ecylla Castanheiro Brandão, chegou a determinar à coordenadora técnica Solange Godoy que procedesse a reunião de material editorial destinado a compor um volume especial, comemorativo do evento. As diversas equipes que constituíam o corpo técnico do Museu produziram textos sobre as atividades desenvolvidas pela instituição ao longo do processo de revitalização e nos anos imediatamente posteriores. Entretanto, a época não era das melhores para qualquer iniciativa desse porte: o Museu tinha passado por uma série de eventos traumáticos durante o governo Collor e colhia as rebarbas da difícil situação econômica com a qual o país se defrontava. O resultado é que, à míngua de recursos, a edição pretendida acabou não saindo.

Entretanto, os textos monográficos existiam, o que permitia que o maior problema para o surgimento de qualquer publicação fosse superado. Poucos anos depois, em 1995, a diretora do Museu – ainda hoje no cargo –, professora Vera Tostes, decidiu destinar parte da verba alocada às atividades técnicas para relançar a revista. Havia uma razão para essa iniciativa:

na tentativa de relançamento em 1992, a professora Vera ocupava a chefia do Departamento de Acervos, e participou pessoalmente da redação de um dos textos, sobre a política de aquisição do Museu. Segundo seu testemunho, nessa época era muito discutida, no Museu, a necessidade de se criar um veículo permanente de divulgação institucional.

O resultado foi, no segundo semestre de 1995, o lançamento do volume 27, com notáveis características de “lugar de memória” do processo de revitalização acontecido entre 1985 e 1987⁵. Entretanto, é certo que o formato editorial da revista não poderia ser aquele. Em 1996, o volume 28, embora ainda sem uma “cara” definida, fazia uma tentativa de retomar o caminho dos *Anais* em sua primeira fase: a totalidade dos artigos aborda temas diretamente ligados aos temas de interesse do Museu. Entretanto, mesmo essa linha, que seria seguida a partir do volume 29, de 1997, revelava-se problemática, devido a uma série de mudanças no panorama intelectual e de pesquisa, ao longo dos 20 anos em que os *Anais* tinham hibernado.

O Museu Histórico Nacional, em 1940, era uma instituição que, embora se entendesse como “de história”, estava de fato voltada para a memória nacional, nos parâmetros apresentados por Pierre Nora, em seu clássico texto “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”. Os objetos recolhidos eram transformados, pela ação do Museu, em pequenos monumentos à memória dos heróis da nacionalidade brasileira. Numa negociação que se dava entre o Museu e os doadores, era preservado o nome de famílias tradicionais em uma instituição que, desde 1935, passava a intitular-se “A casa do Brasil”. Mas, muito embora a instituição procurasse conservar uma história nacionalista com base no resgate de um passado heróico e tradicional, isto estava sendo feito num ambiente no qual a educação, a ciência e a competência eram colocadas como as bases em torno das quais o país se transformaria. Como o Museu, buscando consolidar seu lugar junto ao Estado novo, procurava adaptar-se a essas novas regras, formou uma equipe curatorial, que, embora pequena, destacava-se pelo conhecimento que demonstrava em torno dos objetos que permitiam a recomposição do passado.⁶ Os *Anais do Museu Histórico Nacional* eram uma das vitrines através das quais a instituição demonstrava

sua capacidade em gerir objetos que poderiam ser investidos da memória dos heróis nacionais e do Estado nacional brasileiro.

Por outro lado, era um país que quase não tinha centros de formação de mão-de-obra especializada; que apenas começava a implementar a criação de universidades; que não tinha centros de pesquisa. As décadas seguintes veriam o ambiente acadêmico, no país, diversificar-se, com a criação de diversas universidades e centros de pesquisa especializados. O Museu Histórico Nacional, por uma série de motivos – muitos deles ainda por se estudar –, não se juntou a tal diversificação e continuou sendo, nos 50 e 60, “expressão concreta dos projetos ultraconservadores do diretor”.⁷ Os conservadores, eruditos de excelente formação generalista, formados no Curso de Museus diretamente sob a supervisão “do diretor”⁸, uma vez admitidos no Museu, especializavam-se em um ou mais recortes da coleção: porcelana, armaria, numismática, heráldica, mobiliário, arte religiosa e, é claro, história. Embora a visão geral refletisse a visão tradicionalista e conservadora da instituição, a qualidade dos textos não pode ser negada, pois reflete anos de estudo e reflexão sistemáticos sobre o acervo. As novas visões e conceitos que se difundiram nas Ciências Humanas e Sociais não tinham, por outro lado, qualquer simpatia por parte desse grupo de pesquisadores, assim como o ensino no Curso de Museus continuou a refletir a visão de Barroso.

O período em que os *Anais* pararam de circular, viu-se aprofundar essa diversificação. A primeira geração de conservadores, formada nos anos 30, deixou os quadros do serviço público ao longo dos anos 60; a segunda geração, entre os meados e o final dos 70. Foram esses os últimos profissionais do velho curso que escreveram nas páginas da revista.

O ano de 1995 e a nova série da publicação encontraram no Museu uma nova geração de profissionais, bastante diversificada em termos de formação, altamente profissionalizada e sem capacidade para escrever textos que esgotassem um único objeto, ou um grupo deles. A nova forma de tratar os objetos, adotada na instituição a partir do processo de revitalização, os abordava como “suportes de informações”, colocando o aspecto preva- lecente nos anos 30, 40 e 50, de “reliquia” e “monumento”, em discreto segundo plano. Essa nova diretriz determinava que se enfatizasse a con-

servação e o acesso aos “objetos/documentos” e que se criassem condições para a potencialização das capacidades comunicativas deles⁹. É suficiente notar que, no volume 27, apenas dois textos tratam de objetos, e ainda assim dentro de um enfoque bastante diverso daquele encontrado na primeira fase dos *Anais*. Outro fato determinante na nova estrutura dos *Anais* é a concentração, em universidades e centros especializados, da pesquisa pura. Neste ponto, não apenas o Museu Histórico Nacional, mas todos os principais museus brasileiros, têm se adaptado sem grandes traumas, apesar de alguma confusão residual, a uma eficiente divisão de tarefas que os situa como instituições de *pesquisa aplicada*, voltados para os campos da museologia, da cultura material e do patrimônio cultural. Esse fato também se refletiu nas páginas dos novos *Anais*, visto que se apresentam agora muito mais abertos à presença de pesquisadores universitários do que na primeira fase.

A partir de 1997, a questão da identidade editorial passou para o primeiro plano. Pode-se dizer que a “segunda fase” transforma-se, então, em uma “nova série”, embora, por questão de estratégia, a direção do Museu Histórico Nacional tenha decidido por dar seguimento à numeração interrompida em 1975. A partir do volume 29, de 1997, foi decidido o estabelecimento de um Conselho Editorial, e de atribuições de responsabilidade, com a criação das figuras de um editor responsável e de uma comissão executiva, responsável pela produção editorial. Desde então, essa comissão tem crescido, incorporando profissionais especializados, capazes de cumprir tarefas – como revisão e editoração – que os profissionais da equipe técnica não tinham capacidade de dar conta.

Em 2000, por ocasião da preparação do volume 32, apresentou-se um problema: esgotou-se a possibilidade de se reunirem textos originais, devido ao número restrito de funcionários do Museu para este fim. Foi quando, por sugestão de 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, recolher os textos e organizar a fila de entrada. Pode-se afirmar com certeza que os *Anais* começaram, a partir de então, a encontrar seu formato definitivo, que vem sendo

adotado até hoje. A sistematicidade atribuída à “nova série”, que tem mantido rigorosa periodicidade, um formato editorial adequado à divulgação das linhas e temáticas de interesse do Museu e uma cuidadosa divulgação são os marcos que, segundo pode-se observar, abrem caminho para a consolidação da identidade da publicação.

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*, mas também a revista institucional é, ela mesma, objeto das pesquisas da equipe que, desde 1997, com poucas modificações, encarrega-se da curadoria editorial.

Notas

1. Muitos textos já foram escritos sobre este tema. O interessado poderá conferir os clássicos *Estado Novo: um auto-retrato* (SCHWARTZMAN, Simon. Brasília: EdUnB, 1983. Col. Temas Brasileiros, vol. 24) e *Tempo de Capanema* (BOMENY, Helena Bousquet et al. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1985). Também será de grande utilidade uma visita ao Arquivo Gustavo Capanema, depositado no CPDOC/FGV, por meio do catálogo organizado por Simon Schwartzman, Helena Bomeny e Vanda Costa (BRASIL, Fundação Getúlio Vargas. *Arquivo Gustavo Capanema: Inventário Analítico*. Organizado por Helena Bousquet Bomeny, Vanda Maria R. Costa e Simon Schwartzman. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1987). Sobre a cultura na era Vargas, o interessado poderá conferir o livro do pesquisador norte-americano, Daryle Williams, *Cultural wars in Brazil: the first Vargas regime, 1930-1945*. (WILLIAMS, Daryle. Durhan/Londres: Duke University Press, 2001).
2. Sobre o apoio do governo Vargas ao Museu Histórico Nacional, cf. WILLIAMS, Daryle. Sobre patronos heróis e visitantes: o Museu Histórico Nacional, 1930-1960. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1997, p. 141-186.
3. Cf. WILLIAMS, Daryle. Sobre patronos heróis e visitantes... *Op. cit.*
4. Sobre a trajetória dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, cf. BITTENCOURT, José Neves. Um museu em tinta e papel: os “Anais do Museu Histórico Nacional”, 1940-1995. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 36, 2004). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2005, p. 181-202.

5. Sobre o processo de revitalização do Museu Histórico Nacional, cf. GODOY, Solange de Sampaio (org.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1988.

6. Cf. ABREU, Regina. Memória, história e coleção. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 28, 1996). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1996, p. 37-64; WILLIAMS, Daryle. Sobre patronos heróis e visitantes... *Op. cit.*

7. WILLIAMS, Daryle. Sobre patronos heróis e visitantes... *Op. cit.* p. 147. O autor refere-se a Gustavo Barroso, cuja longa direção estendeu-se, em seu segundo período, até 1959.

8. Sobre o Curso de Museus, criado no Museu Histórico Nacional em 1932, cf. MAGALHÃES, Aline Montenegro. O que se deve saber para escrever história nos museus? *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 34, 2002). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2005, p. 107-130.

9. É o período em que passam a prevalecer os conceitos formulados a partir da Ciência da Informação, disciplina que, a partir dos anos 60, procurou reunir, teórica e metodologicamente, a Biblioteconomia, a Arquivística (que passou a ser chamada, a partir de então, de "arquivologia") e a Museologia, utilizando como base conceitual as formulações da biblioteconomia, da teoria da informação, alguns aspectos da teoria da comunicação e das ciências sociais. No Brasil, difundiu-se fortemente com a criação, no início dos anos 70, do Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica, órgão ligado ao CNPq, que criou um curso de pós-graduação que teve grande influência na modernização do Curso de Museus. Sobre as bases teóricas e metodológicas do processo de reestruturação técnica do MHN, entre 1985 e 1990, cf. FERREZ, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. *Cadernos de ensaios, 2* (Estudos de Museologia). Rio de Janeiro: Iphan, 1994, p. 65-74.

Expondo a novidade:

análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional

Raquel Pret

NOTA BIOGRÁFICA

RAQUEL PRET – é graduada em História pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/Uerj). Desde 2003 atua como pesquisadora associada à equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional (CeRLuB/MHN). Participa dos projetos desenvolvidos por este Centro, como o catálogo eletrônico *Tempo dos Bragança*, e também da elaboração da proposta conceitual para a exposição de longa duração do MHN, prevista para 2006.

RESUMO

A década 1980, apesar de ser conhecida como década perdida, é um período de diversas transformações, sobretudo no campo cultural do país. As políticas públicas, alicerçadas no pensamento social da intelectualidade, evidenciam a preocupação de representar a diversidade brasileira. Refletir sobre como essa conjuntura influenciou o processo de Revitalização do Museu Histórico Nacional e a construção da proposta conceitual para sua exposição de longa duração de 1985 é o mote deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE

Políticas culturais (década de 1980), Museu Histórico Nacional, exposições, revitalização

Os anos de 1980 foram um período de dificuldades econômicas e transformações políticas. Desde o final da década anterior a economia passava por dificuldades devido ao crescente aumento da inflação. Os governos do período autoritário investiram no avanço da industrialização no país, com recursos oriundos de empréstimos externos e o comprometimento com empresas nacionais e estrangeiras.

Como resultado, durante alguns anos, o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu a taxas de mais de 6% ao ano. No entanto, houve o aumento da dívida externa e da inflação. O resultado da deterioração econômica foi uma difícil situação interna, com inúmeros cortes em setores vitais, como o da educação e o da saúde.

No campo político, aumentou a mobilização da sociedade, pela “abertura” e o “retorno à democracia”. Em 1984, o movimento das *Diretas Já* reivindicava eleições diretas para presidente. O malogro do movimento, entretanto, levou às eleições de 1985 ainda pelo voto indireto, mas com uma novidade: os candidatos eram civis, pela primeira vez, desde o golpe de 1964. Eleito, assumiu Tancredo Neves, candidato pelo MDB. Inaugurou-se um período de esperança e otimismo.

No âmbito cultural, foi também um período de agitação. Intelectuais, artistas e produtores culturais engajavam-se pelo objetivo de tornar mais democrática a produção cultural, ampliando o acesso e a possibilidade de fruição, por parte da população, dos bens culturais produzidos pela sociedade.

Com relação aos museus, a nova situação vivida no país convergia com as propostas levantadas na Mesa Redonda de Santiago do Chile¹, promovida pelo Comitê Internacional de Museus (Icom), em 1972:

tornar esses locais mais democráticos, representando as populações em sua pluralidade e dando lugar aos discursos marginalizados, sem se fixar exclusivamente na memória de uma minoria dominante. De certa forma, o novo governo já encontrou ferramentas com que trabalhar: ainda durante os governos militares, em 1979, a criação da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM)² buscava reorganizar e revigorar as diversas repartições voltadas para a área, formulando e coordenando a execução de políticas públicas.

A FNPM incorporou, inicialmente, repartições voltadas para o chamado “patrimônio cultural edificado”, bem como para o registro de patrimônio intangível. Em 1981, começou a incorporar também os museus, até então subordinados ao Departamento de Assuntos Culturais do MEC.

Desde os anos 30, os museus funcionavam como autarquias, com grande independência de ação. A crise econômica com que o país vinha se defrontando, somada a anos de descaso por parte dos governos militares, tinha se refletido pesadamente sobre as instituições museológicas em todos os níveis. Diante de uma situação que beirava o caos, uma primeira providência foi a criação, em 1982, do Programa Nacional de Museus (PNM). Este tinha por objetivo estabelecer uma administração mais integrada entre os museus e o Ministério da Educação e Cultura. O Programa deveria atuar como um canal facilitador, levando ao Ministério as necessidades e demandas dessas instituições, e teria a responsabilidade de formular e aplicar programas de desenvolvimento institucional cujo principal objetivo seria a renovação, preconizada por Aloísio Magalhães.

O fim do regime militar e o estabelecimento da Nova República, após o trauma da morte repentina de Tancredo Neves, reforçaram as aspirações de mudança que se observavam em todo o país. A determinação geral, em todos os níveis de governo, era a de que as instituições deveriam calcar suas ações nos princípios democráticos. “Cidadania com autonomia” era a retórica desse período. Neste contexto foi criado o Ministério da Cultura.

O novo Ministério resultou da reunião de diversos órgãos, como a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Nacional de Arte (Funarte), a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o Ser-

viço Nacional de Teatro, dentre outros, assim como os diversos conselhos que regulamentavam as áreas, como o Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico e o Conselho Federal de Cultura.

Nesse momento, o Museu Histórico Nacional passava por um longo período de crise institucional. O orçamento destinado à instituição não era sequer suficiente para manutenção das atividades-fim, como manutenção predial, conservação do acervo e divulgação do patrimônio preservado. Desde a década anterior percebia-se a necessidade de uma grande reformulação institucional, incluindo uma grande reforma, reequipamento, a formulação de novas políticas museológicas e a mudança de suas concepções de história e museográficas, de há muito ultrapassadas.

Diante desse quadro, o diretor Gerardo Britto Raposo Câmara, em ofício encaminhado ao Programa Nacional de Museus³, solicitou a intervenção deste no Museu Histórico Nacional.

O pedido foi prontamente aceito⁴ e, no ano seguinte, criou-se uma comissão que reuniu funcionários do Museu e técnicos recrutados pelo Programa Nacional de Museus, com a finalidade de elaborar um diagnóstico sobre a situação em que se encontrava a instituição.

Conceitualmente, a situação era paradoxal: o Museu preservava uma memória que não interessava mais ao governo, à sociedade à universidade e nem mesmo a si próprio. Dentre as diversas perdas que vinha sofrendo, a mais visível, naquele momento, era a de sua identidade. A impressão geral, nos meios especializados, era de que o Museu estava defasado. Mesmo assim, havia consenso em torno da importância do conjunto de bens patrimoniais preservados. Prevalencia a potência aurática de lugar de memória da nação e de referência para os demais museus brasileiros e para o saber museológico do país.

De acordo com o relatório final elaborado por esta comissão, o Museu possuía 18.850 m², sendo que apenas cerca de 5.000 m² destinados a exposições e destes, somente 1.930 m² estavam sendo utilizados para este fim, devido à precariedade em que se encontrava o edifício. O acervo possuía cerca de 120 mil itens, dos quais 80 mil pertenciam à coleção de numismática. Dos 40 mil restantes, 50% estavam em estado precário de conservação e apenas 5% apresentavam-

se nas exposições. As coleções não se encontravam nem processadas, nem conservadas, facilitando o extravio ou a perda de objetos. Os funcionários reclamavam de falta de coordenação no trabalho; não havendo reuniões periódicas, as informações eram transmitidas por meio de boletins internos. Os projetos nas áreas de pesquisa, museografia e educação estavam parados; prédio e acervo, completamente deteriorados; e o funcionamento orgânico, altamente prejudicado. A alegação era a falta de verbas e a burocracia do serviço público⁵.

O Museu Histórico Nacional e seu processo de revitalização

É possível dizer que o “Processo de Revitalização do Museu Histórico Nacional” iniciou-se com esse relatório. O parecer da equipe designada pelo Programa Nacional de Museus foi de que havia urgência em reformular todas as áreas do Museu, tornando-o novamente uma instituição cultural a serviço da sociedade. Para tanto, seria essencial modificar não somente a sua infra-estrutura, mas também seu quadro funcional. Foi então acordado que a primeira ação seria a formulação de uma nova proposta conceitual que norteasse as demais mudanças e a criação de uma assessoria jurídica capaz de agilizar as relações com a burocracia estatal, facilitando a dinâmica do processo de revitalização.

A intervenção do Programa Nacional de Museus também resultou numa mudança de diretoria da instituição. Gerardo Câmara, após 13 anos no cargo, foi substituído pelo museólogo Rui Mourão, que passou a acumular a direção do PNM. Como sua adjunta, designou a museóloga Solange de Sampaio Godoy. Essa mudança abriu a possibilidade de aproximação com o meio acadêmico, no qual a nova diretora tinha certa inserção, o que se constituía em novidade no funcionamento do Museu.

Solange Godoy comandou a reestruturação no quadro de funcionários, com objetivo de montar uma equipe interdisciplinar, para a elaboração do novo projeto conceitual do Museu⁶. Os profissionais incorporados identificavam-se com o movimento da Nova Museologia⁷, então em voga nos meios museológicos de todo o mundo.

A nova direção juntou ações que já se encontravam em processo pelo

menos desde 1983, ainda que forma claudicante, com novas ações que começaram a ser elaboradas em 1985. O objetivo concebido a longo prazo era a implantação de uma exposição de longa duração baseada em uma proposta conceitual totalmente nova. Segundo a nova diretora, “[a] primeira área a ser modificada será a das exposições, pois é ela o principal sustentáculo das demais atividades educativas e culturais do Museu”.⁸

Seria necessário, em primeiro lugar, romper com o “paradigma barroco”⁹. Era preciso distanciar-se da escrita da história que privilegiava, desde 1922, os heróis e os feitos gloriosos, militares ou não, como forma de sacralizar o passado. A dessacralização proposta implicava em mostrar a pluralidade e a parcialidade dos saberes que formavam as exposições do Museu, assumindo as escolhas da instituição como escolhas intelectuais datadas. Foi realizado um balanço analítico da instituição – não somente seu acervo museológico, mas também suas opções teóricas e metodológicas, como base para uma nova proposta de exposição¹⁰.

Mas qualquer processo de ruptura apresenta uma dualidade: no primeiro momento acontece uma rejeição do discurso anterior e, posteriormente, a apresentação de um novo discurso¹¹. O problema com que se defrontou o Museu, naquele momento, refere-se a esta questão, pois a revitalização implicava na substituição de um discurso com o qual o público estava familiarizado. E, mais ainda, substituí-lo por outro que, histórica e museograficamente, atendesse a pluralidade da sociedade brasileira, incluindo a maioria de excluídos e silenciados há anos no Museu Histórico Nacional.

Um dos caminhos encontrados pela equipe do Museu Histórico Nacional foi abrir uma via que nunca tinha sido trilhada antes: estabelecer diálogo com a universidade. O relatório anual de 1985 da Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais (Copec) mostra a preocupação de buscar parcerias com as universidades para o desenvolvimento de suas atividades.

“As bases da formação social brasileira”, “Estrutura, poder e formas de governo” e “O papel social da instituição museu” foram algumas das palestras realizadas naquele ano em conjunto com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Pontifícia Universidade Católica

(PUC), a Universidade Federal Fluminense (UFF), a Universidade do Rio de Janeiro (Unirio), a Universidade Gama Filho (UGF) e a Universidade Santa Úrsula (USU). Essas parcerias ocorreram também na realização de cursos de curta duração, como “Uso educacional dos museus”, “História da indústria e do trabalho”, “Psicologia da percepção e formação de atitude”, “A questão do trabalho escravo e livre”, entre outros. Embora os cursos não tivessem o objetivo de iniciar um intercâmbio museu-universidade, cumpriram o papel de abrir a instituição a um público altamente especializado¹².

No momento em que a universidade foi convocada a participar do processo, o meio foi a contratação de consultorias que orientaram a implantação de uma nova visão de história, sintonizada às linhas mais atualizadas que estavam então em voga nos principais centros universitários do Rio de Janeiro.

Nos anos imediatamente posteriores a 1985, a equipe do Museu Histórico Nacional procurou, promovendo seminários com profissionais de outras instituições e montando exposições de curta duração, instigar no público participante a reflexão sobre a escrita da história que se pretendia implantar na instituição. Fica evidente o direcionamento proposto pela instituição: uma história científica, procurando identificar e problematizar tempos e agentes da formação do país, substituiria a história “mestra da vida”, de raiz positivista. Saíam das galerias os “testemunhos” e as “reliquias” legados pelos heróis, sendo proposta sua substituição pelos objetos/documentos, portadores de informações sobre a dinâmica sócio-histórica, expressões materiais das contradições que, em todas as épocas, marcavam a formação social brasileira. Escravos, trabalhadores, colonos, operários, o homem comum, os “Silva” eram, pela primeira vez, admitidos nas exposições, juntamente com conceitos como “estrutura”, “trabalho”, “processo histórico”, “formação social” e “diversidade”.

Um momento marcante dessa primeira fase do “processo de revitalização” foi a criação da Divisão de Capacitação e Aperfeiçoamento Técnico e Cultural (DCATC), que absorveu a área de cursos e seminários e recebeu a função de elaborar estratégias de esclarecimento ao público, em torno das mudanças que estavam se processando. Também começou a

ser feito um trabalho similar com o quadro de funcionários do Museu. A reestruturação pela qual passava a instituição tratava como de essencial importância que os funcionários se familiarizassem com o novo quadro conceitual, de modo que fosse obtida a máxima adesão possível.

A primeira ação nesse sentido, foi um painel, transformado posteriormente em exposição, intitulado “Nossos problemas, nossas soluções”¹³. Tratava-se de uma proposta inovadora: discutir com funcionários e especialistas da área a situação em que se encontrava o Museu e as propostas de mudanças para o mesmo. A exposição mostrava, de maneira até chocante, o estado em que se encontrava o acervo e a necessidade de urgente intervenção técnica.

Em setembro de 1985 foi disseminado, internamente, o documento “A nova proposta do Museu Histórico Nacional”¹⁴, no qual era apresentada a linha que deveria orientar o novo circuito de exposição permanente¹⁵ e a forma como seria implementado, além de reiterar a importância das exposições para a revitalização do Museu.

O setor de exposições de um museu é por natureza a sua unidade mais representativa. É o setor através do qual o museu sintetiza, unifica e legitima suas diversas propostas. A mais fundamental comunicação entre o museu e o público se faz através da exposição.¹⁶

Os rumos buscados pela instituição apontavam para uma nova escrita de história, que se via como científica, por um lado, e engajada, por outro, com o objetivo primeiro de representar, com maior fidelidade, a diversidade do país. Embora se possa argumentar que os únicos setores da sociedade chamados a elaborar a proposta tenham sido os profissionais do campo dos museus e a intelectualidade atuante nas universidades, e que o público em geral tenha ficado fora do processo, tratado como espectador, apenas a introdução de um discurso que falava do museu como uma espécie de lugar de memória da cidadania, agente ativo na formação de uma “consciência patrimonial”, já era uma novidade radical.

Uma das discussões inovadoras introduzidas nesse momento foi a que buscava entender o público do Museu. Até então, e desde Gustavo Barroso, o público visitante era visto como uma espécie de “massa amorfa”,

formada por cidadãos capazes de entender a mensagem institucional ou dispostos a serem introduzidos a ela, ou seja, uma minoria já iniciada no assunto. Na nova proposta, o público passa a ser considerado, em sua heterogeneidade, um tipo de “parceiro” na construção do discurso do Museu. A instituição que até então, tinha sido bastante passiva no que diz respeito à abordagem do público, passa a levantar questões como a procedência dos visitantes, o acesso ao Museu e a sua divulgação. Ao refletir sobre seu público, buscando intensificar o diálogo com os diversos segmentos deste, o Museu aborda um aspecto de sua própria constituição que nunca tinha sido pensado antes.

Exposições de curta duração: preparando o caminho

A proposta que estava sendo formulada para o Museu Histórico Nacional combinava uma nova abordagem historiográfica com uma nova museografia. Essa combinação começou a ser experimentada com a concepção de “exposições temporárias”, nas quais já se insinuavam os contornos do que viria a ser o futuro circuito.

A primeira delas, intitulada *Os donos da terra: o índio artista-artesão* teve a curadoria da museóloga Marília Duarte Nunes, que não era da equipe do Museu. A exposição buscava mostrar o processo de formação histórica do Brasil, focando a posição do indígena como parte integrante do processo. É notável a preocupação em afastar-se da narrativa romântica do século XIX sobre os índios, que prevalecia nas galerias da instituição: o índio “bom selvagem”, ingênuo, passivo e sem características identitárias. A proposta da exposição frisava a diversidade dos povos indígenas brasileiros, procurando não folclorizar hábitos, costumes e ritos, tendo uma abordagem fortemente antropológica¹⁷.

Outra exposição temporária de grande repercussão foi *Re-tratos*, sobre a obra do artista plástico Clécio Penedo, com curadoria de Solange Godoy. O objetivo era apresentar uma leitura desmistificadora sobre os grandes vultos da história brasileira que faziam parte do acervo do Museu.

Em 1986, outras duas temporárias abordavam outros recortes do acervo: *Tancredo memória viva* e *Do cruzado ao cruzado*. A novidade, então, eram os temas contemporâneos. A primeira abordava o grave

evento da morte de Tancredo Neves, como pano de fundo para o retorno à democracia após anos de regime autoritário. A segunda abordava a questão da reforma monetária de 1985, colocando em tela a grande coleção de numismática e propondo uma reflexão em torno da história econômica do país.

Como nasce um novo conceito: as variáveis na construção do “novo” circuito de longa duração de exposições

Para ser elaborada a proposta conceitual do circuito permanente do Museu Histórico Nacional, foi montada uma equipe interdisciplinar, que contou com a participação de museólogos, historiadores, antropólogos e sociólogos. Foi designado o historiador Antonio Luís Porto e Albuquerque, então diretor-adjunto, para coordenar os trabalhos. O primeiro deles foi analisar a antiga exposição de longa duração, inaugurada no fim dos anos 60.

Constatou-se que a exposição oferecia uma narrativa de história oficialista, linear, com foco nos grandes feitos e personalidades do Estado e enfatizando a preciosidade dos objetos. Essa linearidade da narrativa dava ao visitante a idéia de que a formação histórica nacional ocorrera por uma única via. Tratava-se de uma visão desenvolvida a partir de agências oficiais ou pára-oficiais do Estado Nacional, não admitindo nenhuma outra variável e não considerando os processos de ruptura e continuidade na formação da nação, assim como o papel dos diversos agentes históricos. Em termos museográficos, a exposição mostrava-se ultrapassada e expunha apenas parte diminuta do acervo preservado.

As conclusões do grupo de trabalho de 1985 foram resumidas num documento que, divulgado amplamente ao fim daquele ano, estabelecia, dentre outros pontos, que

Um museu de história deve ser um centro de investigação, coleta e exibição de objetos pertinentes a um ou vários temas de caráter histórico. A História é a ciência que o fundamenta, derivando daí o tratamento que constituirá sua identidade como museu (...). A nova proposta conceitual para o circuito de exposição permanente abrange o todo da formação

histórica do Brasil e é apresentada modularmente segundo linhas mestras a serem explicitadas de modo significativo. O fato de existirem outros museus referentes a períodos ou temas definidos na História do Brasil não invalida que este museu se preocupe em refletir a história nacional por inteiro. Ele será o museu-síntese.¹⁵

A ruptura com a narrativa adotada pelo Museu tornou-se uma espécie de metáfora do rompimento com o estado de atraso de toda a instituição. Tornou-se desejo de todos os setores. Naquela época também começou a ser discutida a política de aquisição, voltando-se para objetos da vida cotidiana, da atividade econômica e do trabalho, procurando colocar nas coleções o homem comum. Os documentos da história oficial, atrelados ao Estado, suportes de informações sobre a história e a dinâmica do Estado passaram a dividir espaço com objetos contemporâneos, cujo intuito era o de **estabelecer** uma comunicação mais fácil com o público. Criar uma identidade do acervo com o visitante facilitando, assim, o diálogo deste com a história nacional, passou a ser um dos objetivos do Museu.

O passo seguinte foi apresentar a proposta de exposição modular, que orientaria a proposta museográfica a ser formulada. Tratava-se esta idéia da divisão da exposição permanente em módulos temáticos, num total de seis: 1 – “Expansão e defesa”, 2 – “O Brasil no sistema colonial”, 3 – “Sociedade, trabalho, produção, cultura e lazer”, 4 – “O processo de Independência” e 5 – “A dinâmica do poder e transportes terrestres”. Museograficamente, seria possível ao visitante percorrer, separadamente, cada uma das seis exposições, tendo a possibilidade de “programar” a própria visita.

Um primeiro problema observado pela equipe foi o de como seria possível trabalhar a nova proposta com um acervo que remetia às concepções de história já inteiramente ultrapassadas. Os objetos/documentos, em sua maioria, datavam do século XIX e haviam sido incorporados às coleções por possuírem características de “reliquias” evocativas das grandes figuras e processos do Estado e dos patronos da instituição. A conclusão a que se chegou foi que se partiria do conceitual para montar a exposição e que seria necessário pensar outras formas de apresentar os objetos. Caso ainda restassem lacunas, estas seriam preenchidas por meio da incorporação de

novos documentos, por empréstimo, permuta ou compra.

As lacunas seriam muitas, pois eram quase inexistentes no acervo da instituição objetos que pudessem ser relacionados à “história social”. Entretanto, a identificação de tais vazios tornou-se mais fácil em função da reestruturação que, paralelamente, acontecia nas outras áreas do Museu. Desde 1983, um grande esforço vinha sendo feito para implementar, no Museu Histórico Nacional, um sistema de tratamento de acervos baseado nos métodos da documentação, o que permitiria, pela primeira vez na história da instituição, a perspectiva de um inventário preciso. Essa ação teve dois marcos: o primeiro, a implantação, em 1984, da “Reserva Técnica 1”, que reuniu parte do acervo em um só espaço e o segundo, os estudos, iniciados em 1986, para a implantação do sistema SIGA (Sistema Integrado de Gerenciamento de Acervos), que viria a se tornar a ferramenta de recuperação automatizada de informações sobre o acervo preservado¹⁹. A sistematização das práticas de tratamento técnico do acervo, que já tinham se iniciado, passaram a permitir não apenas a rápida localização dos objetos/documentos, como também o levantamento de informações detalhadas de grande utilidade para os técnicos envolvidos com a concepção da exposição permanente.²⁰

Foi estabelecido que o primeiro módulo a ser montado seria, por questões de arquitetura, o que receberia o nome de “O Brasil no sistema colonial”. Todavia, com o desenvolvimento dos trabalhos e o contorno que ganhara tal núcleo, optou-se por chamá-lo de “Colonização e dependência”. Esta exposição, que viria a ser inaugurada em dezembro de 1987, foi elaborada com base em teorias então em voga na universidade²¹. A análise buscava as matrizes econômicas na formação histórica do Brasil, tentando observar a persistência de certos problemas atuais do país como produto da dinâmica histórica da sociedade brasileira. Segundo a exposição, a colonização portuguesa da costa atlântica do continente americano seria fruto da conjuntura econômica internacional ao tempo do mercantilismo. Por conseguinte, a formação brasileira, desde o período colonial, estaria a reboque do jogo de forças das principais potências da época.

A opção museográfica era marcadamente orientada pelo projeto conceitual, abrindo-se com um quadro do artista plástico Clécio Penedo,

feito sob encomenda e constituído como um mosaico de símbolos que remetiam aos tópicos que seriam abordados na exposição, mas numa linguagem que buscava trazer esses tópicos para a contemporaneidade. A obra, com o mesmo título da exposição que abria, foi criada passo a passo, tendo o acompanhamento da equipe responsável pelo projeto conceitual.

O módulo abria-se no Pátio da Minerva, cuja reforma havia se completado poucos meses antes, e se estendia por cinco salas, no segundo pavimento do prédio do antigo Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. Os projetos das vitrines, da iluminação, de sinalização foram encomendados a especialistas²², e todo o sistema foi elaborado tendo-se em vista a integridade do acervo.

A inauguração de “Colonização e dependência”, acontecida em 27 de dezembro de 1987, fechou a primeira fase do Processo de Revitalização do Museu Histórico Nacional.

Nos anos posteriores, a crise econômica em que mergulhou a “Nova República” não permitiu que o processo de revitalização tivesse a continuidade que era pretendida. Em 1992, por ocasião da passagem dos 70 anos de fundação do Museu Histórico Nacional, foi inaugurado o módulo que, pela ordem do projeto original, deveria ser o primeiro do circuito permanente: “Expansão e defesa”.

Mas esta já será outra história, que possivelmente merecerá outra reflexão. No momento, é possível concluir que a escrita da história encontrada no Museu Histórico Nacional através de suas exposições é fruto de continuidades e descontinuidades, de rupturas e retornos, mas que o atual momento institucional se iniciou naquele 1985. Uma das principais constatações dentre as que, desde então, tem orientado a trajetória da instituição, é que o museu não está aparte dos processos históricos, dos conflitos de força da vida social, mas é elemento dessa dinâmica. A instituição é, portanto, resultado das inúmeras idéias, ações, vetores produzidos por homens que por ali passaram, ou o tangenciaram e/ou por lá permanecem.

Notas

1. A mesa-redonda de Santiago do Chile foi um encontro realizado pelo Comitê Internacional de Museus (ICOM) para discutir a situação dos museus latino-americanos. O documento produzido ao final do encontro, em 30 de maio de 1972, estabeleceu as bases do Museu Integral, significou também um marco de mudança nas concepções do que seria museu e sua função. Seus princípios e suas propostas apontavam para transformar os museus em ferramentas que auxiliassem o desenvolvimento da sociedade e representassem o “fazer” do homem, procurando a pluralidade. Havia a crença da transformação social através da cultura.
2. O designer e artista plástico pernambucano Aloisio Magalhães esteve na presidência da Fundação Nacional Pró-Memória de 1979 até sua morte repentina, ocorrida em 1982. Propunha, a partir dos trabalhos desenvolvidos pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), fundado e dirigido por ele em 1976, uma renovação do conceito de cultura brasileira. O patrimônio que deveria ser preservado era o que fosse capaz de representar a diversidade nacional, sem abandonar a bandeira da resistência por meio da cultura, levantada nos anos de 1970. Diversidade cultural, essa era a vertente do Ministério da Cultura em 1985.
3. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional. Ofício no 377, de 14 de novembro de 1984, encaminhado à direção do Programa Nacional de Museus.
4. Em 21 de dezembro de 1984, pela portaria nº 57, o presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, Marcos Vilhaça, licenciou Gerardo Câmara da direção-geral e designou Rui Mourão para substituí-lo, dando início também ao processo de revitalização no Museu Histórico com a intervenção do Programa Nacional de Museus. Logo depois, em 2 de janeiro de 1985, a portaria nº 03, nomeia a museóloga Solange Godoy como diretora-adjunta, colocando em prática as propostas surgidas após o relatório final do PNM.
5. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional. Relatório sobre a intervenção do Programa Nacional de Museus no MHN.
6. Integraram a equipe formada por Godoy o historiador Antônio Luís Porto Albuquerque, como consultor de História; a museóloga Iara Madeira, para chefia da Seção de Exposições; a museóloga Vera Alencar, para a Divisão para Programas de Apoio Educacional e Cultural (DPAEC); e a historiadora Maria Emília Prado Marchiori, para a Seção de Cursos e Seminários. Foram integrados à equipe diversos técnicos que já faziam parte dos quadros do Museu na gestão anterior, e que já estavam envolvidos em projetos como o da implantação da Reserva Técnica e reformulação das políticas de informação e documentação. Esses projetos eram coordena-

dos pela documentalista Helena Dodd Ferrez e pela museóloga Maria Helena Said Bianchini.

7. Este movimento, surgido no colóquio de Santiago do Chile, em 1972, propunha o questionamentos e novas propostas para os museus, tendo como foco a função social destes. Segundo o teórico português Mário Moutinho, "considerou-se que o museu é uma instituição ao serviço da sociedade da qual é parte integrante e que possui em si os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que serve; que o museu pode contribuir para levar essas comunidades a agir, situando a sua actividade no quadro histórico que permite esclarecer os problemas actuais..." MOUTINHO, M. C. *Museologia informal*. Boletim APOM (II Série, no 3, 1996.) Lisboa, 1996.

8. GODOY, Solange. Museu Histórico Nacional: um novo conceito de museologia. *Sphan/Pró-Memória*. (no. 20, set./out. 1982) 3- 6. Brasília, SPHAN/FNPM/MEC, p. 3.

9. O conceito de "paradigma barroceano" pode ser entendido como o conjunto de idéias, concepções e ações que ainda traziam forte influência do pensamento de Gustavo Barroso em torno da função dos museus de história, a escrita da história e a preservação do patrimônio histórico e artístico a ser implementada nelas. Com diversas modificações e adaptações, esta formulação conceitual permaneceu ativa, no Museu Histórico Nacional durante décadas. Sua base estava na apresentação da memória da elite dominante como expressão da história nacional. Cf. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar: ensaio de interpretação de um museu de história. *Anais do Museu Paulista* (v. 8/9, 2000-2001) 151-174. São Paulo, Museu Paulista da USP, 2003.

10. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Proposta conceitual para o Circuito Permanente. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1985. Folheto institucional. 6 p.

11. Cf. FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

12. A experiência dos "cursos e seminários" foi marcante, no período em que a crise se aprofundou, no Museu Histórico Nacional. Iniciada no final dos anos 70, sob a coordenação da profesora Sarah Benchetrit, objetivava oferecer cursos de extensão abertos a estudantes universitários e profissionais em busca de aperfeiçoamento ou complementação cultural, Trouxe para o complexo arquitetônico do Arsenal de Guerra um público que, de outra forma, dificilmente chegaria a frequentar o museu.

13. O referido painel fez parte do programa de atividades da Divisão de Aperfeiçoamento Técnico Cultural, em julho de 1985, e contou com a participação dos historiadores Umberto Pere-

grino e Aparecida R. Motta, da então diretora do Museu da Imagem e do Som, Ana Maria Balbina, e do coordenador dos museus da FUNARJ, Ricardo Cravo Albin. Posteriormente, as conclusões do referido painel tornaram-se uma exposição de curta duração, destinada ao público interno e que recebera o mesmo nome, inaugurada em agosto de 1985 e que durou aproximadamente três meses.

14. BRASIL, Museu Histórico Nacional. A nova proposta do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1985. Folheto institucional. 10 p.

15. Era usual nos anos 70 e 80, a noção de "exposição permanente", assim como a de "exposição temporária". As noções atualmente utilizadas, de "exposição de longa duração", "exposição de média duração" e "exposição de curta duração" começaram a tornar-se de uso comum na segunda metade dos anos 90, em função dos debates travados no âmbito do ICOFOM (Comitê Internacional de Museologia do ICOM) quanto à necessidade de renovação dos museus.

16. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional. Relatório da Coordenadoria de Programas Educativos e Culturais ao Diretor do Museu Histórico Nacional, relativo ao ano de 1985. p. 10.

17. A exposição buscou dinamizar uma coleção adquirida pelo MHN no início dos anos 80, a chamada "Coleção Cipré". Tratava-se da coleção do sertanista Luiz Felipe Figueiredo Cipré, cuja maioria dos objetos era de procedência tribal, recolhidos durante a década de 1970. Esses objetos foram adquiridos pelo colecionador, que era funcionário da Fundação Nacional do Índio (Funai). A doação pretendia divulgar de maneira mais ampla a cultura desses povos e, ao mesmo tempo, preservar a sua memória.

18. Trecho retirado do folheto de apresentação, em 1985, do novo circuito de exposições de longa duração a ser implementado a partir do decorrente ano, cuja equipe interdisciplinar era liderada pelo historiador Antonio Luís Porto Albuquerque. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Proposta conceitual para o Circuito Permanente. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1985. Folheto institucional. 6 p.

19. Não existem ainda estudos sobre esses dois processos, mas informações gerais sobre os mesmos podem ser obtidas pelo interessado nos relatórios anuais do Museu Histórico Nacional de 1986 a 1990 (disponíveis no Arquivo Administrativo do MHN), na seção introdutória do livro "O Museu Histórico Nacional" (GODOY, Solange de S. (ed.). O Museu Histórico Nacional. São Paulo: Banco Safra, 1988.), e no artigo "Documentação museológica: teoria para uma boa prática" (FERREZ, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. Cader-

nos de ensaios no 2 – Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 1994. p. 65-74.

20. A eficiência das novas práticas foi comprovada na montagem do núcleo referente ao trabalho. A solução encontrada foi a montagem de um grande painel com variados documentos sobre imigrantes, obtidos de diversas fontes. Além disso, o Museu estabeleceu empréstimos de objetos pertencentes ao acervo do Museu da Imigração Japonesa (São Paulo, SP) e do Museu Paranaense (Curitiba, PR). Essa medida revelou-se, por outros motivos, problemática, pois deveria possuir caráter provisório, até a aquisição de objetos para compor aquela parte da exposição. No entanto, isso não ocorreu, o que gerou um outro problema, pois ao final de dez anos – tempo estipulado pelo contrato de empréstimo – o Museu Paranaense requisitou a devolução de suas peças, deixando o módulo desfalcado.

21. No caso do MHN, os estudos do professor Fernando Antônio Novais (cf. NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec, 5a ed., 1989 (1a ed., 1979). Visto que o livro de Novais introduzia, baseado na leitura contida de uma plêiade de pensadores de extração marxista, o principal deles o teórico Emmanuel Wallerstein, o Módulo I do Circuito Permanente trazia uma série de conceitos até então impensáveis numa repartição pública diretamente ligada ao governo federal.

22. As vitrines ao designer Jacques van den Beuque, a iluminação à Esther Stiller, a sinalização à designer Maria Rita Parreiras Horta – sendo esta última a única pertencente ao quadro técnico do Museu.

1º DOSSIÊ

TRAJETÓRIAS DO PATRIMÔNIO

Apresentação

Intelectuais e Estado: disputas em torno da
noção de patrimônio nacional

Patrimônio e cultura: novos desafios
na era do intangível

Acervos de brinquedos em museus brasileiros
e sua potencialidade documental

Apresentação

Aline Montenegro Magalhães

Em 2004, o Museu Histórico Nacional lembrou os 70 anos de criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, primeiro órgão federal voltado para a preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro, que funcionou como um departamento deste Museu de julho de 1934 a novembro de 1937. Em alusão à data, foi publicado o 36º volume dos *Anais*, inaugurou-se a exposição temporária *Salvando o passado...*, sobre as atividades da Inspetoria e, ainda, dedicou-se o Seminário Permanente do Centro de Referência Luso-Brasileira – evento que consiste em palestras e mesas-redondas, realizadas ao longo do ano em torno de um tema – à reflexão sobre a história das políticas nacionais de preservação do Patrimônio.

O Seminário Permanente *Trajetórias do Patrimônio* foi dividido em três mesas-redondas. No dia 20 de maio, na ocasião da inauguração da exposição temporária *Salvando o passado...*, foi realizada a mesa-redonda “Antigos e modernos: primeiras iniciativas de preservação dos monumentos nacionais”, composta pelos historiadores Carlos Kessel, Aline Montenegro Magalhães e Márcia Chuva, sob a coordenação do historiador José Neves Bittencourt. Os expositores apresentaram as diferentes propostas de definição do Patrimônio Nacional colocadas em jogo no período de 1920 a 1940, por grupos de intelectuais conservadores e modernistas. Márcia Chuva, autora do primeiro artigo do presente dossiê, analisou os conflitos em torno da noção de Patrimônio Nacional, ocorridos entre Gustavo Barroso e os modernistas que geraram e geriram o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, substituindo a Inspetoria em suas atribuições. Seu artigo, “Intelectuais e Estado: disputas em torno da noção de Patrimônio Nacional”, é dedicado a essa querela levada a cabo pelos intelectuais que atuaram no aparelho de Estado durante o primeiro governo de Getúlio Vargas.

O segundo artigo, “Patrimônio e Cultura: novos desafios na era do intangível”, refere-se à apresentação da antropóloga Regina Abreu na mesa-redonda “IPHAN: rupturas e continuidades”, realizada no dia 12 de agosto, da qual participaram também o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves e José Neves Bittencourt, sob a coordenação da arquiteta Cêça Guimaraens. A autora analisa as definições de Cultura e Patrimônio no sentido de refletir sobre as políticas públicas de proteção ao Patrimônio Intangível ou Imaterial. Levanta uma série de questões sobre o Decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000, o qual institui o Registro dos Bens Culturais de Natureza imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, lembrando que a emergência dessa política preservacionista relaciona-se diretamente com questões colocadas pela ordem do capitalismo internacional.

O terceiro e último artigo, “Acervos de brinquedos em museus brasileiros e sua potencialidade documental”, foi baseado na comunicação da jornalista Ângela Cardoso Guedes. A autora participou da mesa-redonda “Políticas de aquisição de acervos: os museus sob a égide do IPHAN”, realizada no dia 23 de setembro, da qual participaram também os museólogos Cícero Antônio Fonseca de Almeida e Vânia Dolores Estevam de Oliveira, sob a coordenação da socióloga Sarah Fassa Benchetrit. Aqui, Ângela apresenta sua pesquisa realizada no âmbito do doutorado em Ciência da Informação, na qual analisou o potencial do brinquedo como documento capaz de transmitir informações relevantes acerca da sociedade que o produziu e na qual está inserido. Assim, verificou como as coleções desse gênero são tratadas nos diferentes museus que as possuem em seus acervos, sendo estes museus etnográficos, de arte, artesanato e/ou folclore, histórico e pedagógico.

Por fim, gostaria de agradecer, em nome do Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional, a todos que participaram do Seminário Permanente de 2004, contribuindo com brilhantismo e generosidade para o debate e a reflexão sobre esse tema tão profícuo e instigante que é o Patrimônio. Agradeço, em especial, aos autores que colaboraram com seus artigos, registrando suas falas e questionamentos e proporcionando a um maior número de pessoas o conhecimento sobre o que foi discutido nos encontros.

**Intelectuais e Estado: disputas em torno da
noção de patrimônio nacional**

Márcia Chuva

NOTA BIOGRÁFICA

MÁRCIA CHUVA – Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Coordena a Gerência de Pesquisa e Referência da Coordenação-Geral de Pesquisa, Documentação e Referência do Iphan, situada no Rio de Janeiro, que desenvolve pesquisas voltadas para a gestão do patrimônio cultural; a identificação do patrimônio cultural brasileiro material e imaterial, integradamente, e para a produção de obras de referência para o campo da preservação cultural. Além da pesquisa, esse setor implementou, em 2005, o PEP – Programa de Especialização em Patrimônio, em cooperação com a Unesco. É professora no curso de Relações Internacionais da Universidade Estácio de Sá.

RESUMO

A autora analisa o momento em que as práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil tornaram-se uma política pública voltada para a consolidação de uma identidade nacional brasileira, nos anos 30 e 40 do século XX. Trata dos intelectuais fundadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, apontando os diferentes grupos em disputa pela autoridade/legitimidade na definição do que seria o patrimônio nacional brasileiro. Nesse sentido, trata-se de compreender as lutas de representação que resultaram numa posição hegemônica, tornada amplamente reconhecida e naturalizada.

PALAVRAS-CHAVE

Políticas de preservação do patrimônio nacional, Identidade nacional, intelectuais, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A preservação do patrimônio cultural é uma prática muito antiga, se entendida como a prática cultural de atribuição de valor e significados a objetos e bens que se tornam elos que amalgamam grupos em torno de experiências e sentimentos comuns entre os membros que o compõem. Quando esta prática tange a esfera do Estado Nacional, ela ganha nova complexidade, pois o grupo em questão é a própria *nação*. Ainda que nem todos que compõem a nação se conheçam, tais bens tornados patrimônio nacional se constituem nas referências que dão sentido à existência do grupo – que atribuem significados ao “ser brasileiro”, ao sentimento de pertencimento a essa nação.

É, pois, sobre um dos momentos mais fecundos de investimentos na fundação da nação brasileira que estamos tratando aqui hoje: o momento em que as práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil tornaram-se uma política pública voltada para a consolidação de uma identidade nacional brasileira, nos anos 30 e 40 do século XX.

Nesta comunicação, tratarei dos grupos de intelectuais fundadores do patrimônio nacional que promoveram de modo bastante eficaz a fundação da nação brasileira, consolidando hegemonicamente uma dada visão de mundo, uma posição, nos anos 30 do século XX. Para compreendermos a responsabilidade que temos nas mãos, de tomar posição, produzir adesão às idéias, valores e visões de mundo como intelectuais atuantes no campo da preservação cultural, gostaria de observar esses agentes – dentre os quais Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Carlos Drummond e Lucio Costa como espelhos de nossa história, na medida em que damos continuidade a essas práticas por eles organizadas.

Para tanto, buscarei apontar os diferentes grupos em disputa pela autoridade/legitimidade na definição do que seria o patrimônio nacional brasileiro –, grupos que marcaram o momento de fundação das práticas de preservação cultural no Brasil, para compreender as lutas de representação que resultaram numa posição hegemônica, que foi de tal forma reconhecida e naturalizada.

As questões a seguir apresentadas devem, portanto, possibilitar uma reflexão sobre nossa prática político-profissional cotidiana, quais sejam: 1) o papel dos intelectuais dentro do Estado; 2) as relações entre a produção científica e as lutas políticas; e 3) a “causa do patrimônio”: ideologia ou luta política?

Tradição e modernidade – disputas em torno da noção de patrimônio nacional

A atuação de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde – MES, de 1934 a 1945, foi fundamental para a institucionalização e a consolidação da ação do Estado, relativa à defesa e à proteção do chamado *patrimônio histórico e artístico nacional*. Capanema esteve diretamente empenhado no assunto, encarnando uma nova postura do Estado, que tomou para si o debate em torno da nacionalidade e dos marcos fundadores da “nação brasileira”.

A Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN), ligada ao Museu Histórico Nacional (MHN) dentro do Ministério da Educação e Saúde, havia sido criada em 1934 e, embora com atribuições limitadas – pois ela não tinha a função de selecionar e definir o que seria o patrimônio nacional, mas apenas “exercer a inspeção dos Monumentos Nacionais e do comércio de objetos artísticos históricos” –, ela foi a primeira instituição pública de caráter nacional voltada para a *proteção do patrimônio nacional brasileiro*.

No entanto, no mesmo momento em que a Inspetoria foi criada, Capanema articulava a criação de um novo Serviço, convidando Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, para elaborar um projeto de organização de um serviço nacional para defesa do patrimônio artístico brasileiro. A partir desse convite,

Mário passaria a manter vínculos de amizade com Rodrigo Mello Franco de Andrade, além dos laços já tecidos com o próprio Capanema e seu chefe de gabinete e amigo, Carlos Drummond de Andrade, com Manuel Bandeira e com Augusto Meyer, nomes que, de alguma forma, se envolveram com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Por que, dentro de um mesmo ministério e governo, dois órgãos são criados para cumprir finalidades semelhantes, ainda que com âmbitos de atuação e de autonomia assimétricos e guiados por grupos distintos? Sem dúvida, isso revela a existência de disputas dentro do próprio Estado, em torno da legitimidade para definir e proteger o que seria chamado de patrimônio nacional.

Como é evidente, houve uma ruptura em termos do grupo que viria gerar e gerir o Sphan, com relação àquele que estava à frente da IMN, que encerrou suas atividades logo após a criação do Serviço, em 1937, tendo Rodrigo Mello Franco de Andrade como seu diretor, cargo que ocupou até 1967. O Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, regulamenta as atribuições do novo órgão, criando o Instituto do Tombamento e concedendo ao poder público ampla autonomia para a definição, a proteção, a fiscalização e o controle do patrimônio histórico e artístico nacional.

Para se compreender essa ruptura, é preciso uma análise das posições tomadas pelos agentes que se destacaram nesse processo e das concepções que fundamentaram suas práticas.

Vale, então, observar a consolidação de uma posição dada pelo grupo que se instalou dentro do Sphan, considerando as distinções dele em relação às posições de Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional e da antiga Inspetoria de Monumentos Nacionais.

Modernismo e *patrimônio*: a crença na universalidade da cultura e da arte

A associação entre as noções de modernidade e tradição – não recorrente em outros países, configurou os discursos e as práticas nacionalistas de *proteção do patrimônio* no Brasil. Essa particularidade é significativa, no que tange aos processos de construção de um “patrimônio nacional”.

Foi especialmente a partir da Semana de Arte Moderna, de 1922, com o empenho de grupos de intelectuais paulistas, que as representações acerca de um Brasil heróico, identificado com o Brasil colonial – o Brasil “das bandeiras” e “das minas” – começaram a *dominar* a tão disputada expressão da modernidade. Assim, os antigos valores europeizados representativos do moderno e do civilizado, em vigor desde o Império e também presentes nas inúmeras reformas republicanas, foram profundamente criticados, servindo como referência de oposição àquilo que seria identificado como a maior expressão de nossa nacionalidade, ou seja, o modelo de “brasilidade” foi gerado com base nessa oposição e na associação entre tradição e modernidade.

É significativo que essa “redescoberta” do Brasil, nos anos 20, tenha partido de São Paulo, reconstituindo também a mística bandeirante. Trata-se de um Brasil dominado pelo olhar de uma intelectualidade de vanguarda paulistana. De lá partiram as famosas “caravanas de revelação” ao interior do país – viagens em que esses intelectuais construiriam uma nova memória das riquezas mineiras até então esquecidas. A eleição das cidades históricas mineiras, aliada ao espírito bandeirante, definiu, em grande medida, a história que passaria a ser contada e recontada, inscrita e reconhecida em monumentos tidos como “patrimônio nacional”.

Como sabemos, Mário de Andrade foi um dos artífices dessa “redescoberta do Brasil”. Após suas viagens a Minas Gerais, em 1924, preocupou-se em compor símbolos e representações nacionais, como em seu poema “Noturno de Belo Horizonte”¹, criando uma imagem mítica da região mineira, concebida como símbolo máximo da nação, desbravada por paulistas, na epopéia bandeirante.²

Em 1944, Mário de Andrade relembrava, em carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, sua paixão por esse Brasil que “inventava”:

No dia em que li pela 1ª vez o “Noturno de Belo Horizonte” aqui em casa, no meio de todos esses paulistas escolados e desfibrados pela “discricção” social, de repente o grupo engrossou contra mim, e o Rubem Borba na frente, me apontando com o dedo (...) ameaçador, exclamou: Você acaba escrevendo letra pro Hino Nacional! (...) Eu meio que abaixei os olhos, falando de manso: “Pois se precisar, escrevo mesmo”.³

Mário de Andrade, sem dúvida, ainda na década de 20, foi o grande articulador das redes de intelectuais que se engajaram nesse projeto de invenção da nação, mantendo estreitos laços com Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro, e Carlos Drummond de Andrade, em Belo Horizonte.

E foi o drama da modernidade vivido por esses intelectuais que marcou, indelevelmente, o grupo que atuaria no Sphan nos anos 30 e 40. As relações por eles tecidas previamente, partilhando vivências comuns, tiveram em Rodrigo Mello Franco de Andrade um elo fundamental de integração de experiências e amizades entre mineiros e paulistas, em torno de sua mesa de diretor no Gabinete do Sphan, no Rio de Janeiro. Em meio às contradições que vislumbrava, aquela intelectualidade buscava então implantar, o projeto de nação que associava a modernidade à tradição, de cuja consagração foram artífices e construtores.

Gustavo Barroso e o Sphan: disputas pelo lugar de guardião da nação

Em 1947, o nº 4/1943 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*⁴ trazia um artigo no qual Gustavo Barroso – diretor do Museu Histórico Nacional – historiava a trajetória da idéia de defesa dos monumentos históricos, destacando as primeiras iniciativas nesse sentido ocorridas na França, no século XIX.

Ao tratar do nascimento dessas idéias no Brasil, Barroso colocava-se no centro de todas as iniciativas até ali delineadas.

Também valorizando a experiência da viagem – ou apropriando-se do valor atribuído a elas pelos modernistas, com suas viagens de redescobrimto do Brasil – Barroso relatava, então, sua primeira viagem a Ouro Preto, em 1926, quando, pela primeira vez, vira a necessidade urgente de defesa daquele patrimônio.

Como conseqüência dessa experiência, Barroso procurou Antonio Carlos Andrada, então presidente de Minas Gerais, que destinou verbas para restaurações em Ouro Preto, obras que foram supervisionadas por Barroso, em 1928. O passo seguinte foi dado com a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais - IMN por Washington Pires, ministro da Educação de 1932 a 1934. Contudo, Getúlio Vargas demitiu Pires e nomeou

Gustavo Capanema, impondo com isso um novo equilíbrio de forças e provocando um esvaziamento do poder político de Gustavo Barroso e da própria Inspetoria dentro do Ministério da Educação e Saúde.

Em seus relatos de 1947, Barroso tentava tecer a trama de suas relações de poder, que foram hegemônicas durante o Estado Novo, mas que se reapresentavam na nova conjuntura política democrática e liberal. No entanto, permaneceu como grupo sem expressão com relação à definição das políticas de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, que já havia se consagrado na força do grupo modernista de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Lucio Costa.

Nos *Anais do MHN* de 1948, Gustavo Barroso ampliava sua versão a respeito desse processo, em parte reproduzindo o artigo anterior e dando continuidade à sua narrativa sobre as origens da “defesa do patrimônio tradicional do Brasil”. Nesse texto, expressava fortes rancor e amargura em relação ao “esquecimento” e ao não reconhecimento dos trabalhos que realizara na direção da IMN/MHN, pelo órgão que a sucedeu – o Sphan. No texto de abertura desse número, intitulado *Documentário da Ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil*, Barroso associa a origem dessas preocupações à sua própria figura, enfatizando sua devoção à “causa” da defesa do patrimônio histórico e artístico do país e ao “culto de sua tradição”. Para comprovar sua devoção, Barroso destaca o fato de não ter recebido dos cofres públicos “nem sequer passagens para ir fiscalizar em Minas Gerais as obras a seu cargo”.⁵

Barroso pretende se recolocar nesse campo de disputas, na medida em que Capanema havia sido afastado do Ministério com o fim do Estado Novo e um novo equilíbrio de forças poderia se estabelecer. Busca se capitalizar como autor da primeira iniciativa – da primeira idéia e do primeiro gesto realizado no sentido da preservação do “patrimônio tradicional”, segundo ele.

A maior parte do referido volume dos *Anais* descreveu as obras de restauração empreendidas pela IMN e os princípios que regeram tais obras, por exemplo, a noção de passado como modelo de conduta. A nação brasileira se constituiu em continuidade com o passado.

Segundo Barroso, havia sido feito um trabalho no sentido de assemelhar as coisas velhas e gastas ao que eram originalmente; verdadeira obra de restauração, a primeira que se levaria a efeito no país, ligando-nos ao passado por laços imperecíveis.⁶

Na perspectiva dos modernistas que se consolidaram dentro do Sphan, a *origem* da nação se deu no momento em que foi capaz de romper, de se lançar num salto em direção ao novo como algo que se liberta e rompe com a continuidade, num profundo processo de renovação. Lucio Costa, como principal mentor dessas concepções, atribuiu esse salto qualitativo àqueles que denominou “renovadores” do século XVIII, responsáveis pela primeira produção artística autenticamente brasileira.

Ainda no início dos anos 40, o Sphan implementou uma série de restaurações na cidade de Ouro Preto, que havia sido recém-restaurada pela IMN. Com certeza, tratava-se da tentativa de “desmontar” qualquer intervenção que não tivesse a marca do Sphan e que não fosse regida por seus princípios estéticos, que valorizavam, por um lado, tudo o que pudesse ser identificado com as origens coloniais da nação e do patrimônio nacional e, por outro, que tivesse a aura da autenticidade.

A vertente tradicionalista de Barroso não detinha capital político suficiente no contexto em que foi hegemônica pelo grupo de Capanema. Noções como a de *continuidade histórica*, tão cara ao seu ideário, não faziam parte do vocabulário desse grupo, que se consagrou nos anos 30 e 40.

É fato que Gustavo Barroso teve espaço privilegiado no governo varguista, mantendo seu prestígio na direção da “Casa do Brasil” – conforme chamava o Museu Histórico Nacional –, representando grupos de poder com bases regionais, desde suas ligações com Epitácio Pessoa, nos anos 20.

No entanto, no campo de disputas pela legitimidade em definir o patrimônio nacional, não havia lugar para os interesses, valores e visão de mundo por ele representados. Sua posição ficou hegemônica frente às posições dominantes do grupo que ocupou o Sphan e se legitimou na ação de *proteção do patrimônio histórico e artístico nacional*.

Nacionalismos dentro do Estado Novo

A partir de 1937, o Estado Novo passou a fazer extenso uso da propaganda e da censura, assim como concentrou grande soma de recursos públicos nas áreas de educação e de cultura, cuja rede burocrático-administrativa crescia bastante. Através desses meios, o Estado buscava impor uma dada visão de mundo, cujos valores eram apresentados como únicos, universais, ainda que fossem fruto de acirradas lutas de representação, cujas opções políticas almejavam reconhecimento e legitimidade.

Como estratégia discursiva central, era colocada a questão da manutenção da “unidade nacional”, a partir da qual cumpria ao Estado, guardião do interesse nacional, sobrepor-se aos interesses individuais – identificados com o liberalismo e a democracia dos partidos –, a fim de supervisionar as ações sociais e implementar a modernização tão almejada, de forma harmonizada. Nessa perspectiva, o Estado representava a nação, identificava-se com ela como uma só entidade indivisa – Estado-nação.

Essas peculiaridades do nacionalismo, isto é, de definir a existência da nação em termos de delimitação, fronteiras e distinção, acabava por definir, simultaneamente, o que estivesse fora dessas fronteiras, criando uma condição de existência referenciada na dualidade entre o que pertence e o que não pertence; o que ameaça e o que constitui o ser nacional. A afirmação do nacional se daria, dessa forma, sempre a partir das oposições unidade/fragmentação, autêntico/cópia, genuíno/estrangeiro.

A institucionalização das ações de *proteção do patrimônio histórico e artístico nacional* deve ser compreendida não isoladamente – como se aqueles intelectuais tivessem participado do Estado Novo apenas porque necessitavam de uma fonte de sobrevivência –, mas como parte desse projeto nacionalista. Como o Sphan, outras instituições foram igualmente criadas para exercer o controle centralizado sobre o espaço e as pessoas – um território e seus habitantes, integrantes de um Estado que se pretendia nacional. Bons exemplos são o Instituto Nacional de Estatística e o Conselho Brasileiro de Geografia, que foram fundidos sob o nome Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – permanecendo ligado diretamente à Presidência na época, e em pleno funcionamento até a atualidade.

No processo de construção de uma identidade nacional e da própria nação brasileira, implementado no governo Vargas, o Sphan cumpriu o papel primordial de materializar a nação, ao lhe dar concretude por meio das metáforas que associavam a sua existência aos bens materiais que a representavam: os resultados do conhecimento científico dos intelectuais do Sphan se converteram em visão de mundo. Esses intelectuais foram bastante bem sucedidos ao conquistarem posição hegemônica – fala legítima e autorizada – para construir o patrimônio nacional, pois, para isso, foi necessária a construção de adesão, com vistas ao *consenso*. Logo, a luta pela hegemonia – que é permanente – implica numa ação política e na construção de um universo subjetivo de crenças e valores.

É desse lugar, creio, que falamos, com capacidade crítica advinda do conhecimento científico, que está necessariamente comprometido com posições e visões de mundo.

A “causa” da preservação cultural é, pois, componente das lutas políticas.

NOTAS

1. ANDRADE, Mário de. *Clã do Jabuti*. Poesias Completas. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
2. Mário de Andrade viajou por todo o Brasil; após as revelações da viagem a Minas Gerais, em 1924, conheceu a Amazônia em 1927; o Nordeste, em 1928 e, a partir de então, até 1936, fez inúmeras viagens pelo Estado de São Paulo.
3. Carta de 10/2/44. [Cf. ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília, Sphan/PróMemória, 1981, p. 187].
4. Este periódico circulou com regularidade anual de 1940 a 1975, constituindo-se em excelente fonte do ideário institucional, em que os “conservadores” analisam peças, coleções, buscando a “autenticidade” dos objetos que selecionam para conservação (Cf. ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996).
5. Brasil, Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. (uds, 1944) Rio de Janeiro, MHN, 55, p. 5.
6. *Ibidem*, p. 35.

Patrimônio e cultura: novos desafios na era do intangível*

Regina Abreu

* Em memória de Christina Guldo, amiga e companheira na viagem pelos museus e patrimônios.

NOTA BIOGRÁFICA

REGINA ABREU – Doutora em Antropologia Social. É professora adjunta de Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e nas faculdades de Museologia e História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UniRio. É autora de artigos, ensaios e livros sobre o campo da Memória e do Patrimônio, além de co-autora e co-organizadora do livro *Memória e Patrimônio*, lançado em 2003, pela editora DPA.

RESUMO

A emergência de uma política centrada no Patrimônio Intangível ou Imaterial no Brasil relaciona-se diretamente com questões colocadas pela ordem do capitalismo internacional. Partindo dessa premissa, a autora analisa as definições de cultura e patrimônio, refletindo sobre a categoria Patrimônio Intangível ou Imaterial e levantando uma série de questões sobre o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, o qual institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura; Patrimônio Intangível; Decreto nº 3.551, de 04/08/2000

A política do Patrimônio Imaterial ou Intangível instituída e regida pelo Estado brasileiro segue os ditames de uma tendência internacional no campo do Patrimônio. A Unesco está no centro e na liderança deste processo, tendo lançado em 1989 uma Recomendação para a salvaguarda das culturas tradicionais e populares dirigida a todos os países membros. Este documento foi, a meu ver, o ponto de partida do debate em torno da necessidade de uma Política para o Patrimônio Imaterial ou Intangível. O documento chamava a atenção para o surgimento de novas forças e interesses no contexto de um capitalismo globalizado, que incidiam diretamente em certos segmentos sociais com poucos recursos jurídicos e políticos para se defenderem. O Conselho Executivo da Unesco propunha, então, a criação por parte dos países-membros de mecanismos de proteção para as populações que deteriam os chamados “conhecimentos tradicionais” – objeto de crescente cobiça por grandes empresas na ordem do capitalismo mundial.

Ora, é sabido que o crescimento da chamada globalização é acompanhado da abertura de novas fronteiras e negócios. São cada vez mais valorizados os chamados bens culturais tradicionais, seja pelo exotismo, pela raridade ou pela criação de novas necessidades. Uma das questões é com quem ficam os *royalties* e dividendos no processo de mercantilização das culturas, uma vez que este é um processo em curso, acelerado e sem volta. Um exemplo dessa tendência é a invenção do turismo cultural, uma nova modalidade no campo do turismo, que hoje vende para populações de turistas do mundo inteiro visitas a rituais indígenas ou de afro-descendentes.

Aquelas que antes eram culturas exóticas e diferentes, acessíveis

apenas a alguns poucos antropólogos, botânicos e uma pequena gama de pesquisadores, converteram-se hoje em culturas cobiçadas por um mercado ávido de novidades. O planeta do multiculturalismo é o território da compra e venda das culturas como produtos. Não é à toa que se fala em “bens culturais”.

Refletindo sobre a lógica do mercado, e seu efeito de apropriação crescente das culturas, é bastante compreensível que a Unesco venha se preocupando com um crescente processo de espoliação de populações que ainda mantêm conhecimentos e processos tradicionais em seus sistemas de vida. Em outras palavras, quando uma empresa utiliza padrões gráficos de uma etnia indígena transformando-os em padrões industriais de tecidos ou quaisquer outros suportes, seria correto ignorar as populações que criaram estes padrões? Na lógica do capitalismo industrial não seriam elas as inventoras dos respectivos padrões e, portanto, detentoras legítimas do direito de patente sobre todas e quaisquer utilizações futuras destes bens?

O mesmo raciocínio pode se aplicar a conhecimentos tradicionais sobre plantas e ervas medicinais, performances e rituais, técnicas específicas de confecção de instrumentos ou de equipamentos, e assim por diante.

Desse modo, penso que a proliferação de políticas relativas ao chamado Patrimônio Intangível ou Imaterial é uma tendência mundial e está relacionada, em parte, com a tentativa de criar mecanismos na contração da espoliação do que eu chamaria de capital cultural de certos segmentos populacionais.

Mas, por outro lado, não se pode esquecer que a construção da categoria intangível ou imaterial só se aplica como um desdobramento do chamado Patrimônio Cultural. E, também sob este aspecto, observa-se uma relação direta com a Unesco, organismo criado com o objetivo de fomentar a diversidade e o entendimento entre as culturas como instrumento para a paz entre os povos.

Outro organismo importante neste debate é a Ompi – Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Este organismo vem trabalhando no sentido de definir juridicamente o conceito de “conhecimento tradicional”, visando atuar na defesa da propriedade intelectual coletiva ou do

direito coletivo de autor. As chamadas comunidades tradicionais poderiam vir a receber uma quantia pelo uso de elementos produzidos por elas. Esta questão é muito importante pois vem sendo pensada como um antídoto à biopirataria ou a diferentes formas de apropriação de criações coletivas nos mercados de artesanato, de música, de dança e artes em geral.

O instrumento das patentes, antes restrito a invenções e criações individuais, desliza para o âmbito das invenções e criações coletivas. Este é um tema polêmico. Como atribuir para o chamado “conhecimento tradicional” um mecanismo que em essência foi concebido na ordem do capitalismo industrial para proteger grandes empresários? O direito de propriedade intelectual e as patentes não merecerão ser discutidos e reavaliados? Mas, por ora, deixemos de lado esta questão.

Gostaria aqui de insistir na idéia de que a emergência de uma política centrada no Patrimônio Intangível ou Imaterial no Brasil relaciona-se diretamente com questões colocadas pela ordem do capitalismo internacional. Com isto, quero dizer que vivemos um momento novo, com questões impensáveis em outras épocas. É que este momento vem exigindo novas articulações e novas respostas da sociedade.

Desse modo, não compartilho com visões que atribuem a paternidade (ou a maternidade) para a formulação desta nova política a intelectuais de outros períodos que teriam antevisto sua necessidade e seu alcance. Qualquer narrativa neste sentido faz parte de um jogo sacralizador de posições no campo intelectual. Ou seja, não foram Mário de Andrade ou Aloísio Magalhães que inventaram o Patrimônio Intangível ou Imaterial. Colocá-los como profetas e beatificá-los é perder o que de mais rico existe em suas contribuições: sua dimensão propriamente humana, de homens antenados com seus tempos. Ou seja, de intelectuais e cidadãos capazes de formular diretrizes para responder questões colocadas no contexto em que viveram.

Parto do suposto que o momento que vivemos é radicalmente novo e exige novas e inventivas formulações. A era de valorização de formas intangíveis da cultura não é apenas um tema das Ciências Humanas ou dos intelectuais do Patrimônio. Consiste em uma assertiva colocada pelas forças do contemporâneo. Ela reflete novos anseios e a abertura de novos

mercados. Em outras palavras, reflete a superação do capitalismo industrial calcada na criação de mercados para produtos materiais industrializados. Neste novo contexto planetário, elementos voláteis, como o próprio ar, se transformam em mercadoria. Vendem-se cheiros e viagens aos confins e rincões mais longínquos e inusitados. No mundo do sempre novo, produz-se um imaginário de produtos raros e sofisticados. Experimentar um ritual numa aldeia indígena, consultar xamãs ou pajés na Amazônia, acompanhar uma romaria ou festa de santo, desfrutar de culturas variadas, escutar diferentes línguas ou até mesmo rezar em vários credos, estas são algumas das mercadorias fabricadas no contemporâneo. O que antes eram vivências próprias de grupos culturais delimitados tornou-se experiências acessíveis a um contingente cada vez maior de pagantes. Até mesmo as religiões tornaram-se mercadorias num mundo ávido e veloz.

É neste contexto e buscando proteger populações tornadas cada vez mais objetos de um consumo voraz que surgiram no âmbito internacional sugestões de políticas que redundaram na construção desta nova qualificação para o Patrimônio, o Imaterial ou Intangível.

Pensando desse modo, também não compartilho com visões que atribuem à política do Patrimônio Intangível um “alargamento” da noção de Patrimônio Histórico e Artístico que vigorou durante todo o século XX. Penso que existe aí um embate de forças provocado por novas contingências.

Podemos falar numa tendência mundial que vem revendo antigas políticas de patrimônio e impondo novos instrumentos.

O principal objeto de revisão têm sido justamente as tradicionais políticas de tombamento centradas na proteção de ícones da cultura material, especialmente grandes edificações de “pedra e cal”, igrejas, prédios monumentais ou de valor histórico e artístico. São campos de força em permanente disputa, embora possam ser conciliados em alguns momentos.

Em outras palavras, estamos assistindo à invenção de uma nova categoria antes ausente nas políticas de Patrimônio. É preciso, portanto, refletir sobre o que vem a ser “Patrimônio Intangível”. Como esta categoria é construída pelos agentes do Patrimônio que defendem sua implementação?

O conceito antropológico de cultura

Desse modo, proponho aqui que inicialmente pensemos sobre o conceito antropológico de cultura. É este conceito, embora eclipsado na adjetivação do Patrimônio Imaterial ou Intangível, que está na base da nova configuração do campo do Patrimônio.

Antes de mais nada, o Patrimônio Intangível ou Imaterial é um desdobramento do chamado Patrimônio Cultural. É bom lembrar que, no Brasil, o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem Patrimônio Cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

Ou seja, está se falando em Patrimônio Cultural, e não em Patrimônio Histórico e Artístico. Este deslocamento na esfera do Patrimônio, que aparentemente pode parecer uma questão semântica de menor importância, na verdade revela o surgimento e a afirmação de um campo inteiramente diverso do campo hegemônico nas políticas de Patrimônio de meados do século XX.

O campo do Patrimônio Cultural se constituiu numa concorrência por vezes até mesmo agressiva com relação ao campo do chamado Patrimônio Histórico e Artístico. Não é por acaso que, no Brasil, verificamos sucessivas mudanças de nomes da instituição estatal destinada a identificação, documentação, proteção, promoção e difusão dos bens nacionais patrimonializados ou tombados. De Sphan, em 1937, a instituição passou a se chamar Fundação Nacional Pró-Memória na década de 1970, convertendo-se em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, com a entrada de Collor no poder, voltando em seguida, no Governo Fernando Henrique, para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em suma, estas mudanças de nomes são reveladoras de embates políticos de pelo menos duas instâncias concorrentes, que sinalizam distintas ênfases em políticas e propostas de ação: o “histórico e artístico” e o “cultural”. O que quero dizer é que, embora estas duas dimensões do Patrimônio não sejam exatamente conflitantes, podendo conviver num mesmo organismo, elas partem de matrizes e de tradições de pensamento diferenciadas e a decisão por privilegiar uma ou outra implica em distintas propostas de ação.

Formular uma política centrada na dimensão cultural do Patrimônio significa trabalhar com um viés antropológico, ou seja, entronizar a noção antropológica de cultura.

Embora esta seja uma noção disseminada socialmente a tal ponto que já a naturalizemos, é importante lembrar o longo percurso de sua afirmação pela Antropologia, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

Falar em diversidade das culturas ou entender cada cultura em sua singularidade hoje parecem lugares comuns. Entretanto, esta compreensão é historicamente datada.

Foram precisos muitos debates e reflexões para que o conceito antropológico de cultura se afirmasse e se constituísse numa mentalidade no Ocidente. Cumpre observar particularmente o grande esforço da Antropologia Cultural no período posterior à Segunda Guerra Mundial, no sentido de difundir o conceito de cultura como antídoto aos conflitos raciais entre os povos.

A difusão do conceito antropológico de cultura neste período está na base de um projeto universalista romântico, que gerou, entre outras aquisições, a criação da Unesco. Antropólogos como Claude Lévi-Strauss, inspirados na linhagem de pensadores como Marcel Mauss, acreditavam na possibilidade de um entendimento entre toda a humanidade mediante a aceitação e a admiração mútua das diferenças culturais. Em um dos textos clássicos que funda a Unesco, Lévi-Strauss escreveu um dos mais belos textos sobre o sentido da colaboração das culturas para uma política da paz entre os povos:

É o fato da diversidade que deve ser salvo, não o conteúdo histórico que cada época lhe outorgou e que nenhuma poderia perpetuar além de si própria. Cumpre, pois, escutar o trigo que germina, encorajar as potencialidades secretas, despertar todas as vocações de viver junto que a história mantém em reserva; cumpre também estar pronto a encarar sem surpresa, sem repugnância e sem revolta o que todas essas novas formas sociais de expressão não poderão deixar de oferecer de inusitado. A tolerância não é uma posição contemplativa, dispensando as indulgências ao que foi ou ao que é. É uma atitude dinâ-

mica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser. A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, em torno de nós diante de nós. A única exigência que poderíamos fazer valer a seu respeito (criadora para cada indivíduo de deveres correspondentes) é que ela se realize sob formas das quais cada uma seja uma contribuição à maior generosidade das outras.¹

Em outras palavras, o projeto embutido na difusão do conceito antropológico de cultura revelou desde sempre a tensão e conjugação entre universalismo e romantismo, entre a utopia iluminista de fraternidade entre os povos e o entendimento de que estes povos constituem singularidades e diferenças. Entre a perspectiva homogeneizadora de que todos os homens integram uma mesma espécie, fazendo parte de um mesmo conjunto unificado sob o conceito amplo de humanidade, e a perspectiva diversificada da singularidade das culturas.

Por outro lado, temos um segundo problema. O conceito antropológico de cultura permite, desde sua formulação com Edward Taylor, desdobramentos múltiplos e infinitos. É possível falar em “manifestações culturais” ou em “bens culturais”, por exemplo. Enquanto as “manifestações culturais” expressam principalmente características dinâmicas e intangíveis da cultura, os “bens culturais” sinalizam um aspecto mais objetivante da cultura, entendida quase como coisa, como materialidade.

Esta tensão e conjugação entre os aspectos imateriais ou intangíveis e os aspectos materiais da cultura tem sido objeto de reflexão de antropólogos dos mais variados matizes. Ao que parece, todos concordam com esta dupla dimensão da cultura e com o fato de que seria muito difícil separar ou divorciar um aspecto do outro.

Até hoje parece haver um consenso com relação à definição de Tylor, segundo a qual, embora os aspectos imateriais e materiais possam ser percebidos separadamente num esforço de abstração, o que deve prevalecer para o antropólogo é a noção do todo, ou seja, daquele lugar que articula e fornece sentido e significado à principal dimensão da cultura: a dimensão simbólica.

Cultura consiste fundamentalmente em símbolos que se articulam a

sistemas de valores e de crenças. Para usar os termos de Clifford Geertz, cada cultura é principalmente um sistema simbólico singular e único.

Há, portanto, um segundo aspecto no conceito antropológico de cultura que merece ser sublinhado: a tensão e a conjugação dos aspectos parciais de matéria e espírito com o aspecto totalizante, que leva em última instância a se pensar em culturas como mônadas fechadas em si mesmas. Neste sentido, as culturas seriam semelhantes aos indivíduos modernos: singularidades dotadas de coerências internas. Caberia, então, aos antropólogos desvendá-las.

Temos, dessa forma, dois problemas: o primeiro relativo à tensão e à conjugação entre o projeto universalista de entendimento humano e a filiação dos homens a culturas singulares; o segundo, ao fato de que estas culturas singulares, na qualificação do Patrimônio Imaterial ou Intangível, seriam percebidas como duas metades, o material e o imaterial – duas metades que, como se sabe em Antropologia não estão nunca dissociadas na vida social.

Como articular cada cultura vista como totalidade com a utopia da fraternidade universal? Como articular as múltiplas e cada vez mais ínfimas totalidades culturais com a noção de uma humanidade fundada nos ideais de liberdade e igualdade? Como conciliar as diferenças com o primado da unidade presente na fundação dos Estados modernos e que, a despeito dos novos modos de funcionamento do Império capitalista, permanece até hoje como base para o entendimento dos povos e das nações?

Uma vez que as culturas podem ser adjetivadas ao infinito, “culturas urbanas”; “culturas afro-brasileiras”; “cultura da etnia waiãpi ou kamaiurá”, “cultura homossexual”, “cultura jornalística”, e assim por diante, como representar a relação entre estas múltiplas singularidades com o princípio da unidade, na base dos esforços para o entendimento humano? Inversamente, como preservar a diversidade, o horizonte da diferença sem perder a dimensão da humanidade? Ou a assertiva de que, embora culturalmente diferentes, somos parte de uma mesma espécie de *homo sapiens*? Ou ainda a de que, embora culturalmente singulares, integramos uma natureza que faz de nós seres tão finitos quanto uma onça ou uma árvore?

Estas são indagações que permanecem no horizonte dos estudos antropológicos e que, acredito, devam figurar como sinais de alerta para os militantes do Patrimônio. Se cristalizarmos a perspectiva universalista, perderemos a dimensão da diferença e nos tornaremos mais pobres, porque menos plurais. Por outro lado, se engessarmos a noção de cultura e ficarmos aferrados aos nossos próprios valores e crenças, correremos o risco do etnocentrismo e de abandonarmos a dimensão do humano e da natureza. Talvez o maior perigo do mundo contemporâneo seja justamente este segundo aspecto. O espectro do multiculturalismo nos ronda com intensidade jamais experimentada em outras épocas. Guerras étnicas são deflagradas em nome da defesa dos ideais culturais. O conceito antropológico de cultura perde seu valor político como instrumento de luta em prol da convivência pacífica entre os povos. Ele passa a ser entendido do mesmo modo que o conceito de raça era utilizado até a Segunda Guerra Mundial, ou seja, privilegiam-se as diferenças intransponíveis e intraduzíveis entre os povos.

Mas a este primeiro problema, que se refere à noção de cultura e, portanto, de Patrimônio Cultural, a qualificação de Patrimônio Imaterial ou Intangível veio agregar um outro problema. Além do perigo de concebemos as culturas como entidades fechadas e sem conexão com o projeto de entendimento humano, percebemos na qualificação do Patrimônio como intangível ou imaterial um outro risco. As culturas passariam a ser representadas em partes ou metades: a matéria e o espírito.

Estes dois perigos ou riscos representam desafios para os anos que se seguem. Não quero com isso dizer que estou assumindo uma atitude pessimista com relação às novas tendências no campo do Patrimônio. Quem me conhece sabe do meu otimismo com relação a estes novos instrumentos. Inclusive porque, como já mencionei anteriormente, tenho total consciência da necessidade de instrumentos para que populações com menos recursos se defendam das espoliações do capitalismo globalizado, o qual Toni Negri chamou de “O Império” e que Giles Deleuze percebeu como a “era da sociedade de controle”.²

Os novos instrumentos do Patrimônio, entre eles as políticas do Imaterial ou Intangível, podem fazer parte de uma estratégia de “re-exis-

tência” por parte de inúmeras populações em precárias condições de vida.

Entretanto, para trabalhar com estes novos instrumentos, entendo que seja preciso perder a ingenuidade. E nesta direção é necessário ter clareza sobre as possibilidades e, sobretudo, os limites do conceito antropológico de cultura que está na base das novas políticas.

Há que se levar em conta as conjugações tensas entre o projeto iluminista e a dimensão romântica do conceito antropológico de cultura. Há que se manter no horizonte a noção de cultura como um sistema simbólico que somente faz sentido na proposição do todo, e não de seus aspectos fragmentários e particulares.

A noção de Patrimônio

Passemos para um outro ponto: a noção de Patrimônio. A noção de Patrimônio está muito associada à idéia de herança ou de legado implicando sempre em algo que se quer preservar, valorizar, destacar, reter, guardar, transmitir.

Assim como a noção de cultura, o Patrimônio é também infinitamente adjetivado: indo do mais local ao mais universal, do Patrimônio étnico ao Patrimônio da humanidade. Neste contexto, uma importante instância é o Patrimônio Nacional. Tem sido a partir dos Patrimônios Nacionais que as diferentes nações vêm construindo seus imaginários de singularidades.

A tensão e a conjugação entre estas diferentes instâncias – étnica, regional, nacional, universal – vem provocando importantes debates num mundo onde os povos cada vez mais identificam-se por meio de seus Patrimônios – representações icônicas, espécies de logomarcas da contemporaneidade. O campo do Patrimônio não é um lugar de apaziguamento, pelo contrário, expressa disputas e conflitos. O que dizer, por exemplo, do caso da apropriação de objetos de etnias indígenas brasileiras em museus no exterior? Ou da cessão de obras de artistas de uma localidade para uma instituição internacional? O que está em jogo: a dimensão de uma arte local, regional – expressão de uma cultura singular – ou a dimensão da universalidade da arte – expressão de uma aquisição ou de um acervo que pertence a toda a humanidade? Quando os povos destróem

monumentos e objetos artísticos, como recentemente ocorreu com os monumentos a Buda no Afeganistão, não estarão destruindo um Patrimônio comum a toda a humanidade?

Enfim, analisando os conceitos de Cultura e de Patrimônio, que estão no bojo da construção da categoria Patrimônio Intangível, percebemos que este é um terreno polêmico.

Com relação especificamente à nova política do Patrimônio Intangível no Brasil, gostaria de dizer algumas palavras.

O Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, de fato é uma novidade, pois estabelece a possibilidade antes inexistente nos órgãos de Patrimônio de identificar, inventariar e valorizar os chamados bens culturais de natureza imaterial. Os bens selecionados para registro serão, à semelhança dos bens tombados, inscritos em livros denominados, respectivamente, *Livro de registro dos saberes* (para o registro de conhecimentos e modos de fazer); *Livros das celebrações* (para as festas, os rituais e os folguedos); *Livros das formas de expressão* (para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas); e *Livro dos lugares* (destinado à inscrição de espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas).³

Esta política, que hoje ganha corpo no cenário do atual Iphan, prevê um trabalho em duas direções: o inventário e o registro. Os inventários referem-se a um trabalho de sistematização de informações sobre bens culturais diversos, mas em geral são eles que dão embasamento aos pedidos de registros. Os primeiros pedidos de registros evidenciam bens culturais de natureza variadíssima. Sob a categoria Patrimônio Intangível são colocados lado a lado os grafismos dos índios Waiãpi, manifestações musicais – como o samba ou o jongo – e técnicas artesanais – como as paneleiras de Goiabeiras no Espírito Santo ou o ritual do Kuarup dos índios do Alto Xingu.

Levando em conta as questões apontadas acima, eu pergunto: Quais as implicações e os paradoxos deste bizarro e estranho mosaico? Como alinhar diferenças que em alguns casos expressam sistemas ontológicos intraduzíveis sem trair a própria noção de diferença? Qual o perigo da

unificação e da homogeneização quando o Patrimônio lança um selo a sistemas simbólicos de origens tão diversas?

Por outro lado, como proteger um “bem cultural” sublinhando um de seus aspectos, o tangível, sem perder com isso a noção do todo, da cultura como um sistema simbólico? A noção de registro e mesmo a noção de bem cultural aplicadas à dimensão intangível da cultura não estariam cristalizando o que há de mais dinâmico e mutável nos sistemas culturais? Como valorizar a cultura sem cair nestas armadilhas?

Assim, entramos em nosso último ponto, qual seja o papel dos museus diante da novidade desta política tão rica e ao mesmo tempo tão polêmica. A política do Patrimônio intangível me lembra o projeto inicial do Museu do Homem em Paris, que surgiu inspirado no que havia de mais promissor na Antropologia francesa da segunda metade do século XX, principalmente o pensamento de Marcel Mauss e de Claude Lévi-Strauss. A idéia de reunir um amplo acervo das aquisições humanas em todas as áreas da cultura, de aspectos materiais e concretos, como a habitação, até aspectos pouco tangíveis, como as técnicas corporais, sempre fez parte de uma espécie de sonho antropológico, calcado numa visão universalista romântica, de entendimento entre os povos por meio do encontro e da admiração mútua de suas diferenças. O projeto do Museu do Homem representou um esforço notável de construção de múltiplas ambientações de culturas diversas e plurais. O visitante poderia observar lado a lado como viviam árabes, muçulmanos, africanos, índios da Amazônia, esquimós, lapões e um sem-número de povos e etnias. Aparentemente, o museu teria sido bem sucedido em seu intento de apresentar a unidade da espécie humana na diversidade de suas manifestações culturais. Entretanto, o tempo passou e muitas destas culturas mudaram tão radicalmente que tornaram obsoletas as representações dos antropólogos sobre elas. A fossilização daquelas representações foi de tal ordem que o museu foi obrigado a se repensar, fechando suas portas para um estudo visando total reestruturação. Este exemplo ilustra um dos aspectos para os quais quero chamar a atenção no que tange ao papel dos museus diante da nova configuração do campo do Patrimônio, especialmente das políticas de Patrimônio Intangível. Quaisquer que sejam nossas boas intenções como

profissionais da Memória e do Patrimônio, precisamos ter claro que estamos a todo o momento tecendo representações sobre o outro, ou seja, sobre culturas ou aspectos das culturas que recortamos e nomeamos. O campo do Patrimônio, tal como o campo dos museus, é um campo de representações e, neste sentido, não se confunde com a realidade onde se movem os agentes em suas práticas sociais. Não temos como “proteger” a realidade, nem como “conter” seus movimentos, seus embates, suas forças de vida. O que podemos fazer, e talvez este seja um dos nossos maiores desafios, é criar mecanismos de diálogo entre nós e entre os agentes sociais sobre cujas práticas queremos decifrar e representar. Nesta direção, penso que um dos papéis dos museus consiste em intensificar o diálogo com as populações que são efetivamente os sujeitos das manifestações culturais sobre as quais nos debruçamos. Quanto maior for este diálogo, maior será a capacidade dos museus e dos órgãos do Patrimônio de acompanhar a infinita plasticidade dos movimentos da vida social e cultural.

E, neste sentido, gostaria de chamar a atenção para o fato de que por trás de tudo estamos nós – mulheres e homens de carne e osso. Somos nós que fazemos a cultura e que construímos a Memória e o Patrimônio. Somos nós, portanto, que devemos ser valorizados e estimulados a guardar, a criar, a transmitir nossos legados a outras gerações, a produzir novas formas de vida.

E é por isso que me parece muito instigante uma proposta formulada pela Unesco intitulada Tesouros Humanos Vivos. Este Programa tem o mérito de destacar dois aspectos que considero cruciais para o campo do Patrimônio: a valorização do Patrimônio Humano – das pessoas propriamente ditas – e a valorização da Educação, da transmissão dos conhecimentos acumulados ao longo de sucessivas gerações. Além disso, neste Programa, a cultura material é fortemente contemplada. Mediante um apoio financeiro para um mestre de ofício que tem como compromisso com o Governo e com a sociedade formar discípulos, atua-se diretamente na cadeia de transmissão de um saber e de uma habilidade rara e específica. São também fornecidas as condições para a sobrevivência de oficinas de trabalho que são verdadeiros museus vivos de acervos recolhidos durante séculos por inúmeros artistas e artesãos que se sucedem no tempo.

NOTAS

1. LÉVI-STRAUSS, Claude. "Raça e História". In: *Raça e Ciência*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1970, p. 269.
2. HARDT, Michael. "A sociedade mundial de controle". In: ALLIEZ, Eric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
3. SANT'ANNA, Marcia. "A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização". In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mario (org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Ed. DPA, 2003.

**Acervos de brinquedos em museus brasileiros
e sua potencialidade documental**

Angela Cardoso Guedes

NOTA BIOGRÁFICA

ANGELA CARDOSO GUEDES – Graduada em Comunicação Social. Obteve o grau de mestre e de doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica, em convênio com a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sempre atuou em instituições culturais e desde 1990 é assessora de comunicação do Museu Histórico Nacional. O *brinquedo como fonte de informação museológica* foi o tema de sua pesquisa de doutoramento, sob a orientação de Lena Vânia Pinheiro Ribeiro.

RESUMO

A partir de extensa pesquisa bibliográfica e de campo para tese de doutorado na área da Ciência da Informação, constatamos não haver evidências de existir em museus brasileiros coleções expressivas de brinquedos, sobretudo de acervos não relacionados a material arqueológico ou etnográfico.

No entanto, os dados levantados possibilitam uma interessante análise do potencial do brinquedo como documento capaz de transmitir informações relevantes acerca da sociedade na qual está inserido, verificando, ao mesmo tempo, como ele é tratado e “visto” no âmbito da instituição que o abriga. Para uma melhor compreensão do tema, optamos em agrupar as instituições de acordo com a sua especificidade – museu etnográfico, de arte, artesanato e/ou folclore, histórico e pedagógico.

PALAVRAS-CHAVE

Coleção, museus brasileiros, brinquedos, infância.

Como os mais expressivos museus brasileiros tratam o brinquedo em seus acervos?

A partir de extensa pesquisa bibliográfica e de campo para tese de doutorado na área da Ciência da Informação, constatamos não haver evidências de existir em museus brasileiros coleções expressivas de brinquedos, sobretudo de acervos não relacionados a material arqueológico ou etnográfico.

No entanto, os dados levantados possibilitam uma interessante análise do potencial do brinquedo como documento capaz de transmitir informações relevantes acerca da sociedade na qual está inserido, verificando, ao mesmo tempo, como ele é tratado e “visto” no âmbito da instituição que o abriga. Para uma melhor compreensão do tema, optamos por agrupar as instituições de acordo com a sua especificidade – museu etnográfico, de arte, artesanato e/ou folclore, histórico e pedagógico.

Possuem coleções etnográficas de brinquedos o Museu do Índio, localizado no Rio de Janeiro e ligado à Funai, o Museu Paraense Emílio Goeldi, sediado em Belém e vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/Ministério da Ciência e Tecnologia, e o Museu Paulista, pertencente à Universidade de São Paulo.

O Museu do Índio, criado em 1953, possui um dos mais importantes acervos da América Latina, tendo como uma de suas principais atribuições registrar os bens do patrimônio cultural indígena.

Presentes nas coleções de cultura material de todas as etnias, os brinquedos integram a política de aquisição do Museu. Hoje são 725 brinquedos, que correspondem a cerca de 5% do acervo total da instituição, responsável pela guarda de 14 mil peças etnográficas, 16 mil

publicações, 50 mil imagens e 500 mil documentos. Toda a coleção está documentada e classificada segundo Ribeiro¹ e disponível pela Internet, no site do Museu².

Para Almeida, diretora substituta do Museu do Índio:

a coleção de brinquedos indígenas encontra-se classificada dentro da categoria de "objetos rituais, mágicos e lúdicos", visto que a função destes não é apenas lúdica, é também [a] de socializar a criança nas futuras tarefas que ela vai desempenhar quando adulta. Alguns objetos não são apenas "brinquedos", são objetos utilizados para "representar" ou "materializar" um mito ou cena, e podem ou não possuir poder mágico. A confecção de cada objeto pode ser de um adulto para a criança ou da própria criança mais velha, que confeccionado vai adquirindo habilidade no trato com as matérias-primas e o modo de "fazer".³

As exposições realizadas pelo Museu do Índio abordam um determinado grupo indígena e o brinquedo geralmente é exposto como mais um elemento para compor o patrimônio da cultura material deste grupo:

Os brinquedos das crianças 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 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.⁴

Brinquedo trançado, miniatura de pilão, corrupio, miniatura de barco, boneco, miniatura de arco e flecha... por meio dos brinquedos mostrados, por exemplo, na exposição *Corpo e alma indígenas*, um pouco do cotidiano dos povos Kaipó, do Pará, Mawé, do Amazonas, Canela, do Maranhão, Tukuna, do Amazonas, e Pauxiâne, de Roraima. Foram 53 brinquedos de várias etnias, que auxiliaram a contextualizar o nascimento, a nomeação e a socialização nas comunidades indígenas.

Interessante destacar que, entre os brinquedos produzidos pelos índios, encontravam-se tanto objetos conhecidos apenas pelo grupo, como

objetos incorporados da nossa sociedade, tais como carrinhos de mão, bonecas de pano e aviõozinhos, confeccionados com as mais diversas matérias-primas. Por meio dos brinquedos, portanto, evidencia-se materialmente o encontro de culturas.

Apesar de estarem sempre presentes nas exposições temporárias do Museu do Índio, apenas quatro brinquedos encontravam-se em 2002 em exposição permanente, todos do grupo indígena Wajapi: dois chocalhos de bico de tucano, um arco e um conjunto de três flechas (talvez por representarem brinquedos importantes na cultura indígena, o primeiro, essencial para “espantar” os maus espíritos e o segundo, como iniciação à caça por alimentos).

Criado em 1866, o Museu Paraense Emílio Goeldi foi a primeira instituição dedicada à ciência na Amazônia e também possui uma importante coleção de brinquedos etnográficos, como foi possível observar na publicação *Museu Paraense Emílio Goeldi*⁵, editada pelo Banco Safra em 1986.

Cumpramos ressaltar que a série de publicações sobre museus nacionais editada pelo Banco Safra é uma das mais importantes já lançadas, tendo cada obra extensa pesquisa e grande volume de fotografias a cores. Como os textos de apresentação e a seleção de acervo para reprodução fotográfica estão a cargo das equipes de cada museu, a publicação reflete, sobretudo, a ideologia de cada instituição e a forma como quer “apresentada” ao público.

É interessante destacar que, ao selecionar as peças da coleção etnográfica de brinquedos para representá-la na publicação sobre seu acervo, a equipe responsável optou por ressaltar o aspecto artístico. Duas dobraduras em folhas de palmeira representando uma ave e um tatu formam o destaque “Arte indígena – cotidiano e ritual”.⁶

A arte indígena, além de fruição estética, revela dimensões de seu universo mítico e metafísico e estabelece igualmente fronteiras étnicas, veicula mensagens sobre posição social, importância cerimonial, sexo e idade, filiação clânica, prestígio de seus manipuladores e produtores. Estes povos não apenas criam e produzem arte e elementos de cultura material e com eles se identificam, mas, sobretudo, constroem as suas relações através dos mesmos e os vêem em termos deles, como ressaltou L. Vidal

(...). A seqüência fotográfica, proveniente do acervo etnográfico do Museu Emílio Goeldi visa apresentar os contrastes entre o cotidiano e o ritual não como oposições entre duas esferas da vida indígena, mas sim ressaltando tanto em uma como na outra o apuramento técnico e funcional e o alto valor estético que, como demonstrado, permeia a produção artesanal indígena tanto nos objetos utilitários como nos de uso ritual.⁷

Embora tenha respondido à nossa pesquisa, o Museu Paulista, essencialmente voltado para a história do Brasil, nada mencionou em relação à existência de brinquedos etnográficos em seu acervo, tendo destacado basicamente os brinquedos industrializados, como veremos posteriormente.

No entanto, por meio da publicação *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*⁸, constatamos a existência dos mesmos, entre os quais bonecas dos índios Karajá e Ramkokamekra-Canela, bichinhos, barquinhos, chocalhos, canoas, arcos e flechas, além de bonecos zoomorfos:

A confecção de brinquedos, belas reproduções em miniatura dos artefatos do mundo adulto, está geralmente ligada às tarefas desempenhadas por diferentes sexos. Enquanto as crianças ainda não sabem fazê-los, os pais e os irmãos fabricam os brinquedos dos meninos, ficando a cargo das mães e das avós a confecção daqueles destinados às meninas. Miniaturas de arcos e flechas são uma constante nos brinquedos masculinos. Bolsinhas de palha, panelinhas e potinhos de barro não-cozido, bonecas de barro, de cabaça ou ainda de pecíolos e folíolos de palmeiras são brinquedos femininos por excelência.⁹

Com características semelhantes as do Museu Paulista, o Museu Histórico Nacional também não referenda as peças etnográficas existentes – cestinhos, bonecas, miniaturas de arco e flechas – como brinquedos.

A observação é interessante pois ao não considerar – nem mencionar como uma coleção correlata – os objetos etnográficos como brinquedos, não estariam os Museus Paulista e Histórico Nacional “excluindo” o índio de um possível discurso museográfico, dentro de instituições voltadas para a história nacional?

Essencialmente objetos rituais, mágicos e lúdicos para as comunidades indígenas, os brinquedos etnográficos são vistos, ainda, pelo “homem

branco moderno” como peças artísticas, a exemplo das peças e textos selecionados pelo Museu Goeldi para representar a coleção.

Ressaltamos, no entanto, que o brinquedo está plenamente inserido e processado tecnicamente nas coleções do Museu do Índio, evidenciando a integração do curumim à vida na comunidade indígena e a influência sofrida da sociedade “branca” que o cerca.

Possuem coleções de brinquedos populares o Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro e ligado à Funarte/Ministério da Cultura, o Museu do Homem do Nordeste, localizado no Recife e integrado ao Instituto de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco, e os Museus Castro Maya, também no Rio de Janeiro e unidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura.

Fundado em 1968, o Museu de Folclore Edison Carneiro reúne 12.500 objetos representativos da cultura popular nacional:

são objetos representativos de diferentes modos de vida e formas de expressão de vários grupos culturais da sociedade brasileira. Selecionados a partir da década de 1950 em seus contextos sociais e culturais de origem, vêm assumir uma nova função: a de porta-vozes de uma entre as muitas histórias possíveis sobre a cultura brasileira.¹⁰

No entanto, o Museu de Folclore Edison Carneiro não pôde precisar o número exato de brinquedos de seu acervo, pois, apesar de toda a coleção estar documentada em vários tipos de fichas, não organizada em categorias, segundo a responsável pelo setor de museologia:

Todavia possuímos no acervo brinquedos provenientes de alguns estados do Brasil. Temos a destacar brinquedos oriundos do Pará, relacionados à Festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, que acontece em Belém, também confeccionados em Abaetetuba. Bruxas de pano em sua maioria feitas no Rio de Janeiro e outras de estados do nordeste. Caminhões, ônibus, carrinhos em madeira e metal, sendo a maioria da Paraíba e mobílias e caxixis (louças de barro) do nordeste. Estes objetos representam uma quantidade muito pequena dentro do universo que compõe o acervo do MFEC.¹¹

De fato, o brinquedo está presente tanto na exposição permanente do

Museu de Folclore quanto nas temporárias, assim como na “Sala do Artista Popular”, criada em 1983 com o objetivo proporcionar um espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, sua tecnologia de confecção ou pela matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares.

Em relação à exposição permanente, é interessante observar como os brinquedos são inseridos. Dividida em cinco módulos – “Vida”, “Técnica”, “Religião”, “Festa” e “Arte” –, a exposição não pretende esgotar a pluralidade das manifestações culturais e, ressaltando a vida e sua permanente transformação, apresenta o brasileiro da seguinte maneira:

O mito das três raças – índios, negros e brancos – é pouco para falar sobre um povo e sua capacidade de misturar ou fazer conviverem, com diferenças e hierarquias, muitas tradições culturais. Na terra que cultiva o doce, na festa que colore as roupas, nos tachos que atizam a fome, nos cantos que celebram a vida e lamentam a morte, na fé que ora leva ao terreiro de candomblé, ora à Igreja, os brasileiros se encontram e se diferenciam, se igualam e se distinguem. Das nações indígenas que aqui vivem de longa data, das muitas Áfricas para cá trazidas, de portugueses, alemães, turcos, libaneses, italianos, japoneses e muitos outros que também chegaram, em épocas diversas e por motivos vários, se faz a expressão ímpar de um novo plural.¹²

No primeiro módulo, “Vida”, é apresentado o ciclo biológico do homem, do nascimento à morte. São abordados temas como a importância da nomeação do recém-nascido, o resguardo, os ritos de passagem, a visão da infância pelos diversos segmentos sociais.

“Lazer e Trabalho” são vistos como faces da mesma moeda

As atividades produtivas e lúdicas estão distribuídas de diversas maneiras entre as várias etapas do ciclo. O trabalho não é exclusivo dos adultos, especialmente nos segmentos desfavorecidos da sociedade. Por outro lado, muitas brincadeiras infantis são, em qualquer lugar, preparação para a vida adulta e para assumir os papéis que a sociedade atribui a homens e mulheres. A rígida divisão entre trabalho e lazer é fruto do desenvolvimento das sociedades modernas capitalistas. No entanto, os

divertimentos como a dança, a festa e o jogo permanecem importantes em toda a vida adulta. Assim como os comícios e passeatas apontam para questões políticas e sociais, e para o universo do trabalho, os momentos lúdicos colocam cada indivíduo em relação com o todo social, por vezes separando, por vezes envolvendo num mesmo tempo e espaço adultos e crianças, homens e mulheres.¹³

Presentes neste módulo, esculturas representando brincadeiras (Menino rodando pneu – SP, Menino com rodinha e arquinho – SP, Menino rodando pião – SP, Meninas brincando de corrupio – SP, Pulando amarelinha – SP, Balanço – SP, Corrupio – MG, Balanço – MG, Cavalinho – MG, Carrinho de rolimã – RJ) e brinquedos (duas bruxas de pano – RJ, boneco de pano – RJ, locomotiva e vagão – RJ, trator – PB, ônibus de Juazeiro – CE, locomotiva – RJ, caminhão – RN, caminhonete – RN, caminhão – RN e três caminhões – PB).

Os artistas populares brasileiros representam, às vezes de forma satírica, as visões mais comuns sobre brincadeiras infantis, de meninos e meninas, trabalhos femininos e masculinos, diversões de adultos e outras formas individuais e coletivas de participação na sociedade, durante o ciclo vital de cada um de nós. Suas obras são registros etnográficos das realidades em que estão inseridos: no mundo rural, o cultivo da terra feito individualmente ou em grupo, como a família; nos centros urbanos, a presença de profissionais liberais, como advogados, dentistas, fotógrafos e eletricitistas.¹⁴

No módulo relacionado à “Técnica” também estão expostos brinquedos de lata e caxixi, miniaturas de utensílios domésticos e de mobiliário: trata-se da ambientação de uma feira popular, característica do Nordeste brasileiro.

A feira é um retrato econômico, social e cultural de um bairro, de uma comunidade, de uma região. É principalmente local de encontros, trocas, fortalecendo laços de trabalho, de amizade, proporcionando reunir em um único local grande diversidade de tipos humanos, materiais e produtos.¹⁵

Cantoria e os desafios, a declamação dos muitos enredos dos folhetos

de cordel, expostos ao lado de xilogravuras, feitas com a mesma tecnologia rudimentar empregada nas capas dos folhetos, teatro de mamulengo: a cultura popular está presente na feira, misturada às transações comerciais de todos os tipos, pois o objetivo é vender. Produtor e vendedor ou se impõem ao grupo ou se adaptam ao seu gosto e necessidade:

escolha de animais para consumo, transporte e trabalho na roça; compra e venda de tecidos em corte ou roupas já confeccionadas, bem como apetrechos, tais como cintos e toda uma linha de produtos em couro; mil e uma utilidades em metal, desde lamparinas até brinquedos que fazem brilhar os olhos de meninos e meninas, artefatos de madeira e barro, reciclagem das mais diversas e, sobretudo, a pacata convivência entre o artesanal e o industrializado.¹⁶

O brinquedo está muito bem representado na ambientação da feira, pois é grande a concentração no nordeste da produção do brinquedo artesanal popular em barro, palha de milho, latas e retalhos de tecidos. Estes são geralmente vendidos nas feiras regionais, como Caruaru, em Pernambuco, ou nos centros de romaria, como Canindé, no Ceará.

Sob o aspecto artístico, o brinquedo aparece justamente no módulo dedicado ao indivíduo criador que produz o que se denomina arte do povo, mostrando que ele não é a-histórico.

Muito pelo contrário, sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, ele participa e exprime contemporaneamente em seu trabalho, da mesma forma que o artista erudito, as mudanças que ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas a sua auto-expressão (...) por intermédio de suas criações altamente individualizadas, são porta-vozes da complexidade e da profundidade de uma experiência coletiva.¹⁷

Portanto, ao visitar a exposição permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro, constatamos a presença da criança em diversos momentos da vida cotidiana de determinado segmento da sociedade brasileira, sobretudo das classes menos favorecidas economicamente e situadas mais distantes dos grandes centros urbanos, onde ainda sobrevivem brinquedos e brincadeiras já esquecidos – ou desconhecidos – por muitos brasileiros.

Em relação às exposições temporárias, destacamos a realização em 1985

da exposição temporária: *O berrô que o gato deu: tem brinquedo no Museu*¹⁸, pois ofereceu a oportunidade de, por meio de brinquedos artesanais elaborados segundo várias técnicas e materiais e provenientes de diferentes contextos sociais e regiões do país, ampliar junto ao público o debate de questões como a disseminação do *ethos* urbano através dos veículos de comunicação de massa, uma vez que a indústria cultural e a própria industrialização e a massificação têm contribuído para mudar o panorama da atividade lúdica no Brasil.

Cada cultura transmite seus valores e idéias a crianças, e muitas vezes os brinquedos são a representação e o veículo deste “*ethos*”. Através de brinquedos pode-se depreender pelo menos uma parte dos valores dominantes de uma cultura, de uma maneira mais direta do que no discurso dirigido a adultos. Uma nação pode, por exemplo, proclamar-se neutra e anti-guerra, em textos e discursos, e continuar produzindo armas e canhões para consumo infantil. Ou pode promulgar leis de igualdade de direitos trabalhistas para homens e mulheres, e continuar a estimular crianças do sexo feminino, através de brinquedos que são miniaturas de objetos domésticos, a pensar em si mesmas e o seu papel futuro como desenrolando-se exclusivamente no âmbito doméstico.¹⁹

Bruxas de pano, carrinhos de madeira e de lata, pipas, petecas e muitos outros brinquedos que integraram esta mostra resistem às constantes mudanças da atualidade e espelham a riqueza do universo lúdico infantil, compondo o mundo imaginário do “faz de conta” ao mesmo tempo em que retratam a realidade.

Alguns objetos da exposição revelavam, ainda, toda a criatividade empregada pelas crianças na confecção de seus brinquedos.

A criança transforma em brinquedo qualquer coisa. Dependendo de sua imaginação, atribuirá ao objeto criado um significado individual, especial – um sentido mágico em que uma caixa se torna um castelo, um pedaço de pau se transforma em cavalo.²⁰

O berrô que o gato deu, tem brinquedo no Museu apresentou, também, brinquedos associados a festas religiosas, que são geralmente comercializados durante estes festejos, sobretudo aqueles confeccionados

com o talo da palmeira de miriti, característicos do Círio de Nazaré, festa já amplamente abordada em capítulo anterior, com depoimentos de vários autores paraenses.

A dinâmica do Museu de Folclore Edison Carneiro propicia o entrosamento entre as funções de recolha, guarda e preservação do rico folclore nacional e a abertura de espaço, por meio da Sala do Artista Popular, para a divulgação e comercialização do artesanato contemporâneo. Em geral são realizadas neste espaço entre 8 e 10 exposições por ano, com a duração média de um mês cada.

Os brinquedos também são contemplados com exposições na Sala do Artista Popular, conforme pesquisa realizada na Biblioteca Amadeu Amaral: *Bonecos de barro – Adalton*, (20/03 a 9/04/1985), *O brinquedo no Círio de Belém* (20/10 a 13/11/1987), *Sonhos em miniatura – memórias de seu Permínio* (1995), *Teatro do Riso – mamulengos de Mestre Zé Lopes* (1998), *DIM – as artes de um brincante*” (13/10 a 28/11/1999), *Veja, ilustre passageiro: bondes de Getúlio Damado* (5 a 30/04/2000), *Brinquedos do agreste paraibano* (13/07 a 13/09/2000) e *O brinquedo que vem do Norte* (20/06 a 21/07/2002).

A partir de uma pesquisa situando o artesão em seu meio sociocultural e mostrando as relações de sua produção com o grupo no qual se insere, é articulada uma exposição para propiciar ao público a oportunidade de adquirir objetos e de conhecer realidades muitas vezes pouco familiares ou desconhecidas. O Museu de Folclore Edison Carneiro contribui, portanto, para promover a inclusão social por meio de iniciativas de difusão e investimentos de infra-estrutura, aumentando a renda de homens e mulheres que mantêm vivas importantes tradições brasileiras.

Idealizado como uma síntese do Nordeste do Brasil, o Museu do Homem do Nordeste, desde a sua origem, em 1979, vem se constituindo num centro de referência cultural da região, possuindo em seu acervo, inclusive, uma coleção de brinquedos artesanais.

O Museu é fruto direto das idéias desenvolvidas pelo antropólogo Gilberto Freyre no campo museológico, nas quais defendia, já em 1930, a criação, no Brasil, de instituições de caráter regional voltadas para a pesquisa, a documentação e a conservação do bem cultural.²¹

O Museu do Homem do Nordeste dispõe de uma coleção de 703 brinquedos, que representam 5% do total de itens do acervo, estando o Museu empenhado na coleta de brinquedos populares e tradicionais. A coleção está identificada, registrada e informatizada e recebe a seguinte classificação etnografia/brinquedo, de acordo com Córdula²²

Em 2002 integravam a exposição permanente 74 brinquedos de fabricação artesanal e materiais reciclados, tais como rói-rói, mané-gostoso, papagaios (pipas), carrinhos, bruxas de pano, móveis de boneca, marionetes, bolas de meia, entre outros.

O Museu do Homem do Nordeste também promove, a partir da coleção de brinquedos, diversas atividades com a comunidade. Além das mostras temporárias sobre o tema, é realizada periodicamente uma feira de brinquedos e brincadeiras populares, cuja circulação por escolas, condomínios e eventos pode ser articulada por meio da Coordenadoria de Programas Educativos.

A Divisão de Programas Educativo-Culturais do Museu do Homem do Nordeste vem realizando a Feira de Atividade: Brinquedos e Brincadeiras Populares com o intuito de provocar reflexões sobre a importância desta prática – BRINCAR –, cada vez mais difícil nos centros urbanos, e tentar recuperar junto às crianças a memória lúdica da região: seus personagens; suas técnicas; seu repertório. Concebida, também, para promover artesãos que ainda sobrevivem dessa atividade, a Feira é uma verdadeira oficina onde crianças e jovens são envolvidos na confecção dos brinquedos, tendo como instrutores os artesãos, que expõem o retrato do senso estético do nosso patrimônio lúdico popular. Patrimônio que nos faz refletir sobre o lugar que ocupa em nosso meio e que papel desempenha na formação infantil. A criança, quando brinca, aprende a se expressar no mundo, criando ou recriando novos brinquedos e, com eles, participando de novas experiências e aquisições.²³

Desde 1987, a feira é montada mensalmente nos jardins do Museu. Em suas barracas típicas, os artesãos exibem seus brinquedos (tanto vendem como ensinam as crianças a confeccionar seus próprios brinquedos) e as crianças experimentam guloseimas populares tais como o doce japo-

nês, o nego-bom, o pirulito, o algodão doce. Os visitantes têm, ainda, a oportunidade de conhecer o repertório das canções, dos jogos e das brincadeiras tradicionais.

Nesse momento, de contato com o artesão, a criança sente-se com o direito de brincar livre, de construir o seu próprio brinquedo, de dominar a técnica de construção e de aperfeiçoar-lhe o mecanismo. Com o direito de quebrar e refazer suas fantasias, sente-se autor e dono do brinquedo, descobrindo valores esquecidos, participando, enfim, de uma atividade onde se encontra traduzindo, brincando e nacionalizando-se. (...) Iniciando-se no processo de descoberta e compreensão de valores característicos do seu grupo cultural. De fato, a cultura antropológica de um indivíduo é aquela incorporada na infância.²⁴

Registramos, ainda, que é significativa a divulgação da coleção de brinquedos no material promocional do Museu, inclusive no livro *Museu do Homem do Nordeste*²⁵, no qual constam fotografias de piões, bola de meia, jogo das 4 pedrinhas, ratinho de papelão, bonecas de pano, caminhonete de madeira, mané gostoso (brinquedo bem característico de Pernambuco), carrinho borboleta, cobra articulada, aviãozinho de flandre pintado e mobiliário e utensílios domésticos em miniatura.

O ato de brincar e de confeccionar brinquedos surge no momento em que o homem desenvolve suas primeiras habilidades interativas com o ambiente. Os jogos, as brincadeiras, traduzem, em última análise, a cultura civilizatória da região onde estão inseridos. Esse acervo lúdico é, no processo de socialização, transmitido de geração para geração. Os ensaios socioantropológicos e os romances regionais de escritores consagrados de nossa literatura nos remetem ao universo rico e diversificado de acervos de jogos e brincadeiras da região Nordeste. Um universo lúdico intrinsecamente relacionado às tradições culturais do seu povo, às suas reais condições de existência. Brinca-se de cangaceiro, de volante, de vaqueiro, de senhor-de-engenho, de "sinhorzinho", de retirante da seca. É a identidade social da região Nordeste que está em jogo. A criatividade e a riqueza da lúdica nordestina pode, sob certos aspectos, ser atribuída ao processo de miscigenação que envolveu a integração do europeu, do ameríndio e do negro africano. A urbanização verticalizada dos grandes

centros – com a diminuição gradativa dos espaços de lazer – aliada ao processo tecnológico da industrialização dos brinquedos acenam para uma conseqüência imediata: a quase extinção da produção artesanal de brinquedos, o que nos remete à necessidade de preservação desse bem cultural, que permanece vivo no imaginário nordestino.²⁶

A partir do que foi exposto, fica evidente a utilização da coleção de brinquedos do Museu do Homem do Nordeste para reforçar, junto às crianças, valores e identidade regionais, inclusive no sentido de romper com a atitude passiva induzida pelo brinquedo industrializado, o que “se mostra tanto mais indesejável quando sabemos da origem geralmente estrangeira dos conteúdos culturais que essas peças encerram”.²⁷

Acreditamos que os brinquedos no âmbito do Museu de Folclore Edison Carneiro e do Museu do Homem do Nordeste estão perfeitamente inseridos no conceito proposto por Barroso:

O folk-lore abraça vastíssimo quadro da vida popular. Pode-se mesmo dizer que é toda ela: construções aldeãs, marcas de propriedade em coisas e bichos, objetos úteis, arte rústica, psicologia das gentes, costumes, ornatos, vestes, alimentos, cerimônias, regras jurídicas, jogos, folguedos, brinquedos infantis, instrumentos, religião, mitos, lendas, superstições, medicina, canções, provérbios, inscrições, músicas, danças, autos, pastorais, contos, facécias, anedotas, linguajar, denominações de toda a espécie (...) tudo isto é folk-lore.²⁸

No entanto, destacamos que Barroso, fundador e primeiro diretor do Museu Histórico Nacional considerava que o popular, a cozinha, as “artes”, os ofícios manuais, as profissões rústicas, o artesanato, o folclore – enfim, o povo e seus regionalismos – eram temas que não pertenciam ao âmbito de um museu histórico nacional, mas sim de um “museu ergológico”.

(...) se poderiam ver as artes e ofícios tradicionais da nossa gente, bem como estudar sua origem, evolução e finalidades. Através desses produtos de utilidade, palpitaria em verdade a vida dos paroaras e maranhotos, dos vaqueiros e dos seringueiros, dos piauizeiros e cabeças-chatas, dos romeiros e jerimuns, dos praieiros e sertanejos, dos jagunços e capixabas, dos goianos e piraquaras, dos matutos e caipiras, dos tabarés e barrigas-

verdes, dos cariocas e gaúchos. A paisagem da vida brasileira, da verdadeira vida popular e tradicional que o bulício e o cosmopolitismo das cidades nos faz esquecer, se apresentaria nas suas variadas formas.²⁹

Ao povo e aos seus brinquedos, o museu ergológico – ou o folclórico. No entanto, algumas exceções são abertas, quando a “arte popular” é reconhecida pela classe dominante e considerada merecedora de “distinção”, conforme conceitos de Bourdieu já apresentados anteriormente.

Nesse sentido, é curioso analisarmos a incorporação de brinquedos etnográficos e folclóricos na coleção dos Museus Castro Maya (Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, e Chácara do Céu, em Santa Tereza, ambos no Rio de Janeiro), originalmente de caráter privado e atualmente pertencentes ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Formados a partir das duas residências do advogado e industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya, os Museus Castro Maya reúnem a coleção de obras de arte e livros raros que esse colecionador erudito, bibliófilo, mecenas, de família abastada e gosto refinado, reuniu ao longo da vida: gravuras de Debret, arte oriental, tapeçarias, finas porcelanas, leques comemorativos, mobiliário, Portinari e Guignard, entre outros ilustres artistas brasileiros, e Dali, Braque, Picasso, entre os estrangeiros.

Nesse contexto, haveria lugar para os brinquedos etnográfico e folclórico? Sim, desde que sob o ponto de vista artístico. São 71 peças consideradas como brinquedos, sendo que 61 caxixis estão inseridos na coleção de esculturas em barro de Mestre Vitalino e outros artistas populares, e 10 são bonecas Karajá. Não representam, no entanto, mais do que 0,05% do acervo como um todo, de acordo com Baez.³⁰

Nada indica que estes caxixis ou bonecas Karajá tenham sido adquiridos por Raymundo Ottoni de Castro Maya por se tratarem de brinquedos, mas sim por serem objetos de arte ingênua e popular que mereciam ser destacados de seu contexto, e ao lado da cultura legítima, proporcionar o prazer da contemplação artística.

Se os caxixis – brinquedos feitos de barro cosido por artistas populares nordestinos e, principalmente, por crianças – integram no Museu do Folclore o cotidiano de uma feira nordestina, as miniaturas de animais, de

mobiliário, de utensílios domésticos – a maioria, em barro esmaltado e policromado, provenientes de Sergipe e datados de 1950, de autoria ignorada – pertencentes ao acervo dos Museus Castro Maya são elevados à categoria da arte distinta, merecedora de ser contemplada.

Da mesma forma, estão destinadas ao olhar do erudito as bonecas Karajá, em cerâmica proveniente de Tocantins, Bananal, que apresentam cenas do cotidiano indígena: mulher com cesto na cabeça, mulher carregando vaso, mulher ralando mandioca, homens lutando...

Foi por meio de uma exposição organizada por Augusto Rodrigues em 1947 que o Rio de Janeiro teve um maior contato com a obra de Mestre Vitalino, revelando ao centro cultural do país o universo pouco conhecido do interior do sertão pernambucano. José Antônio da Silva, o Zé Caboclo, conterrâneo e contemporâneo de Mestre Vitalino, também teve destaque e caracterizava-se pela singeleza das formas e suavidade do colorido.

A partir dos anos 50, ocorre uma valorização de expressões artísticas de cunho popular e regional, assim como da pintura chamada “ingênuas”. Castro Maya, atento a esses movimentos no universo cultural brasileiro, enriquece sua coleção com um conjunto significativo de esculturas de ceramistas nordestinos, destacando-se Mestre Vitalino e Zé Caboclo, entre outros, assim como pinturas de Rosina Becker do Valle, Djanira, José Antonio da Silva e Heitor dos Prazeiros.³¹

Foi justamente em 1950 que Castro Maya, por intermédio de seu representante em Recife, adquire a peça “Grade de Bois”, de Mestre Vitalino, a primeira peça de coleção que veio a incluir cangaceiros, onças, retirantes, enterros, casamentos, bêbados etc. do próprio Vitalino, de Zé Caboclo e de outros artistas. Em maio de 2003, a Chácara do Céu instala um *display* permanente de cerâmica popular, visando viabilizar a integração do conjunto à coleção de arte brasileira já em exposição.

É interessante pensar se, ao selecionar para si próprio obras de Mestre Vitalino, Raimundo Castro Maya contribuiu significativamente para aceitação da arte popular nordestina pela elite do sul do país como uma arte digna de ser admirada. Uma arte em torno da qual tecemos comentários como:

a temática de Vitalino abrange uma ampla gama de assuntos ligados à

vida do sertão, funcionando também como uma crônica do cotidiano nacional e internacional. As 72 peças que integram a coleção dos Museus Castro Maya são representativas, principalmente, de uma fase de produção que privilegiava os comentários relacionados à vida das populações sertanejas?³²

É a consagração do *caxixi* da feira do nordeste como a arte distinta dos museus...

Em contraponto com os objetos etnográficos e do imaginário popular, os objetos definidos como brinquedos em museus dedicados à história nacional são em geral objetos antigos ou industrializados, alguns mais vistos como “peças de arte” ou relacionados a personagens ou acontecimentos históricos, expressando muitas vezes valores das classes mais privilegiadas do Brasil.

Neste item abordaremos três instituições, o Museu Paulista da Universidade de São Paulo e os Museus Imperial, localizado em Petrópolis, e o Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, ambos vinculados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Criado em 1922 por decreto do então Presidente Epitácio Pessoa, no âmbito das comemorações do Centenário da Independência, o Museu Histórico Nacional estava essencialmente voltado para recolher e preservar os objetos testemunhos da história, dos grandes feitos da Nação, das personalidades do país.

A personalidade e os conceitos de Gustavo Barroso, seu fundador e diretor durante quarenta anos, marcou profundamente a formação do acervo do Museu Histórico Nacional, dando-lhe um caráter elitista e uma forte concentração de itens do século XIX.

Essa vertente, no entanto, norteou muitos museus nacionais no Ocidente e refletiu-se, ainda, nos outros dois museus abordados neste item – o Museu Paulista, localizado no Monumento do Ipiranga, Parque da Independência, São Paulo, e o Museu Imperial, nascido do próprio Museu Histórico Nacional. Ao se priorizarem os grandes vultos da História, os outros – índios, negros, mulheres e crianças – eram excluídos do acervo e, conseqüentemente, dos discursos museográficos.

Curiosamente, um jogo e um brinquedo estão entre as primeiras peças do acervo do Museu Histórico Nacional, duas verdadeiras obras de arte que, além do mais, pertenceram ao Imperador D. Pedro I. Tratavam-se de um tabuleiro de xadrez e de um brinquedo em marfim – um barco movido a corda – transferidos do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista para o Museu Histórico Nacional ainda no ano de sua fundação, em 1922.

No entanto, passados mais de cinquenta anos, essas duas peças ainda representavam, em 1989, na publicação *Museu Histórico Nacional*³³, a categoria “Lazer e Desporto” no acervo do Museu.

Portanto, praticamente não foram incorporados brinquedos ao Museu Histórico Nacional até a primeira metade da década de 1980, embora o acervo do museu, como um todo, nunca tenha parado de crescer, totalizando em 2002 cerca de 259 mil itens, entre objetos tridimensionais e numismática, além dos documentos manuscritos e iconográficos em Arquivo Histórico e publicações diversas abrigadas na biblioteca.

É interessante ressaltar que duas doações relacionadas a brinquedos não foram registradas como tal. Em 1968, 36 bonecos em trajes típicos foram incorporados como “indumentária” e em 1985, miniaturas de cestos e de arcos e flechas de tribos brasileiras, certamente utilizados pelas crianças, como acervo etnográfico.

O início efetivo de um acervo de brinquedos no Museu Histórico Nacional data de 1986, com a incorporação de uma coleção de 135 soldadinhos de chumbo e de massa, das renomadas fábricas Britain (Inglaterra) e Lineol (Alemanha). Exatamente dez anos depois dessa incorporação, outra doação de brinquedos foi significativa, sobretudo por se tratar de brinquedos populares: uma coleção de soldadinhos e veículos militares em plástico, uma boneca de pano, miniaturas de louça em ágata, quebra-cabeças e bonecos de celulóide.

A partir de 1997, intensificou-se a coleta de brinquedos contemporâneos, sendo importante a doação em 2001 de 30 brinquedos da fábrica Estrela.

De alguns itens isolados à doação da maior indústria de brinquedos do Brasil, cerca de 300 brinquedos integram hoje o acervo do Museu Históri-

co Nacional. No entanto, essa coleção não se reflete, ainda, nos discursos museográficos. Entre todas as exposições permanentes em cartaz em 2002 – *Colonização e dependência, Expansão, ordem e defesa, No tempo das carruagens, Na velocidade do protos, Imagens do Divino e Memória do Estado imperial* – apenas uma possuía um brinquedo exposto, justamente o barco em marfim do Imperador, e nenhuma fazia alusão específica ao papel da criança na História do Brasil.

O outro museu abordado neste item, o Museu Paulista, à exceção das coleções arqueológica e etnográfica, possui acervo com características bastante similares e complementares às do Museu Histórico Nacional: mobiliário, pinturas e condecorações históricas, documentos manuscritos e iconográficos, numismática, meios de transporte, leques, indumentária e porcelanas, abrangendo do século XVII ao XX, mas com forte concentração de itens relacionados às classes mais privilegiadas do século XIX.

Tendo por objetivo fornecer subsídios “para a compreensão da sociedade brasileira, a partir do estudo de aspectos materiais da cultura, com especial concentração na História de São Paulo”³⁴, o Museu Paulista, criado em 1891 e pertencente à Universidade de São Paulo, possui um acervo com cerca de 125 mil peças, entre objetos tridimensionais e documentos. Do total de peças do acervo, somente 218 são brinquedos, o que corresponde a apenas 3,18% do total de peças existentes. No entanto, segundo Barbuy³⁵, a partir de 1994 inicia-se uma política para a coleta de brinquedos, sobretudo aqueles industrializados que haviam sido utilizados no Brasil até a década de 1950.

Os brinquedos, assim como todos os outros tipos de acervo, integram na exposição permanente universos temáticos que tratam aspectos da história social, inseridos nas linhas de pesquisa da instituição: *Cotidiano e sociedade, Universo do trabalho e História do Imaginário*.

Alguns brinquedos (incluindo bonecas) integram as exposições do Museu Paulista atualmente: na exposição de uma coleção de ferros de passar, há uma vitrine com ferrinhos de brinquedo, juntamente com uma boneca; em “De pratos, elixires e urinóis”, há uma sala dedicada ao tema da higiene corporal, na qual se encontra uma boneca, de camisola, que tem ao seu lado um joguinho de toalete, de brinquedo, tudo referente ao

final do século XIX; na mesma exposição, há uma parte evocativa de uma sala de visitas, na qual há uma boneca, com vestido, ladeada por xícaras de chá de porcelana, de brinquedo.³⁶

No entanto, os brinquedos em exposição permanente não ilustram, especificamente, a criança e sua infância, representando, na maioria das vezes, o universo adulto das classes mais privilegiadas em escala reduzida, em miniatura.

Constatamos, ainda, a incorporação de brinquedos considerados para crianças das classes mais abastadas devido ao seu alto custo e considerados muitas vezes como obras de arte, a exemplo de uma charrete em miniatura portando boneco com cabeça de *biscuit*, produzida pelo fabricante alemão Schoenau & Hoffmeister e adquirida por brasileiros em Paris na década de 1920, segundo cartão postal do Museu.

Em relação ao processamento técnico, ressaltamos que a coleção de brinquedos do Museu Paulista está totalmente catalogada em fichas manuais e, em breve, seus dados serão transferidos para o sistema informatizado, em fase de alimentação. Segundo Barbuy, está sendo elaborado o *Thesaurus do Museu Paulista* (ainda não foi testado), que dará especial atenção à categoria brinquedo.³⁷

Embora não tenha respondido à nossa pesquisa nem tenhamos detectado a existência de uma coleção de brinquedos em seu acervo por meio da bibliografia existente, destacamos o Museu Imperial justamente pela ausência de objetos relacionados ao cotidiano infantil num museu que “tem como objetivo preservar e expor o patrimônio cultural representado por objetos e documentos que referenciem a história da monarquia brasileira, bem como a formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e, especialmente, da cidade de Petrópolis”.³⁸

Criado em 1940 pelo Presidente Getúlio Vargas, o acervo do Museu Imperial foi formado basicamente por coleções oriundas do Museu Histórico Nacional, da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional e pela aquisição de peças de colecionadores particulares e de leilões. Em 1992, totalizava 6.941 peças tridimensionais, distribuídas em 19 categorias, nenhuma das quais referia-se a brinquedos: “alfaias, armaria, arneses, arte-

sanato, cristais, diversos, esculturas, heráldica, indumentária, insígnias, instrumentos musicais, mobiliário, numismática, ourivesaria, pinturas, porcelanas, prataria, sigilografia e viaturas".³⁹

O Museu Imperial foi instalado no palácio em Petrópolis onde a Família Imperial brasileira refugiava-se do calor do Rio de Janeiro. Segundo a descrição das exposições permanentes em publicação disponível⁴⁰, nenhum dos ambientes do palácio revela o universo infantil. Como seria um quarto habitado pelos príncipes e princesas? Quais seriam seus brinquedos, seus livros, sua educação? Comiam ao lado dos pais, tinham uma louça diferenciada?

Ao observarmos atentamente a obra *O Museu Imperial*, da já citada série de publicações dedicadas a museus brasileiros editada pelo Banco Safra, constatamos que das 206 fotografias publicadas na obra apresentando as peças selecionadas pela equipe do Museu para representar o acervo da Instituição, apenas 9 são de objetos relacionados à infância e ao rito de passagem para a idade adulta. No entanto, quase todos os objetos selecionados revelam o caráter oficial do Estado Imperial e praticamente todas as legendas exaltam as funções públicas dos representantes do Estado.

Em relação ao Imperador D. Pedro II, por exemplo, dos quatro anos à maioridade ele já é apresentado ao público como o futuro chefe de Estado.

O guache sobre papel de Armand Julien Pallière (1784-1826) retrata o imperador aos quatro anos de idade brincando com um tambor de regimento. Nada seria mais infantil, a não ser pela legenda que ressalta: "como pano de fundo, o artista retratou parte do trono imperial, identificando o futuro da criança".⁴¹

Em 1837, Félix Emile Taunay (1795-1881) retrata D. Pedro II aos doze anos. Diz a legenda:

O jovem imperador, aos 12 anos de idade, já se preparava para as funções majestáticas que assumiria aos 14 anos. Foi retratado com farda militar, especificando a alta função de comandante-em-chefe das forças armadas do País. Ostenta a placa da Grã-Cruz do Cruzeiro e o Tosão de Ouro. Em segundo plano o artista colocou o trono imperial, tendo, no espaldar, a sigla PII, ladeada por folhas de louro e encimada pelo dragão, que é a insígnia da Dinastia dos Bragança.⁴²

O “Ato da Coroação do Imperador D. Pedro II”, realizado em 18 de julho de 1841, na Capela Imperial, no Rio de Janeiro, foi documentado por François René Moreaux (1807-1860). “O Imperador, então com 14 anos de idade, recebe a Coroa Imperial das mãos do Primaz do Brasil, D. Romualdo Antonio de Seixas”.⁴³

A maioria de D. Pedro II e a coroação aos quatorze anos são, ainda, tema de outros dois objetos: um busto em terracota de Zéphirin Ferrez (1797-1851)⁴⁴ e um leque comemorativo.⁴⁵

Apenas trechos de quatro cartas encaminhadas por D. Pedro II ao seu pai, em Portugal, revelam um pouco da vida privada e dos sentimentos desse menino, tão prematuramente afastado de sua família e obrigado a uma rotina intensa de estudos e preparação para assumir, ainda muito jovem, as funções de chefe de Estado, conforme a legenda:

Meu querido Pai e meu Senhor

Tenho tantas Saudades de V.M.I. e tanta pena de lhe não beijar a mão

Como obediente e respeitoso filho

Pedro

Peço a V.M.I. um bocadinho de cabelo de V.M.I.

As minhas criadas respeitosamente beijam a mão de V.M.I.⁴⁶

Outra obra selecionada para representar o Museu Imperial na publicação do Banco Safra, é o “Retrato de D. Maria II”⁴⁷, de Simplício Rodrigues de Sá (17— – 1839), datado de 1827, apresentando a irmã de D. Pedro II, com apenas oito anos de idade: apesar do rosto visivelmente infantil, a menina está completamente paramentada, com todos os atributos reais: jóias, condecorações, faixa. A legenda destaca a vida pública da Princesa da Beira e do Grão Pará, primogênita dos Imperadores do Brasil e futura Rainha de Portugal.

Observa-se na mesma publicação a existência de dois únicos brinquedos, cuja função é exaltar os grandes feitos do Estado Nação. Trata-se dos “Jogos do Príncipe do Grão Pará – 1875”⁴⁸, reunindo dois quebra-cabeças em papel, ilustrados com gravuras de Wunder, uma representando a chegada do Exército Libertador sob o comando de D. Pedro I e a outra repre-

sentando os heróis poloneses diante do marco fronteiro da Pátria.

No entanto, nas páginas iniciais da publicação, onde se pretende realizar a “anatomia de um museu”, existe uma fotografia de exterior, com algumas crianças em frente a um quiosque verde, instalado no jardim do Museu Imperial, com a legenda “brinquedoteca”:

recentemente instalada, permite a exploração de jogos, brinquedos e brincadeiras do passado e do presente, com um sentido de pesquisa educacional, de iniciação ao conhecimento da cultura material, de desenvolvimento da criatividade e das noções de patrimônio coletivo, memória e preservação.⁴⁹

Apesar da proposta da brinquedoteca, é difícil imaginar que uma criança que visite a exposição permanente do Museu Imperial vislumbre o cotidiano de meninos e meninas de uma outra época, ainda que fosse aquele dos príncipes e princesas. Assim como no Museu Histórico Nacional, também nos Museu Imperial e Paulista dificilmente uma criança se identificará como agente da História ao visitar as exposições permanentes.

Os jogos didáticos e materiais pedagógicos constituem importantes fontes de informação sobre a História da Educação. Nesse sentido, o Laboratório de Brinquedos e Materiais Pedagógicos da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo foi pioneiro ao abrir ao público em 1999 o Museu da Educação e do Brinquedo, que reúne significativo acervo de brinquedos, tanto industrializados quanto artesanais, além de jogos, livros, material pedagógico e fotografias.

São 4.181 itens, assim distribuídos: 555 brinquedos produzidos de 1910 a 1990 (bonecos, carrinhos, acessórios para cozinha, jogos, casinhas de bonecas, brinquedos musicais, brinquedos eletrônicos, trens etc.), 128 brinquedos artesanais, 98 livros infantis e didáticos, 200 artigos pedagógicos, 200 fotografias das primeiras pré-escolas de São Paulo e 3 mil jogos tradicionais do Brasil e de outros países.

Localizado nas dependências da Faculdade de Educação, o Museu dispõe de sala com vitrines e iluminação adequadas e teve como tema da primeira exposição as *Memórias de infância: brinquedos e materiais de educação infantil*, que reunia fotos do jardim de infância da Escola Caetano de Campos (1920 a 1935), livros didáticos utilizados na época pela professo-

ra Alice Meirelles Reis, jogos de Decroly (década de 1920) e Montessori, brinquedos artesanais e tradicionais e jogos das décadas de 1940 a 1980.

Esta exposição focalizou brinquedos e brincadeiras da infância de inúmeros doadores. Segundo *site* do Labrimp⁵⁰, entre os materiais pedagógicos destacavam-se especialmente o acervo relativo ao primeiro jardim de infância público de São Paulo, criado em 1896 e que, entre 1920 e 1940, desenvolvia atividades pedagógicas provenientes de princípios da Escola Nova.

O Museu estimula a doação de novos itens e reafirma a proposta do Museu:

participar conosco dessa rede de doadores de brinquedos e materiais pedagógicos para enriquecer o acervo do Museu e dar continuidade aos nossos objetivos: realizar pesquisas; resgatar brincadeiras, brinquedos e jogos de tempos passados, discutir o uso de brinquedos e brincadeiras; investigar os materiais utilizados nas escolas infantis dos tempos passados; prestar serviços à comunidade com visitas ao MEB; resgatar a memória da educação infantil no espaço educacional e fora dele; compreender a importância do lúdico em diferentes épocas; dar a oportunidade aos adultos de rememorar tempos em que a brincadeira era parte essencial da vida; criar vínculos e possibilitar o diálogo entre gerações.⁵¹

Criado em 1985 e inaugurado oficialmente em 1988, o Laboratório de Brinquedos e Materiais Pedagógicos da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo tem como objetivo estimular a reflexão prática visando à formação de profissionais, em nível superior, para o magistério da educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental, gestores e orientadores destinados ao sistema escolar e não-escolar e para áreas empresariais e sociais.

Nesse contexto, o estudo do brinquedo e do material pedagógico proporciona uma melhor compreensão de como as crianças, nas faixas de 0 a 6 anos e de 7 a 10 anos, aprendem, se desenvolvem e se socializam.

É pelo contato com brinquedos e materiais concretos ou pedagógicos que se estimulam as primeiras conversas, as trocas de idéias, os contatos com parceiros, o imaginário infantil e a exploração e a descoberta de relações. Portanto, estudar o brinquedo e o material pedagógico é essencial para a formação docente.⁵²

Desde a sua inauguração, o Labrimp oferece inúmeros serviços, entre os quais a brinquedoteca, com empréstimo de brinquedos, serviço de consulta aos usuários, assessorias, visitas etc. Por meio de doações, formou um acervo de brinquedos e materiais pedagógicos – fotografias de escolas infantis, brinquedos e brincadeiras do início do século XX, materiais pedagógicos dos primeiros fabricantes brasileiros – exposto inicialmente num pequeno espaço da brinquedoteca.

A decisão política da Coordenação do Labrimp de expandir este espaço para divulgar os brinquedos e materiais pedagógicos antigos, seus significados e usos, nos múltiplos contextos em que o em que o brincar se expressou, viabilizou, com o apoio da Fapesp – Fundação de Apoio à Pesquisa em São Paulo, a abertura em 20 de agosto de 1999 do Museu da Educação e do Brinquedo.

Outros dois museus sobre o tema estão nascendo: o Museu de Brinquedos, em Belo Horizonte, e o Museu da Educação, em São João del Rey, resultado da união de uma família em torno da coleção formada pela matriarca da família, a vovó Luiza, ao longo de toda uma vida como professora de escola primária.

Ao longo deste item, procuramos traçar um panorama das coleções de brinquedos existentes nos principais museus brasileiros e o potencial do brinquedo na qualidade de documento. Se por um lado nos parece não haver uma coleção de brinquedos expressiva em relação à totalidade dos acervos pesquisados, por outro lado, temos indícios interessantes sobre o papel do brinquedo no contexto de cada museu: memória da educação pré-escolar, memória da indústria, complemento de exposições sobre temas específicos, fonte de renda, objeto artístico, objeto de resistência e de reforço da identidade regional, memória do modo de vida de segmentos sociais específicos, memória afetiva.

É importante ressaltar, ainda, que observamos uma mudança de comportamento em relação ao brinquedo objeto museológico, sobretudo a partir da década de 1990, quando o olhar da sociedade sobre a criança também se transforma, sendo marcante o estabelecimento do Estatuto do Menor e do Adolescente.

NOTAS

1. RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
2. Disponível em <<http://www.museudoindio.org.br>>. Último acesso em 2002.
3. Correspondência enviada pela diretora-substituta do Museu do Índio, Alzira de Almeida, em 14 de agosto de 2002.
4. Texto da exposição *Corpo e alma indígenas*, Museu do Índio.
5. *Museu Paraense Emilio Goeldi*. São Paulo: Banco Safra, 1986.
6. Idem.
7. (Ibid., p. 60-64.)
8. PAIVA, Orlando Marques de (org.). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1984.
9. Ibid., p. 90-93.
10. *Museu de Folclore Edison Carneiro*. Catálogo da exposição permanente. Rio de Janeiro: Minc/Funarte/Coordenação de Folclore e Cultura Popular s/d, p. 3.
11. Fax enviado pela responsável pelo Setor de Museologia do Museu de Folclore Edison Carneiro, Vera Lúcia Ferreira da Rosa em 29 de julho de 2002.
12. *Museu de Folclore Edison Carneiro...* Op. cit., p. 4-5.
13. Ibidem, p. 11.
14. Idem.
15. Ibidem, p. 33.
16. Ibidem, p. 34.
17. Ibidem, p. 73.
18. Fax enviado pela responsável pelo Setor de Museologia do Museu de Folclore Edison Carneiro, Vera Lúcia Ferreira da Rosa em 29 de julho de 2002.
19. HEYE, Ana, LIMA, Ricardo Gomes e BAUMANN, Tereza de B. Museu da Infância. Projeto. Rio de Janeiro, 1980 (datilogr.) in Catálogo de exposição "O berrô que o gato deu, tem brinquedo

- no Museu". Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, 1985.
20. LIMA, Ricardo Gomes Catálogo de exposição "O berrô que o gato deu, tem brinquedo no Museu". Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, 1985
21. Museu do Homem do Nordeste. Folder Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco, 2002.
22. Correspondência encaminhada por Amélia Couto Córdula, gerente do Instituto de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco em 2 de setembro de 2002.
23. Feira Atividade: Brinquedos e Brincadeiras Populares. Folder. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco, sem data.
24. Ibidem, p. 9.
25. *Museu do Homem do Nordeste*. São Paulo: Banco Safra, 2000, p. 308-315.
26. Ibidem, p. 308.
27. *Feira atividade: brinquedos e brincadeiras populares – uma experiência no Museu do Homem do Nordeste*. Sílvia Fonseca Brasileiro (org). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1992, p. 7.
28. BARROSO, Gustavo. *Através dos Folk-lores*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1927, p. 6.
29. BARROSO, Gustavo. "Museu Ergológico Brasileiro." In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. III. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942, p. 435. Apud FERNANDES, Lia Sílvia Peres. *Museu Histórico Nacional: Permanências e Mudanças*. (Dissertação de Mestrado em História Social). Orientadora: Francisca Azevedo. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003, p. 61-62.
30. E-mail enviado por Elizabeth Carbone Baez, coordenadora técnica dos Museus Castro Maya, em 30 de julho de 2002.
31. *Os Museus Castro Maya*. São Paulo: Banco Safra, 1996, p. 162.
32. ALENCAR, Vera, Baptista, Anna Paola. *Outros territórios da arte popular*. (Folheto de exposição). Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, Chácara do Céu, 2003.
33. GODOY, Solange (org.). *Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Banco Safra, 1989, p. 208-209.
34. Disponível em <<http://www.mp.usp.br>>. Último acesso em 2002.

35. E-mail encaminhado por Heloísa Barbuy, supervisora do Serviço de Objetos do Museu Paulista, em 3 de outubro de 2002.

36. Idem.

37. Idem.

38. *Museu Imperial*. São Paulo: Banco Safra, 1992, p. 29.

39. Idem.

40. Idem.

41. Ibidem, p. 120.

42. Ibidem, p. 122.

43. Ibidem, p. 124.

44. Ibidem, p. 170.

45. Ibidem, p. 193.

46. Ibidem, p. 273.

47. Ibidem, p. 115.

48. Ibidem, p. 329.

49. Ibidem, p. 28.

50. Disponível em <<http://www.fe.usp/laboratorios/labrimp/hismu.htm>>. Último acesso em 2002.

51. Disponível em <<http://www.fe.usp/laboratorios/labrimp/hismu.htm>>. Último acesso em 2002.

Disponível em <<http://www.fe.usp.br/laboratorios/labrimp/histla.htm>>. Último acesso em 2002.

2^o DOSSIÊ

MUSEUS E TECNOLOGIA

Apresentação

Um clique nos museus

A relação dos museus com o ciberespaço

Recolhendo a imagem da imagem


A experiência do MHAB na informatização de acervos fotográficos

Preservação digital e gestão eletrônica de documentos para museus e arquivos

O desafio dos acervos permanentes

Apresentação

Inês Gouveia

s *Anais do Museu Histórico Nacional* são compostos por artigos que refletem as preocupações que lhes são contemporâneas. Sempre foi assim, mesmo nos primeiros números, quando os temas, quase sempre centrados no acervo, discutiam os rumos da museologia ainda nascente no Brasil. Seguindo esse norte, este dossiê, intitulado “Museus e Tecnologia”, traz três artigos que apresentam e discutem questões atuais ligadas à realidade dos museus brasileiros.

O tema central é a aproximação que ocorre entre os espaços de memória e outro tipo de memória: dos computadores, disquetes, CD-ROMs, ou afins. Ou seja, a introdução da tecnologia digital nessas instituições, que têm como objetivo principal a preservação e divulgação de acervos.

Quando museus e arquivos começaram a utilizar o computador, talvez fosse apenas para cumprir funções bastante objetivas, como digitar documentos, cartas ou planilhas. Passados alguns poucos anos, supondo que isso tenha acontecido na década de 90, não é mais só o computador que está no museu, mas o museu também está no computador. A utilização não se restringe mais ao operacional das planilhas e dos textos digitados em Word; a aplicabilidade se estendeu à digitalização de acervo e ao aproveitamento de ambientes virtualizados.

Por meio dos artigos a seguir, teremos a possibilidade de refletir sobre como o digital, o informático, potencializa as funções de guarda, preservação e até mesmo de exposição. Os três textos tratam basicamente do mesmo assunto, mas segundo enfoques diferentes e complementares. No primeiro deles, há uma perspectiva problematizadora, cujo objetivo é lançar questões e deixar algumas interrogações, as quais serão respondidas no segundo artigo, que apresenta uma visão mais técnica e detalhada, e o que não poderia faltar – depois de sanadas as

principais dúvidas sobre o assunto: um estudo de caso.

O primeiro artigo, intitulado “Um clique nos museus: a relação dos museus com o ciberespaço”, aborda os bancos de dados nos museus, dando destaque à agilidade de recuperação de informação e até mesmo à autonomia que se dá ao pesquisador quando estes dados estão em rede. O espaço virtual é entendido como um novo espaço dos museus, uma ampliação da sua área, onde o visitante elege o momento, o local e a duração em que deseja entrar em contato com a instituição. A partir da observação de alguns processos de informatização são levantadas algumas questões relativas à preservação e à exposição, destacando os novos rumos da museologia e da história diante da fluidez da informação.

Na seqüência, o artigo “Preservação digital e gestão eletrônica de documentos para museus e arquivos: o desafio dos acervos permanentes” discorre sobre a conservação de acervos como uma prerrogativa das instituições de memória. Eduardo Valle argumenta sobre a fragilidade do acervo, especialmente o acervo documental, contrapondo isso à possibilidade de preservá-lo por meio do processo de digitalização. O artigo ressalta as possibilidades que a informatização trouxe para a recuperação dos dados, considerando o acervo como um grandioso e complexo sistema de informação. Em contrapartida, numa perspectiva problematizadora, o autor afirma que a idéia de conservação também é uma constante no caso dos acervos digitalizados, ressaltando a necessidade de investimento em equipamentos que assegurem a constante atualização dos programas e uma sistemática de trabalho para que os dados informatizados não sejam perdidos.

O último artigo, “Recolhendo a imagem da imagem: a experiência do MHAB na informatização de acervos fotográficos”, apresenta discussões semelhantes, mas à luz de um estudo de caso no Museu Histórico Abílio Barreto. Gilvan Rodrigues dos Santos menciona outras técnicas que já foram utilizadas para a salvaguarda de acervo frente à necessidade de acesso, a exemplo da microfilmagem, mas destaca a superioridade da digitalização. A adoção da tecnologia informática nesse artigo é entendida como um instrumento rumo à democratização dos acervos. O autor descreve o processo ocorrido no MHAB, re-

lacionando as reflexões teóricas às adequações práticas.

É com grande satisfação que apresento um dossiê tão rico em novas reflexões, fruto de uma tendência cujo impacto ainda é pouco discutido, mas que já se estendeu para a maior parte dos museus, arquivos e bibliotecas. Permanece o desejo de que este volume contribua para questionamentos ainda mais aprofundados para o "fazer museológico", diante desses novos paradigmas da comunicação.

Um clique nos museus

A relação dos museus com o ciberespaço

Alessandra Sirigni e Inês Gouveia

NOTA BIOGRÁFICA

ALESSANDRA SIRIGNI – Bióloga e Bacharel em Ecologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-Graduada em Designer Instructional para Educação On-Line pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Desde 2002 atua no desenvolvimento e gerenciamento de projetos educacionais on-line.

INÊS GOUVEIA – Graduada em História pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP). Desde 2002 está integrada à equipe do Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional (CerLuB/MHN), onde desenvolve atualmente o catálogo eletrônico *Expressões da expansão do mundo luso-atalântico no Museu Histórico Nacional*.


RESUMO

O presente artigo parte das transformações sofridas na comunicação nos últimos anos para problematizar as novas tendências das relações virtuais. A discussão é focada na inserção da informatização nos museus, culminando com os ciberespaços, nos seus diversos níveis de utilização. Destacaremos a forma como o público pode se aproximar das instituições, seja pelo contato com o formato “catálogo eletrônico” – uma nova forma de propaganda – ou com a exposição virtual, tratando-se, neste caso, do museu virtual. Nesse sentido, discutiremos as novas relações de tempo e espaço, colocando em questão a idéia de recolhimento, guarda e exposição. Daremos ênfase ao lugar do indivíduo no processo interativo que se trava no contato com o ciberespaço, mencionando algumas instituições, entre as quais o Museu Histórico Nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Museu virtual, memória, digitalização e ciberespaço

Fronteiras do digital

 Brasil é um país com grande desigualdade na distribuição de riquezas, mas, ainda assim, consome uma quantidade considerável de tecnologia relativa a comunicação. Segundo Lucena, esse é um dado importante, se considerarmos que ainda não houve – ao menos em escala nacional – medidas públicas que dessem conta de ampliar o acesso aos novos instrumentos dessas mudanças¹. Entretanto a diminuição de valor de mercado e a ampliação da utilização obrigou a todos, ou quase todos, ao contato cotidiano com essas tecnologias, uma vez que, atualmente, supermercados, lojas de departamento, livrarias, bancos, entre outros segmentos, utilizam sistemas informatizados para intermediar a sua relação com o indivíduo.

Independentemente do nível de utilização, o fato a se considerar é que a comunicação sofreu inovações decisivas ao longo dos anos. A informática, expressão bastante significativa disso, adentrou os domicílios e alterou a dinâmica da vida cotidiana. Há novas relações de trabalho, novas profissões, novas metodologias de ensino etc. A relação tempo/espaço foi alterada. Segundo Moraes², “Os fluxos infoeletrônicos encurtam a imensidão da Terra, propagando uma quantidade incalculável de informações”. As conseqüências desse fenômeno podem ser observadas relativamente à memória e à construção de identidade. De acordo com Hall, as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim

chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social³.

Outro aspecto intimamente ligado à identidade é a construção da memória, que, influenciada pela dinâmica de transmissão de informação, também tende a se modificar. Desde a era Vargas, no Brasil, a mídia interfere no ideário coletivo, mas o grande salto da última década é de fato a pluralidade de meios e a agilidade com que agem. A consequência disso é que temos a sensação de uma memória frágil, por não estarmos aptos a guardar tantos dados; entretanto, verifica-se aí o próprio cerne da memória: o esquecimento. Segundo Huyssen,

Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer. (...) A minha hipótese aqui é que nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada.⁴

A partir da afirmação do autor, podemos entender que os museus, como lugares de representação do passado e construção de memória, se inserem nesta lógica de ancoragem para a sociedade. Isto porque a questão que se coloca é o contraste entre o concreto, o material, o perene e o imaterial, o fluido, o descartável e o virtual. Entretanto, o mesmo autor afirma que esses “lugares de memória”, conceito de Pierre Nora, não são mais os abrigos seguros onde as sociedades constroem e guardam as suas memórias, porque estes são intimamente afetados, assim como o seu público, pela influência das novas tecnologias⁵.

Diante desta situação paradoxal colocada, cabe-nos discutir sobre essas novas relações mediadas pela informática, apontando os possíveis rumos dessa “fronteira digital”, a partir da reflexão sobre o concreto e o virtual no âmbito dos museus. Para além da discussão teórica, daremos ênfase também às experiências de algumas instituições, com destaque para o Museu Histórico Nacional/MHN.

Dados cada dia mais dados

Ao se pensar na influência das novas tecnologias nos museus deve-se considerar primeiramente que a informatização tem promovido, especialmente nos últimos cinco anos, uma intensa corrida à organização de bancos de dados digitalizados e, por conseguinte, há uma transformação na organização das informações e na possibilidade de relacioná-las. Le Goff, argumentando sobre a História quantitativa, afirma que o maior salto da Historiografia no século XX foi a introdução da informática, utilizada como ferramenta na sistematização de informações. Nesse sentido, segundo ele, o documento passa a ser um dado que deve ser analisado em relação a outros documentos, ou seja, outros dados. As informações que poderão ser extraídas extravasam o dado, mas relacionam-se a um todo maior, a série.⁶

Os museus, responsáveis pela guarda não só de acervos, mas indo na perspectiva da argumentação de Le Goff, responsáveis pela preservação da informação, estão cada dia mais inseridos na lógica dos bancos de dados digitalizados. Isto se liga a exigências bastante atuais: a quantificação de acervo, a guarda e a disseminação de informação e a dinamização e a aceleração da consulta e da pesquisa.

Atualmente o pesquisador pode obter a informação que precisa em tempo consideravelmente menor do que o que seria utilizado para verificar um banco de dados em ficha, contando com a busca manual e com o auxílio do funcionário. Além disso, pode ter acesso a uma diversidade de informações sem precisar necessariamente estar em contato com o acervo. Nesse sentido, cabe-nos observar como a imposição do tempo fluido age na relação entre as instituições e seu público. São as novas demandas que compõem o pós-moderno, onde tempo e espaço são medidos pela dinâmica dos *fast-foods*. Segundo Huyssen: “O tempo de permanência dos objetos nas prateleiras tem obviamente encurtado de uma maneira muito radical e, com ele, a extensão do presente que (...) foi se contraindo simultaneamente à expansão da memória do computador...”⁷

Os bancos digitalizados parecem rumar na direção da memória total⁸, uma vez que podem armazenar milhares de dados, possíveis de serem consultados praticamente de qualquer computador, desde que o programa (*software*) esteja instalado. Outro grande recurso, que inclusive vai de

encontro à argumentação de Le Goff, é a possibilidade de recuperar as informações segundo critérios diversificados. Isso significa que, diante de um banco de dados cujos campos inseridos foram nome, data, medidas, origem, a pesquisa poderá ser feita a partir de qualquer um desses critérios, agrupando-os de formas diferentes e obtendo respostas imediatas. Esta ferramenta proporcionou um dinamismo maior para os técnicos dos museus e possibilitou que as relações entre as instituições pudessem estar mais interligadas no que se refere aos seus acervos.

Atualmente é bastante usual a utilização da imagem como informação visual sobre o acervo, o que possibilita um conhecimento bastante ampliado a partir de uma única ferramenta. A dimensão dessa organização de informações se potencializa quando estas estão disponíveis em rede, ligando-se a milhares de computadores no mundo todo através do ciberespaço⁹, tornando as entradas disponíveis também *on-line*. Nesta condição, o indivíduo que está em outra parte do mundo pode acessar a instituição, conhecer o acervo, saber detalhes do objeto, do livro ou do documento.

Museus: concretizando o virtual

A idéia de fundir museus e ciberespaço é complexa, pois o museu enquanto instituição perpassa necessariamente o material, ou pelo menos era assim até há alguns anos. Se nos perguntarmos qual é o atrativo que faz com que o indivíduo visite espaços de memória como este, chegaremos a respostas que beiram a questão dos sentidos. A possibilidade de “olhar de perto”, de “sentir o cheiro”, o fetiche pelo objeto que, inclusive, desqualifica a réplica.

Mas e os museus, por que promovem suas exposições, por que objetivam atrair o indivíduo? Há seguramente muitas respostas, mas uma delas, e talvez a mais simples, seja: para expor o acervo, permitindo o contato entre este e o público. Iniciativas diversas de instituições de memória privilegiam atualmente uma linguagem que seja o mais plural possível. As exposições, enquanto canal de comunicação com o indivíduo, procuram ampliar seu contato com público, seduzindo-o. É justamente nesse sentido que entendemos a comunicação dos museus através do ciberespaço. Mais do que uma mídia, muito além de um simples canal de comunicação,

as interfaces¹⁰ abriram a possibilidade para olhares diversos, próximos ou distantes, uma ou cem vezes por dia.

Segundo Rosali Henriques¹¹, a criação de *sites* de museu remonta à década de 1990. Por ser um fenômeno bastante recente, seu impacto ainda é pouco estudado. Os primeiros debates sobre o assunto se deram em 1997, em Los Angeles, na Califórnia, durante uma conferência chamada “Museums and Web”. De acordo com a mesma autora, ainda não há diretrizes específicas do Conselho Internacional de Museus – Icom acerca de museus e internet, mas seu comitê de documentação, o *International Committee for Documentation* – Cidoc realiza discussões permanentes por meio de um grupo de trabalho¹².

Uma primeira capacidade da internet, já explorada por quase a totalidade dos museus brasileiros, é o seu potencial de comunicação. As páginas apresentam informações sobre funcionamento, dias, horários e datas, contatos, entre outras possibilidades. Esse nível de utilização, chamado de “folheto eletrônico”¹³, é considerado básico, mas ainda assim possibilita uma dinamização na comunicação entre museus e seu público. Já não se espera mais que o indivíduo tenha contato direto com a instituição para ter em mãos a sua programação. Os cadastros permanentes de visitantes e pesquisadores fazem com que a informação seja transmitida de forma rápida e com baixos custos, por meio de ferramentas de e-mail. Além disso, o contrário também ocorre, ou seja, o visitante também encaminha suas perguntas e sugestões por correio eletrônico, o que, podemos deduzir, não teria o mesmo volume se dependesse de carta, de telegrama e de fax.

Além disso, acreditamos que a possibilidade de aproximação com o indivíduo coloca o museu em contato com o seu público mais específico. Mas qual é o público-alvo do museu? Potencialmente, todo e qualquer indivíduo. Entretanto, quando a comunicação se dá através de um canal tradicional, esta se restringe à limitação da mídia, ou seja, a uma faixa etária específica, a um poder aquisitivo específico. Mas, ao contrário, quando o indivíduo obtém informações no *site* da instituição, por exemplo, verifica-se uma questão que consideramos central: é o público que escolhe o museu. A internet é, desta forma, utilizada como uma ferramenta a favor da escolha do indivíduo.

A exposição virtual de objetos traz consigo possibilidades que são diferentes das do museu concreto. Nas interfaces pode ser colocado acervo que não está no circuito permanente do museu. Há a possibilidade de mostrá-lo em detalhe, por meio de imagens de ângulos diversos, textos diversos, e também animado, a partir de efeitos que o fazem girar, sumir, aparecer, o que na exposição real corresponde às vitrines, às luzes e aos sons. O indivíduo poderá percorrer as exposições da forma que quiser, demorando o tempo que quiser em cada uma das galerias e combinando a sua visita a qualquer outra atividade, como comer e ouvir música, estando deitado ou sentado. Além disso, pode ler outras coisas e, nesse sentido, por que não visitar vários museus ao mesmo tempo? Destaca-se aí o grande potencial do virtual: o hipertexto, ou seja, a possibilidade de se ter acesso a um conteúdo, que, por sua vez, pode dar acesso a outros conteúdos, como uma rede infundável, cujo diferencial é a multilinearidade, ou seja, não há começo, meio e fim pré-determinados. O ciberespaço comunica os museus além das fronteiras físicas dos seus prédios – que normalmente se destacam da paisagem –, mas, via de regra, apresentam-se mesclando o “antigo” com o moderno.

Outra questão pertinente ao ambiente virtual é a interatividade. Além das exposições virtuais, e da possibilidade de “ver”, há atualmente interfaces que proporcionam uma relação intensa com o visitante virtual, dando a ele até mesmo a possibilidade de deixar comentários que ficarão expostos. Nesse sentido, a resposta é imediata e a interação atua objetivamente na reconstrução daquele espaço, algo que os museus reais também procuram empreender, mas cuja resposta é geralmente mais lenta. Um bom exemplo disso é o *site* do Museu da República no Rio de Janeiro¹⁴. As atividades educativas do Museu se estenderam para o contato virtual. O indivíduo pode deixar comentários escritos, os quais serão incorporados ao que a instituição expõe virtualmente. Além disso, existe uma forte tendência a seduzir o visitante pela via da interação com a História que circunda o Museu e o acervo por meio de jogos, salas de leitura, trechos de jornais da época, enfim, uma ação bastante interativa e múltipla nas suas possibilidades.

Um exemplo de museu virtual que contrasta bastante com o que argumentamos até aqui é o Museu da Pessoa¹⁵. Todo e qualquer indivíduo



Interface do Museu da República

pode contribuir com depoimentos – textuais e sonoros – e imagens, e esse material, muito mais do que um acréscimo, torna-se o próprio acervo desse museu. Embora não nos caiba uma problematização desta natureza, este Museu constrói seu discurso histórico com base nos registros cotidianos, de pessoas comuns, por assim dizer. Utilizando a metodologia da História Oral, a proposta é a valorização do indivíduo e da comunidade. O acesso às informações se dá de forma simples, isto porque, por meio da consulta ao banco de dados do próprio *site*, pode-se ter acesso a todo o acervo.

O virtual neste último caso transforma inclusive a idéia de recolhimento, guarda e preservação. Museus inteiramente virtuais não precisam estar alocados num espaço físico real, guarnecidos por uma reserva técnica, dispensam as medidas de segurança tradicionais e não incorporam em sua prática as técnicas de conservação e restauração. As funções análogas a essas são desenvolvidas por outros profissionais, mas não mais da área de museus, e sim por *designers instrucionais*, *web designers*, programadores, entre outros. A contrapartida é que museus virtuais são limitados em suas coleções, pois estas só poderão ser compostas por acervos que podem ser armazenados em uma memória digital.

O aspecto educativo dos museus também não é negligenciado nos espaços virtuais. Ao contrário, o norte vai de encontro às novas metodologias



Interface do Museu da Pessoa

de educação em museus, na medida em que incentiva a interatividade, num esforço de ressignificação do acervo exposto. Existe a preocupação em valorizar o contexto histórico, inserindo o acervo como parte disso. Nesse sentido, cumpre destacar uma problemática que deve ser resolvida em cada espaço virtual: a linguagem e o nível de informação devem contemplar tanto os visitantes quanto os pesquisadores. Assim como nos museus concretos, há a exigência de circuitos dinâmicos, onde o indivíduo não se sinta entediado, sendo importante também que as informações estejam disponíveis e que o indivíduo se sinta seduzido a prolongar a sua visita. Isso nos parece fundamental, até porque ainda se visitam museus concretos com a intenção de se conhecer todas as exposições que ele oferece, mas a visita virtual é normalmente bem mais *en passant*.

Inserido no atual contexto – a chamada “era da informática” –, o museu não pode existir sem considerar como intrínseca a necessidade de comunicação. E, como a prática das instituições é ter exposições de longa duração, as galerias virtuais são uma boa via para reordenar os discursos dos museus, ou, ao menos, expor de formas diferentes seu acervo. No contato através do ciberespaço, o indivíduo se apropria desses discursos de acordo com seu interesse, de acordo com sua identidade fragmentada, retomando Hall. A instituição perdeu o poder de conduzir o indivíduo aos circuitos. Mas, é claro, o museu continua

tendo o poder de seleção, na medida em que continua sendo ele que seleciona o acervo que será exposto.

O Museu Histórico Nacional e virtual

O Museu Histórico Nacional também apostou na digitalização de seus bancos de dados. Um processo lento, que pretende abarcar um complexo sistema de informações, que se remete a uma das maiores coleções do Brasil. O trabalho está em parte implementado, mas podemos considerar que é infinito pela necessidade de atualização constante.

O MHN possui um *site* na rede mundial de computadores, no qual disponibiliza informações sobre a arquitetura do prédio, sobre a trajetória histórica do prédio e do entorno, mostrando inclusive como está a estrutura do Museu hoje, com informações sobre todos os setores e destaque para partes do seu acervo¹⁶. Além disso, há também as galerias virtuais, nas quais há imagens e descrição de peças do acervo, além de exposições temporárias que já foram desmontadas. O visitante virtual pode também ler as publicações dos *Anais*, desde a sua primeira edição, o que contribui, além de tudo, que este acervo não seja mais manuseado.

Outra entrada possível virtualmente é a do projeto *Expressões da expansão do mundo luso-atlântico no acervo do Museu Histórico Nacional*, divi-

Tempo dos Bragança

Prédio & Entorno

Arquivo

Objetos

Biblioteca

Numismática

Bibliografia

Créditos

Tempo dos Bragança

O projeto **Tempo dos Bragança** é fruto de uma pesquisa sobre o acervo do Museu Histórico Nacional, que vem sendo realizada pela equipe do **Centro de Referência Luso-Brasileira (CeRLuB)** da instituição desde setembro de 2003. O primeiro produto dessa atividade foi o CD-ROM "Tempo das Colônias", que disponibiliza documentos do acervo institucional relativos à história de Portugal e do Brasil, assim como de outras colônias e áreas de influência portuguesas, abrangendo o período de 1415 a 1822, correspondente ao início das Grandes Navegações até a Independência do Brasil, principal domínio colonial português. O "Tempo das Colônias" foi lançado em setembro de 2003, com apoio da FAPERJ e do Instituto Camões do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal.

É esperado que tal **universo documental** possa ser abordado e entendido como expressão das relações políticas, econômicas e culturais que se estabeleceram no processo de formação social brasileira.

Com o objetivo de abranger o período da história do Brasil independente, e disponibilizar a maior parte do acervo do Museu Histórico Nacional, em 2003 iniciamos as atividades de pesquisa sobre os documentos e objetos relativos ao período histórico de 1822 a 1889, ou seja, da Independência à Proclamação da República.

O Museu Histórico Nacional, lugar de memória por excelência, construiu, ao longo de sua existência, uma tradição de produtor do conhecimento científico nos campos da história, museologia e das áreas relacionadas. O Museu não restringiu seu papel ao de guardião dos fragmentos do passado, mas desenvolveu pesquisas sobre cada uma das peças que compõem seu acervo. É importante observar que as coleções formadas e preservadas não estão voltadas apenas para a cristalização de uma memória nacional, mas também para a escrita de uma narrativa histórica que se concretiza, sobretudo, na documentação e organização dos objetos nos diversos espaços de atuação museológica: exposições, reservas técnicas, arquivos e publicações.

É notável que, em suas pesquisas, as equipes de curadores e conservadores sempre buscaram sublinhar e valorizar as identificações entre a tradição portuguesa e a formação social estabelecida no Brasil. Nessa perspectiva, podemos considerar que o acervo museológico, por ser herança do passado, cumpre sua função de monumento evocando e perpetuando sua recordação. Em contrapartida, esses objetos podem ser transformados em documento a partir da operação histórica que os utiliza como fontes para a produção historiográfica.

As atividades de pesquisa do projeto são desenvolvidas a partir de uma dupla operação: num primeiro momento, são levantados os objetos do acervo museológico relacionados à história do Brasil independente; num segundo momento, estes objetos são disponibilizados como documentos.

Destaques

Como imprimir?
Para imprimir qualquer página, pressione as teclas **CTRL + P** no seu teclado.

Clique [aqui](#) para saber mais sobre o Museu Histórico Nacional

Interface do Museu Histórico Nacional

dido em dois recortes temáticos e cronológicos, “Tempo das colônias” e “Tempo dos Bragança”¹⁷. Neste espaço, o MHN disponibiliza parte considerável do seu acervo – inserido no recorte mencionado –; imagens e textos explicativos combinam-se às pesquisas mais aprofundadas. No segundo volume do projeto – “Tempo dos Bragança” – optou-se por colocar inclusive os números de registros internos, o que possibilita ao pesquisador fazer uma busca prévia, selecionando, por si só, o acervo que pretende pesquisar. O pesquisador se torna mais autônomo a partir de instrumentos oferecidos pelo próprio Museu. Ele percorre virtualmente a distância entre as estantes de livros da biblioteca ou os armários da reserva técnica e em questão de minutos tem o que precisa.

Passados concretos, presentes virtuais e futuros incertos?

Não somos ingênuos em relação à tecnologia. A revolução que agora se apresenta tem lá suas velas. Não foi ao acaso que elegemos o museu para pensar a penetração do ciberespaço. Temos a comodidade dos bancos de dados, mas também temos muito mais informação gerada em pouco tempo. A rapidez com que esta é trocada atualmente contrasta com algo que é essencial: a preservação desta informação para a constituição da memória. O papel formalmente assinado deu lugar ao e-mail e é de se supor que esse documento virtual seja muito menos possível de ser guardado do que o documento impresso.

A dualidade entre o concreto e o virtual se coloca, por exemplo, no Museu Histórico Nacional, cujo arquivo institucional possibilita conhecer sua intimidade (por meio das correspondências que os diretores receberam versando sobre assuntos pertinentes à instituição, relatórios de setores, os registros diversos do Curso de Museus, entre outros). Mas, atualmente, este arquivo possivelmente não guarda os *bytes* das informações de e-mail trocados pelos funcionários da instituição e num futuro os pesquisadores terão que lidar com essa ausência. Pensemos se durante o período da ditadura no Brasil, apenas a título de exemplo, todas as informações fossem trocadas por e-mail, as lacunas para os pesquisadores seriam talvez maiores, seguramente diferentes.

O lado intrigante disso tudo é que, considerando ou não a tecnologia, retornamos à questão primordial da memória: o ato de lembrar e o ato de esquecer. Segundo Huyssen,

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças – políticas, geracionais e individuais –, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos; tampouco, neste particular, podemos nos fiar em sistemas de rastreamento digital para garantir coerência e continuidade.¹⁸

Os e-mails descartados cumprem agora a função de “esquecer” – por meio das lixeiras dos nossos computadores – o que em outras épocas deixou de ser escrito, do que não foi dito, da carta que se extraviou, do papel que não foi possível preservar...

Glossário

Ciberespaço: é o “mundo virtual”, no qual as pessoas interagem por meio de redes de computadores. A palavra foi inventada por William Gibson, no livro de ficção científica *Neuromancer*, mas hoje em dia já faz parte da linguagem coloquial, usado, por exemplo, como sinônimo da internet.

Designer instrucional (*instructional designer*): é o profissional que planeja e desenvolve um projeto educativo, cujo objetivo pode ser a construção de uma apostila, um curso on-line, um ambiente virtual, entre outras possibilidades. É ele quem define os objetivos educacionais, escolhe as mídias que deverão ser utilizadas, propõe as atividades interativas, elabora a forma de avaliação e analisa o resultado final de um curso. No Brasil, este tipo de profissional atua frequentemente em projetos relacionados a educação à distância.

Interface: ambiente de interação homem/máquina em qualquer sistema de informática ou automação.

Notas

1. LUCENA, Carlos, FUKS, Hugo. *A educação na era da Internet: professores e aprendizes na Web*. Rio de Janeiro: Clube do Futuro, 2000.
2. MORAES, Denis. *O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 67.
3. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 7.
4. HUSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio

de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 20.

5. Ibid, p. 29.

6. LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento." In: RUGGIERO, Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 1 – Memória/História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, p. 99.

7. HUSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória...* Op. cit., p. 28.

8. LEVY, Pièrre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

9. Definição disponível em <<http://www.escolanet.com.br/dicionario/dicionario.html>>. Último acesso em junho de 2005.

10. Idem

11. HENRIQUES, Rosali. *Museu virtuais e cibermuseus: a Internet e os museus*. Disponível em <http://www.museudapessoa.net/biblioteca/pdfs/museusvirtuais_rosali.pdf>. Último acesso em junho de 2005.

12. Ibid., p. 2.

13. Ibid., p. 3.

14. Fonte: <<http://www.museudarepublica.org.br>>. Último acesso em junho de 2005.

15. Fonte: <<http://www.museudapessoa.net>>. Último acesso em junho de 2005.

16. Fonte: <www.museuhistoriconacional.com.br>. Último acesso em junho de 2005.

17. Sobre o projeto, ver KESSEL, Carlos. "Uma nova exposição? Uma nova coleção?" In: *História representada: o dilema dos Museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

18. HUSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória...* Op. cit., p. 37.

Recolhendo a imagem da imagem
A experiência do MHAB na informatização
de acervos fotográficos

Gilvan Rodrigues dos Santos

NOTA BIOGRÁFICA

GILVAN RODRIGUES DOS SANTOS – Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenador do Acervo Fotográfico do Museu Histórico Abílio Barreto (Belo Horizonte, MG) e do Laboratório de Acervos Digitais da mesma instituição.

RESUMO

O objetivo deste texto é apresentar o acervo fotográfico do Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB e discutir os procedimentos técnicos adotados para o seu tratamento. Abordamos questões relativas à digitalização de acervos fotográficos, baseadas na experiência adquirida com a informatização da documentação imagética existente no MHAB, com o intuito de contribuirmos com as discussões relacionadas ao assunto. Também dentro deste viés trabalha com os aspectos de elaboração de sistemas informatizados para o gerenciamento de acervos históricos.


PALAVRAS-CHAVE

Tratamento de coleções fotográficas; digitalização de acervos históricos; sistemas informatizados para acervos; museus.

Não se pode negar que, no mínimo, a tecnologia digital pode propiciar um excelente acesso ao conteúdo intelectual dos artefatos digitalizados, resguardando os originais da manipulação desnecessária, e retardando sua deterioração.

Eduardo Alves Valle Júnior

A “onda TI”: solução ou problema?

 grande dilema das instituições de memória encarregadas de recolher e preservar os documentos relativos à trajetória humana é conseguir encontrar o ponto de equilíbrio entre manter a integridade dos itens e dar acesso a eles. Para tanto, inúmeros processos de tratamento de acervos foram sendo desenvolvidos, e, depois da Segunda Guerra Mundial, a conservação vem se tomando uma ciência aplicada, praticada em centros especializados, direcionados ao tratamento dos variados tipos de suportes. Esses centros geralmente estão ligados às universidades e às instituições de preservação¹.

Entendendo-se a preservação como o conjunto de procedimentos que visa impedir a deterioração do documento, o acesso pode, de fato, constituir sério fator de atrito, tornando-se excludente com relação à preservação. Isolar um documento se constitui numa forma de preservar sua integridade. Em épocas mais recentes, esse tipo de conceito foi posto sob crítica pelos profissionais da conservação, visto o fato de eles entrarem em choque com o principal objetivo das instituições de memória: dar acesso.

Como assegura Paul Conway, o gerenciamento da preservação de documentos deve levar em conta a disponibilidade deste último, uma vez que “a preservação deve estar relacionada ao sistema como um todo, e não apenas a um determinado componente, tal qual um filme ou a armazenagem de um disco”². Um dos modos de contornar o fator de atrito em que se constitui o acesso é o tratamento da informação que os documentos suportam de forma ampla e integrada, tornando eventualmente desnecessário o acesso direto ao suporte.

A reprodução fotográfica tem sido o processo mais comum de preservação de originais por meio da diminuição da manipulação. Dentre os diversos métodos existentes para se obter uma cópia fotográfica, a microfilmagem é o mais freqüentemente utilizado³. Entretanto, tais métodos, além de caros, apresentam, no caso de certos acervos, uma enorme desvantagem, que é a perda da tridimensionalidade dos objetos.

Desde os anos 80 do século passado, com a difusão da Tecnologia da Informação (TI) e sua incorporação a todas as atividades humanas, seria questão de tempo que os processos digitais chegassem às atividades de preservação patrimonial. A TI tem se tornado importante ferramenta nos processos de gerenciamento e preservação de documentos, em bibliotecas, arquivos e museus, constituindo solução para diversos dos problemas que se apresentam no trabalho com acervos históricos.

Nas instituições de memória, o recurso à da TI dá-se por duas vertentes: 1- *adoção de meios automatizados de gerenciamento e recuperação de informações sobre o acervo*: trata-se da conversão de inventários e catálogos convencionais em bancos de dados informatizados; e, 2- *digitalização de acervos*: trata-se da conversão de originais para meio digital, ou seja, a criação de “reproduções digitais”. Esses processos são, geralmente, complementares, tornando-se importante recurso nas ações de preservação. Quando adotados de forma planejada, possibilitam o tratamento e gerenciamento da informação em níveis até então impensáveis.

Um dos mais notáveis resultados da adoção de processos de digitalização de acervos é o fato de que, mesmo diminuindo o manuseio dos originais, a consulta ao acervo se torna menos problemática – mais rápida e descomplicada. Isso demonstra o grande potencial da TI

no que diz respeito à democratização dos acervos.

Atualmente, a grande potência dos equipamentos disponíveis possibilita cópias idênticas aos originais. Segundo Valle,

para efeitos de preservação, a maior vantagem dos dados digitais é sua perfeita replicabilidade, que se explica por sua natureza numérica. Enquanto os dados analógicos estão sujeitos às imperfeições do mundo físico, que impedem a fidelidade da replicação, cada cópia digital é um clone, indistinguível do original⁴.

Mais ainda, reproduções digitais podem, teoricamente, ser copiadas inúmeras vezes, sem perda de matéria; o que não ocorre com as reproduções convencionais. Segundo o *Image Permanence Institute*, “todo processo de duplicação analógica resulta em deterioração da qualidade da cópia, enquanto a duplicação de dados de imagem digital é possível sem haver perda alguma”.⁵

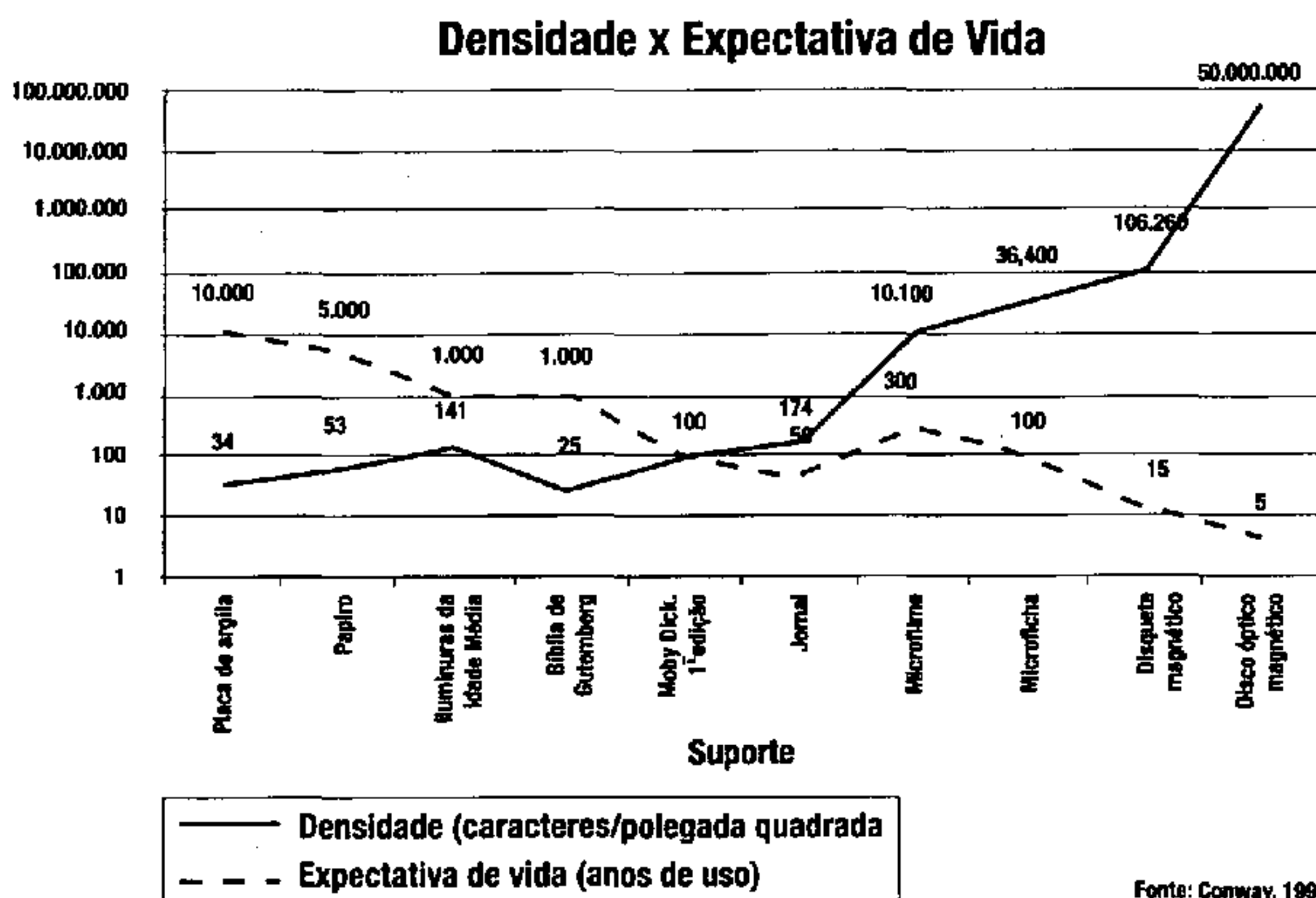
Por outro lado, o uso da TI também pode trazer alguns problemas para as instituições, caso estas adotem unicamente este tipo de recurso para a preservação de seus acervos. Por isso, cada instituição deve levar em conta os seus objetivos, a sua disponibilidade financeira e avaliar os limites que a própria tecnologia apresenta hoje.

A criação de uma “imagem” do acervo, formada por dados que serão armazenados, pode ser realizada analogicamente – reproduções fotográficas ou microfimes – ou digitalmente. Fotografias ou microfimes de documentos têm, pelas disposições legais estabelecidas, o valor probatório do próprio documento, no que se refere ao âmbito legal, o que possibilita até mesmo o descarte total dos documentos microfilmados. Já um documento digitalizado não tem valor legal, uma vez que os requisitos para a validação dos documentos digitais estão ainda em discussão. Essa característica não desmerece a ótima qualidade das reproduções digitais e a facilidade de acesso, apesar da diminuição da necessidade de manipulação. No entanto, a questão do valor legal é um fator a considerar, quando da adoção do método de reprodução.

Outro importante ponto a considerar é a preservação dos documentos digitais. O processo de reformatação implica na criação de um novo tipo

de acervo, com características físicas muito diferentes das do original. Os acervos digitais exigem cuidados de preservação muitas vezes mais rigorosos do que os adotados em acervos analógicos. Primeiro, deve-se salientar a fragilidade das mídias em que estão gravadas as informações. Nas do tipo fita magnética – DLT e DAT – certos cuidados, como controle do local de guarda, da temperatura e umidade relativa do ar, retensionamento periódico⁶, isolamento de campos magnéticos e, principalmente, restrição ao acesso, deverão ser observados. Este tipo de mídia requer a assistência de pessoal especializado, pois a montagem para gravação e leitura das informações é complexa.

Já as mídias ditas “duras” – CD e DVD – também requerem alguns dos cuidados descritos acima, pois nestas, arranhões e sujeira são os maiores problemas a serem evitados. Elas apresentam algumas vantagens em relação às DLTs e DATs: não são sensíveis a campos magnéticos, são menos sensíveis a agressões mecânicas, apresentam atualmente um menor custo e são muito mais fáceis de serem gravadas e lidas, não precisando, para o manuseio, de pessoal especializado.



Por outro lado, a grande capacidade de armazenamento das fitas DLT é o maior atrativo destas mídias. Encontram-se no mercado fitas que po-

dem armazenar até 204.800.000 bytes⁷ (200 gigabytes) de informação, e os fabricantes tendem a aumentar cada vez mais a capacidade desta mídia. Já os DVDs armazenam até 4.812.800 de bytes (4,7 gigabytes), ou seja, quarenta e dois DVDs cabem em uma única fita magnética de 200 gigabytes. Eduardo Valle recomenda o uso de mídias que estejam amplamente disseminadas, visto que isto implica certa padronização de marcas, preços adequados e leitores-gravadores disponíveis a baixo custo. No entanto, independentemente da mídia, um mau gerenciamento – armazenamento e uso – pode vir a causar danos gigantescos ao acervo de imagens digitais. Meses de trabalho técnico podem ser perdidos no caso de algum dano às mídias de *back-up*.

Diferentemente dos acervos analógicos, os digitais exigem equipamento (*hardware*) e programas (*softwares*) para a recuperação e uso de suas informações. Contudo, devido às características dessa indústria, o equipamento apresenta tendência à rápida obsolescência. Infelizmente, não há providência que contorne este problema. Assim, a adoção do equipamento, torna-se decisão estratégica, que deve ser tomada com base em informações técnicas precisas, provenientes de fontes especializadas. As tendências do meio técnico e do mercado devem ser cuidadosamente avaliadas, o que diminui a possibilidade de erro na hora da escolha dos equipamentos, minimizando futuros prejuízos. Ainda assim, a rapidez das modificações tecnológicas obriga os planejadores de processos de informatização de acervos a estabelecer também planos de preservação digital, considerando a mudança tecnológica e estabelecendo cronogramas no sentido de “refrescar” as mídias⁸ e atualizar, periodicamente, equipamentos e *softwares*.

Uma breve apresentação do Museu de Belo Horizonte

Fundado em 18 de fevereiro de 1943, inicialmente com o nome de Museu Histórico de Belo Horizonte, o Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB, denominado assim desde 1967 em homenagem ao seu idealizador, tem sob sua responsabilidade importantes acervos que contam à história da cidade de Belo Horizonte. Cerca de 27 mil objetos/documentos abordam o período que vai desde antes da inauguração da então Cidade de Minas⁹ até os dias atuais.

Abílio Barreto, responsável pelo projeto de criação do Museu, teve um grande apoio do então prefeito Juscelino Kubitschek. Segundo a historiadora Maria Inês Cândido, o principal objetivo da instituição era “recolher, preservar, pesquisar e divulgar testemunhos da história da Capital”¹⁰. A reunião deste acervo se deu por meio do recolhimento de objetos remanescentes do Arraial de Belo Horizonte e da capital mineira. A política de acervos adotada naquele momento por Abílio Barreto sustentou o museu nas suas seis décadas de existência, contribuindo para a construção da história e da identidade da cidade.

É importante notar que, com menos de cinquenta anos de fundada, as elites políticas já mostravam interesse em guardar e registrar a história da cidade. A intensidade das mudanças, desde suas primeiras décadas, fazia com que a sua aparência se transformasse continuamente. Muitas vezes, estas modificações apagavam da lembrança daquela “outra” face da urbe. A preservação da memória da cidade passou a ser vista, pelos administradores, como essencial tanto para a consolidação da identidade da cidade como para um maior entendimento sobre a mesma.

Todos os projetos de consolidação e expansão do Museu tiveram o apoio do então prefeito JK. Após sua saída da administração municipal, entretanto, o ritmo das ações de consolidação destes projetos foi diminuindo. Entre 1947 e 1992, o Museu Histórico de Belo Horizonte praticamente estagnou. A instituição se deparou com diversos problemas advindos da ausência de apoio do poder público: falta de recursos materiais e humanos, que se refletiam na preservação do acervo¹¹. Como se não fosse o bastante, o Museu foi também perdendo, neste período, seu espaço físico. Entre as décadas de 1940 e 1960, o crescimento do bairro Cidade-Jardim e sua alta valorização imobiliária vieram a constituir um dos principais problemas enfrentados pelo MHAB. Embora várias direções tivessem tentado modificar este quadro de inércia¹², durante seus primeiros cinquenta anos de existência o principal problema do MHAB era um arcabouço teórico e metodológico inadequado para as novas demandas apresentadas aos museus pelas sociedades modernas.

Em 1993 uma nova proposta de administração pública adotada por Belo Horizonte acabou se refletindo na abordagem da área cultural. Exa-

tamente no seu cinquentenário, iniciou-se no MHAB um projeto de revitalização cujo objetivo era transformar a instituição em referência de identidade para a cidade, respeitando a pluralidade de seu povo e buscando promover uma visão crítica sobre o processo histórico.

Para tanto, profissionais de diversas áreas foram convidados a orientar os técnicos do Museu na redefinição dos objetivos e métodos de trabalho¹³. Nesta ocasião foi planejado um novo prédio, anexo ao existente, objetivando receber as áreas técnicas, administrativas, exposições e outras atividades¹⁴. Com a inauguração do novo prédio e a implantação das novas metodologias, a partir de 1999, o processo de revitalização conseguiu resolver parte dos problemas existentes na instituição desde sua origem. O desafio, desde então, tem sido levar a população a se apropriar devidamente do novo espaço, tornando-o reflexo da própria sociedade na qual se encontra inserido.

O acervo fotográfico do MHAB – características e organização

Dentre os mais importantes acervos preservados no MHAB encontram-se as coleções de fotografias. Contando aproximadamente 6.000 itens, reúnem grande variedade de suportes, relacionados à cultura fotográfica da época de sua produção¹⁵. Lá se encontram os álbumens, muito populares entre 1847 e 1910, os negativos em gelatina sobre vidro, usados a partir de 1871; ampliações fotográficas P&B de variados tamanhos, ampliações fotográficas coloridas, negativos 35mm, diapositivos e cartões postais.

A organização atual das coleções fotográficas, iniciada a partir da revitalização do Museu, envolveu o arranjo físico e a identificação de cada documento. Foram realizadas atividades sistemáticas de higienização e acondicionamento, paralelas a pesquisa visando a reorganização do catálogo geral do acervo. Tal processo envolveu a criação de coleções levando-se em conta a procedência dos documentos ou a temática das imagens, procurando-se, sempre que possível, respeitar a proveniência das coleções e a sua coerência interna. Apresentaremos, em seguida, de modo resumido, algumas das principais coleções do acervo.

Composta por aproximadamente 3.500 documentos, a *Coleção Belo*

Horizonte reúne imagens avulsas sobre a cidade – registro de acontecimentos políticos, sociais, de personalidades e do processo de urbanização da cidade. Os itens nela reunidos encontravam-se dispersos na instituição, foram transferidos de outras repartições públicas ou doados por moradores da cidade.

A *Coleção Barão Tiesenhausen* foi formada a partir da compra, em 1995, do acervo da “Casa da Lente”, importante estúdio e laboratório fotográfico que funcionou em Belo Horizonte entre os anos 30 e 50, pertencente ao barão Herman von Tiesenhausen, estoniano imigrado para o Brasil em 1923, que, instalado em Belo Horizonte por volta do final da década de 30, fundou essa loja de fotografia. Tendo Belo Horizonte como principal foco, é composta por 872 cópias, boa parte delas negativos em vidro e, no Museu foi arranjada por temas.

As 348 fotografias, em tamanhos variados e reunidas em quatro álbuns, da *Coleção André César*, foram doadas ao MHAB por Gil César Pereira em novembro de 1950. Trata-se de uma “biografia fotografada” de André César da Silva, belo-horizontino nascido em 1912, nadador do Clube Atlético Mineiro. Sua importância está em, por meio da vida de André César, representar a vida social da capital mineira da década de 30. Outra coleção biográfica preservada no MHAB é a *Coleção Maria das Neves*, referente à professora e farmacêutica que viveu em Belo Horizonte na década de 20. É composta por 30 fotografias, reunidas em um álbum, e também apresenta vários outros documentos textuais.

A *Coleção Romeu de Paoli* reúne imagens de edificações públicas e particulares construídas pela empresa do engenheiro civil, pintor e projetista Romeu de Paoli. Nascido em Belo Horizonte, em 1908, e falecido em 1994, foi proprietário de uma importante empresa de construções. Composta por 230 ampliações, distribuídas por dois álbuns, essa documentação foi doada ao MHAB por Tallulah de Paoli Brito, em 1999.

A *Coleção Comissão Construtora da Nova Capital* iniciou-se com a reunião de fotos avulsas que se encontravam dispersas no Museu, cuja temática fosse o arraial de Belo Horizonte e a atuação da Comissão, órgão coordenador da construção da nova capital mineira. É constituída de 19 fotografias e 58 álbuns, reunidos estes em um álbum organizado pelo enge-

nheiro Lauro Jacques, membro da Comissão Construtora da Nova Capital. O titular reuniu fotografias feitas pelo Gabinete Fotográfico da Comissão no decorrer da implantação da antiga Cidade de Minas. Formada em 1994, é uma coleção numericamente pequena, mas de grande valor simbólico, por reunir imagens oficiais, produzidas pela CCNC, de modo a registrar o Arraial de Belo Horizonte e as transformações ocorridas com a implantação da nova capital. Estes registros circularam por todo o país, na passagem dos séculos XIX e XX, mas apenas pequena parte deles sobreviveu até nossos dias.

O *Arquivo Abílio Barreto* é particularmente importante para os pesquisadores interessados na cultura da cidade. Arquivo particular do fundador e primeiro diretor do Museu, jornalista Abílio Barreto, reúne 110 ampliações, abordando a vida privada do titular e sua atuação como diretor do Museu Histórico de Belo Horizonte e como Secretário da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, na década de 40.

Salvando bens culturais por meio da ação técnica

Por volta de 1993, o estado geral dessas coleções era muito precário, estando alguns dos objetos/documentos próximos da desintegração. A primeira providência tomada foi preservar a integridade física do material, por meio de melhor acondicionamento e normas de acesso. Os itens mais afetados foram restaurados e acondicionados em suportes e mobiliário apropriados. Normas como o uso de papel alcalino em envelopes individuais e pastas suspensas para o acondicionamento foram estabelecidas. Foram produzidos os negativos de segurança de todos os itens e, atualmente, as reservas técnicas estão sendo climatizadas, como forma de melhor monitorar e controlar o ambiente de armazenamento. Todo o processo é acompanhado, continuamente, por especialistas em conservação de acervos.

Normas de acesso foram estabelecidas e passaram a ser rigidamente respeitadas. As fichas catalográficas, com informações detalhadas sobre os itens preservados – sempre contendo cópias-contato dos originais – resultaram de detalhada pesquisa museológica¹⁶. Organizadas nos catálogos das coleções, passaram a permitir um gerenciamento ágil e

eficaz do acervo, além de constituir o primeiro contato dos consulentes com o acervo.

Informatização no MHAB – a estruturação da rede interna

Desde seu projeto, a atual sede do MHAB previa uma rede de computadores na instituição.

Embora esta rede tenha sido instalada logo após a inauguração do edifício, em 1998¹⁷, a implantação de uma estrutura de TI no MHAB tem relação com o desenvolvimento, a partir de 1997, pela antiga Secretaria Municipal de Cultura¹⁸, por intermédio de seu Centro de Documentação e Informação Cultural (Cedic), de um sistema voltado para o armazenamento, a organização e a disponibilização dos acervos de bens culturais sob sua responsabilidade.

Este sistema, denominado Banco de Informações Culturais (BIC) visava estabelecer uma rede de troca de informações e comunicação entre as unidades da secretaria. Integrado ao projeto, o MHAB transportou as informações contidas em seu Catálogo Geral para as planilhas informatizadas do BIC. Atualmente, todos os acervos preservados no Museu, inclusive o fotográfico¹⁹, encontram-se incluídos nesse sistema.

Entretanto, o sistema BIC tem algumas limitações. Primeiramente, a inclusão das planilhas informatizadas em um banco de dados era vista como recurso de pesquisa. O acesso às informações básicas do acervo foi muito facilitado, mas não eliminou a manipulação dos originais, quando necessário. Ou seja: o projeto não previa um trabalho voltado para a preservação do acervo histórico, pela conservação preventiva, utilizando-se de cópias digitais como recurso de acesso. Outro problema é que a filosofia adotada não deixava à instituição espaço para adotar soluções próprias, de acordo com suas necessidades, tendo de se adaptar a sua plataforma²⁰.

Entretanto, o fato de o sistema Cedic/BIC ter possibilitado a informatização de todo o catálogo geral do MHAB (e também dos outros equipamentos que preservam acervos) é um avanço notável. Por criar uma

“cultura digital” nessa área da administração pública, a iniciativa lançou as bases para que outros projetos fossem pensados.

O projeto MHAB de digitalização de acervos fotográficos

Foi o que se deu no MHAB. O trabalho junto ao Cedic mostrou as vantagens da utilização de bancos de dados, agilizando pesquisa e administração do acervo. A questão da conservação preventiva, não era prevista no projeto Cedic/BIC, foi colocada no projeto seguinte, Microfilmagem e Digitalização do Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), realizado em parceria com o Arquivo Público Mineiro e o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte²¹. Essa experiência, realizada ao longo dos anos de 2001-2003, serviu de base para a elaboração de um projeto próprio do MHAB.

O Projeto CCNC estruturava-se, de maneira integrada, em torno de três eixos: primeiro, o estabelecimento de uma filosofia que norteasse os objetivos a serem alcançados; segundo, a definição do formato da rede a ser estabelecido, incluindo equipamentos, *softwares* e metodologias a serem adotados; e, terceiro, os métodos de trabalho.

A filosofia de atuação posta no Projeto CCNC era estabelecer práticas que possibilitassem a administração mais dinâmica do acervo de bens culturais, incluindo maior integração e disseminação, ao mesmo tempo que possibilitasse a conservação preventiva, estendendo, dessa forma, a vida de um acervo de alta significação para a memória e a identidade dos cidadãos de Belo Horizonte.

A participação no Projeto CCNC proveu a experiência necessária para a elaboração, no interior do MHAB, de um projeto semelhante. A filosofia básica do projeto era a mesma do Projeto CCNC: com o objetivo de estender a vida útil de um acervo de aproximadamente 6.000 imagens fotográficas, desenvolver um sistema que possibilitasse a transposição das informações de um meio analógico para um meio digital. O transporte seria feito por meio de digitalização direta (por meio de *scanner* de alta resolução) e digitalização indireta (por meio de fotografia digital)²². Uma vez criadas as imagens digitais, essas seriam incorporadas em um banco de dados especialmente desenhado.

A especificidade tanto dos equipamentos quanto do trabalho em ambiente de TI cria necessidades que obrigam que se estabeleça um espaço especializado, normalmente chamado “laboratório de digitalização”. A necessidade de se criar este novo espaço ocorre devido a três fatores: primeiro, segurança – são equipamentos de alto custo e sensibilidade; segundo, ergonomia de trabalho – o trabalho de digitalização exige distribuição do equipamento prevendo movimentos repetitivos, além das dimensões da documentação, pois certos suportes têm grande porte e exigem local amplo com utilização de iluminação específica; e, terceiro, trabalhamos com um banco de dados de imagem de todo o acervo – o que demanda um espaço separado dos outros espaços de tratamento de acervos.

O coração do sistema – Workflow, indexação e pesquisa

O processo de digitalização do acervo do MHAB envolveu uma equipe de desenvolvimento de *software* que elaborou sistemas voltados para o tratamento documental de acervos digitalizados. Para isso, foram criados três sistemas básicos que possibilitam: primeiro, o armazenamento de “metadados de digitalização”; segundo, o trabalho de catalogação do acervo; e, terceiro, o acesso (pesquisa) por usuários internos e externos.

Conhecido como *workflow* (“fluxo de trabalho”), o primeiro sistema possibilita o levantamento das informações necessárias que serão armazenadas junto com o documento digital. Na verdade, o *workflow* armazena elementos que são chamados, pelos técnicos, de “metadados”, ou seja, informações referentes ao documento digital que permitem o gerenciamento integrado: acesso e preservação.

Os dados armazenados no sistema de *workflow* do MHAB expressam o processo de captura da imagem: equipamento e *software*, tipo de calibração adotada (gerenciamento de cores), resolução, dimensões do documento digital, identidade do responsável, data da digitalização, *software* utilizado para a captura e gravação do documento, tipo de mídia foi usado etc. O sistema de *workflow* também orienta o digitalizador na tarefa de execução de todo o processo, desde a captura da imagem até sua gravação na mídia de preservação²³: para cada conjunto de documentos

de características semelhantes, os metadados serão os mesmos. Estes valores podem variar de acordo com o equipamento de captura utilizado, que pode ser tanto um *scanner* como uma máquina digital. Assim, o *workflow* mostra ao técnico qual caminho ele deve tomar a partir da especificação do documento que será digitalizado.

Após a captura, será definido o destino de armazenagem do documento digital. Dependendo da utilização prevista, certas decisões técnicas terão de ser tomadas: a compactação – que viabiliza uma melhor circulação da informação na rede interna da instituição ou um melhor armazenamento²⁴ – e a mídia de armazenamento²⁵.

O sistema de catalogação e indexação²⁶ utilizou as informações já existentes no banco de dados do Cedec/BIC, já citado. Todo o conteúdo foi aproveitado, o que agilizou o processo, já que o trabalho ficou voltado somente para a digitalização das imagens fotográficas. O sistema consta de planilha de entrada, banco de termos de indexação (a partir do vocabulário controlado utilizado na instituição), que possibilita ao indexador fazer a ligação direta dos termos por meio da planilha de cada fotografia. O grande avanço deste recurso foi possibilitar a ligação direta da planilha a um banco de dados construído a partir dos descritores (termos controlados) utilizados na instituição. Nesse sentido, o indexador recupera os termos a partir do “banco de termos”, podendo fazer uma pesquisa no cadastro dos descritores e assim indexar corretamente.

O sistema de pesquisa foi elaborado a partir da observação da demanda de consulentes que pesquisam no acervo do MHAB. No caso do acervo fotográfico, o sistema foi elaborado de modo a suportar dois tipos de pesquisa: uma simples, que pode ser realizada por meio de um texto-livre que faz busca em todos os campos da planilha digital; e outra, avançada, que é voltada para certos campos pré-selecionados por nós, tais como notação, título, data, local, autor e resumo. Após a solicitação de pesquisa, é exibida uma lista de fotografias, com uma pequena reprodução e o título da imagem. Quando o consulente seleciona a imagem desejada, abre-se uma outra tela com as informações da foto existentes na planilha e uma reprodução que pode ser ampliada.

Conclusão

O processo de digitalização do MHAB possibilitou um imenso avanço em dois principais pontos: preservação e acesso. Todo o acervo original digitalizado não é mais manipulado para reproduções, como era anteriormente feito. Podemos afirmar que, após o projeto de digitalização, 100% do acervo permanece constantemente nas reservas técnicas, o que demonstra que a digitalização é um ótimo coadjuvante nas ações de preservação. Além disso, o acesso tornou-se mais rápido com o sistema de pesquisa informatizado, facilitando e agilizando as pesquisas dos consulentes.

Por outro lado, o trabalho de preservação da informação digital tornou-se o tema central das preocupações da equipe institucional. Devido à natureza destas informações e aos ciclos de mudanças das tecnologias, encontramos-nos em um ambiente ainda muito instável. Acreditamos que a melhor solução para evitar os futuros problemas com acervos digitais seja a elaboração de planos de preservação digital que viabilizem mudanças periódicas com intuito de atualizar os *softwares*, o equipamento e as mídias. Isso significa que a preservação no universo digital nos dias atuais somente acontece por meio da inovação de seus recursos.

Notas

1. Bons exemplos destas iniciativas foram a criação do Laboratório de Ciência da Conservação – Cacor-UFMG, criado no final da década de 70, e o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte – CCPF, inaugurado no início da década de 90.
2. CONWAY, Paul. *Preservação no universo digital*. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 24p., 1997.
3. WALTER, Donald J. *Do microfilme à imagem digital: como executar um projeto para estudo dos meios, custos e benefícios de conversão para imagens digitais de grandes quantidades de documentos preservados em microfilme*. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 24p., 1997.
4. VALLE JÚNIOR, Eduardo Alves. *Sistemas de informação multimídia na preservação de acervos permanentes*. Belo Horizonte: DCC, 2003. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciência da Computação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Computação. 77p.

5. FREY, Franziska S; REILLY, James M. *Digital imaging for photographic collections: Foundations for technical standards*. Rochester (EUA). Image Permanence Institute, s/d.
6. As fitas magnéticas, mesmo após longos períodos sem uso, precisam ser rebobinadas, sendo este apenas um dos problemas relativos à armazenagem desse tipo de mídia. Além do mais, toda mídia magnética (fitas e disquetes), caso não acionada periodicamente, apresenta o problema da *desmagnetização*, ou seja, a perda progressiva de sensibilidade do material magnético (normalmente microgrãos de óxido de ferrite) na superfície do suporte. Este problema é particularmente sério, pois, após certo tempo, impede a recuperação de dados registrados eletronicamente e, por conseguinte, o acesso à informação.
7. "Byte" é uma unidade mínima de programação, composta por seqüências de 8 bits (de Binary digIT), com a qual são escritos os programas de computador. Os dados armazenados em uma mídia de suporte qualquer são construídos a partir de seqüências de bytes, organizadas de forma tal que permitem sua recuperação segundo um "mapa de acionamento" e conseqüente uso no "mundo real".
8. Consiste em copiar os arquivos digitais, sem alterações, de uma determinada mídia para outra mais atual. Esta é uma solução amplamente adotada, visto que não implica em custos de reconstrução da base de dados. Ainda assim, periodicamente, mudanças radicais de base tecnológica, em equipamentos e *softwares*, inviabilizam tal solução.
9. A cidade de Belo Horizonte foi construída sobre o Arraial de Bello Horisonte, chamado até 1890 de Arraial do Curral del-Rei. Inaugurada em 1897 com o nome de Cidade de Minas, somente em 1901 é que a cidade recebeu a denominação de Belo Horizonte.
- 10 CÂNDIDO, Maria Inez. "A construção do lugar e a criação da memória. Fundação e Consolidação do Museu – 1935/1946". In: *MHAB: 60 anos de História*, caderno 1. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2003, p. 9.
11. Nas comemorações dos sessenta anos do MHAB, vários ex-diretores e ex-funcionários foram entrevistados por atuais técnicos do museu, o que possibilitou uma interpretação mais adequada da história da instituição.
- 12 Cf. BITTENCOURT, José Neves. MHCb, MHAB, MhAB. O Sítio da Fazenda Velha do Leitão, seus diversos prédios e seus museus, 1943-2000. In: PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade: 1993-2003*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

13. Cf. MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. Fórum de discussão e elaboração de propostas para o Museu Histórico Abílio Barreto. Belo Horizonte, 1993. 9 f. Manuscrito (MHAB. Arquivo Administrativo); e MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. Plano Diretor. Belo Horizonte, 1993. 25 f. Manuscrito. (MHAB. Arquivo Administrativo).

14 Para informações sobre o processo de revitalização do Museu Histórico Abílio Barreto, cf. PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo Pimentel. Reinventando o MHAB... *Op. cit.*

15 PAVÃO, Luis. Conservação de coleções de fotografia. Lisboa: Dinalivro, 1997.

16. No caso do MHAB, foram seguidos procedimentos recomendados pelo InFoto (Instituto Nacional de Preservação Fotográfica da Funarte) para catalogação, e as fichas sempre têm os seguintes campos: 1. Identificação do documento; 2. Descrição física; 3. Estado de conservação e Interferências; 3. Origem; 4. Área de notas; 5. Dados de preenchimento.

17. A Empresa de Processamento de Dados do Município de Belo Horizonte S.A. – Prodabel – ficou responsável pela implementação do sistema lógico estruturado do MHAB, de acordo com as necessidades de cada uma das áreas técnicas. A grande vantagem da rede lógica estruturada é a mobilidade de cada ponto, ou seja, cada um deles pode ser habilitado ou desabilitar qualquer ponto, na medida em que a estrutura do Museu o faça necessário.

18. Até 2004, o MHAB era ligado à Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. A partir de janeiro de 2005, a lei municipal 9.011/2005 criou a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, à qual passaram a ser vinculados os equipamentos culturais do município.

19. Ao longo do Processo de Revitalização, o Museu Histórico Abílio Barreto convencionou, após discussões internas, dividir seu acervo em quatro universos: 1. Objetos tridimensionais, 2. Textual-iconográfico, 3. Fotográfico e 4. Bibliográfico. Cada um desses universos é tratado separadamente por técnicos especializados, e uma das formas de fazer a integração é por meio da recuperação automatizada de informações, possibilitada pelo BIC.

20. A plataforma adotada, Lotus Notes, é um produto comercial, cujas características básicas não podem ser modificadas. Além disso, demanda alto investimento, pois o software é comprado e tem de ser atualizado constantemente. A prefeitura de Belo Horizonte tem encorajado suas repartições a adotar softwares de licença aberta, o que inclui o sistema Cedec/BIC. Embora a Prodabel forneça treinamento e assistência técnica para tal migra-

ção, o projeto está ainda em fase embrionária.

21. Este projeto, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais Fapemig, juntou instituições que preservavam acervos re

lativos à Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), tendo como principal objetivo a integração e a disseminação de um grande universo de objetos/documentos dispersos entre três instituições situadas nesta capital.

22. O fato de que muitas das imagens fotográficas tinham dimensões superiores às de uma folha A4 criava um problema adicional. Assim, o equipamento de captura digital (scanner) foi definido para imagens com essas dimensões, visto que equipamentos maiores tinham custos muito mais altos, além de manutenção muito mais complexa. Uma vantagem adicional do equipamento adquirido foi a possibilidade de digitalizar negativos 35mm e 60mm; já o segundo equipamento – uma câmara digital – foi estabelecido para as imagens superiores às de 35 x 25 cm.

23. Entendemos que o conceito de mídia de preservação digital ainda deve ser muito discutido devido à fragilidade dos suportes da informação digital disponíveis no mercado. O que salientamos é que, de acordo com estudos mais recentes, apresentam uma baixa expectativa de vida, como mostra o gráfico apresentado na página 13 (Cf. VALLE JÚNIOR, Eduardo Alves. *Sistemas de informação... Op. cit.*).

24. Atualmente, arquivos de fotografia digital são armazenados em dois formatos de compressão: JPEG (Joint Photographic Experts Group), que tem a vantagem de resultar num arquivo de tamanho muito reduzido, ideal para circulação em redes de trabalho multiusuário; já para a preservação digital (imagens-matrizes com fim de reprodução, exposição etc.), utiliza-se o formato TIFF (Tagged Information File Format), que resulta em arquivos de grande tamanho, alta precisão, ideais para gravação diretamente nas mídias de preservação.

25. Para a guarda dos documentos digitais, o MHAB optou por dois suportes: o DVD e o HD, pois entendemos que estas mídias apresentam maiores vantagens que outras presentes no mercado, tais como facilidade de acesso aos dados e preço. Além disso, tomamos o cuidado de não adquirir suportes que guardem grandes quantidades de informação, uma vez que a perda de dados representaria um esforço de trabalho diretamente proporcional ao tamanho da mídia para a sua recuperação, ou seja, quanto maior a capacidade de armazenamento, maior será o trabalho de recuperação, caso ocorra algum problema.

26. A pesquisa de entradas no sistema de catalogação e indexação pode ser feita por meio de três campos: o da notação, que é o código da fotografia dentro da própria coleção; conteúdo, que é o resumo, ou descrição da fotografia; e pelo título. A partir desta busca podemos gerenciar os documentos que estão presentes nas coleções, podendo acessar a planilha junto à fotografia e verificar todos os dados nela presentes.

**Preservação digital e gestão eletrônica de
documentos para museus e arquivos
O desafio dos acervos permanentes**

Eduardo Valle

NOTA BIOGRÁFICA

EDUARDO VALLE – Graduado em 2000 e mestre em 2003 pelo DCC/UFMG, o autor está na França cursando o doutorado, junto às *Équipes traitement des images et du signal (Etis)* — laboratório-membro do CNRS e partilhado entre a *Université de Cergy-Pontoise* e a *École nationale supérieure de l'électronique et ses applications (Ensea)*. Financiado pela Capes/Cofecub, sua pesquisa se concentra hoje na busca baseada no conteúdo para bases de imagens culturais. O autor participou de projetos com o Arquivo Público Mineiro e outras instituições de cultura, além de ter ministrado cursos e seminários — tanto para alunos de informática debutantes, quanto para profissionais de acervo veteranos, interessados nos potenciais da tecnologia digital. Pode-se contatá-lo pelo e-mail mail@eduardovalle.com.

RESUMO

O presente artigo discute a aplicação das tecnologias atuais na preservação e na valorização de acervos. Consideram-se os potenciais da digitalização e da introdução de sistemas de gestão eletrônica de documentos. Discute-se a importância de se conceberem versões específicas desses sistemas para responder às especificidades dos acervos permanentes: longevidade dos registros digitais, ferramentas de acesso, gestão de metadados e gestão de processos. A presença de documentos digitais (gerados a partir da reformatação de acervos convencionais, ou criados digitalmente desde a origem) é apresentada em dois aspectos: seu potencial de ampliação do acesso e democratização dos acervos, mas também seus problemas de salvaguarda a longo prazo e os desafios que ela impõe às instituições.

PALAVRAS-CHAVE

Gestão eletrônica de documentos, acervos permanentes, digitalização, preservação digital.

Preservando a memória ancestral e a contemporânea

A preservação da memória documental é uma atividade chave para a análise da história do ser humano e para a construção da identidade cultural dos povos. Entretanto, essa tarefa não se faz sem percalços: além da dificuldade em classificar e armazenar enormes massas documentais de forma sistemática, a fragilidade dos artefatos impõe um severo compromisso entre conservação e acesso.

Para garantir sua preservação, itens valiosos são guardados em arquivos seguros, disponíveis apenas para uns poucos pesquisadores. Isso, sem dúvida, é frustrante, pois quando os documentos são protegidos, mas não estão ao alcance do público, a tarefa de manter a memória viva não está sendo cumprida adequadamente. Por outro lado, a manipulação direta e constante dos originais provoca, inevitavelmente, sua degradação.

A tecnologia digital surge como uma possibilidade de romper esse compromisso, permitindo dar amplo acesso a cópias digitais de alta qualidade de determinados documentos, resguardando ao mesmo tempo os originais da manipulação desnecessária.

Mais ainda, sistemas computadorizados têm um potencial enorme de facilitar a própria tarefa de organização e descrição dos acervos. Por meio de ferramentas de gestão documental e fluxo de trabalho¹, é possível multiplicar a produtividade de historiadores, arquivistas e técnicos de conservação. Sistemas bem engendrados permitem a esses profissionais automatizar e gerir de forma racional suas complexas atividades.

Para os consulentes, o uso da tecnologia digital permite operações de busca muito mais rápidas e sofisticadas do que é possível com os instrumentos de pesquisa em papel. As redes de computadores, em particular a Internet, com sua *World Wide Web*, adicionam a possibilidade da consulta remota, expandindo dramaticamente o universo dos beneficiários do acervo.

Entretanto, a tecnologia dos computadores não oferece soluções simples para o problema da preservação documental. A informação digital é muito mais sujeita a adulteração, vandalismo e perdas acidentais do que sua contraparte analógica; e seus suportes são frágeis e perecíveis. Mais grave do que isso: devido ao fato de os dados do computador dependerem, para serem visualizados, de complexos sistemas cooperantes de *hardware* e *software*, a rápida obsolescência dos componentes torna-se uma ameaça constante, em termos de perda de acesso aos acervos. Considerando isoladamente a questão da conservação, os dados digitais oferecem dificuldades muito mais severas do que os convencionais. De fato, a maioria dos arquivistas prefere, sempre que possível, associar técnicas analógicas e digitais para garantir, ao mesmo tempo, a segurança de preservação das primeiras e a facilidade de manipulação e acesso das segundas, nos chamados *sistemas híbridos de preservação*.

Infelizmente, a preservação dos dados digitais se tornou uma necessidade, e não um luxo, uma vez que um volume cada vez maior de documentos é criado em computadores. Para muitos desses documentos, como programas aplicativos, sistemas de informação geográficos, jogos de *videogame*, documentos em hipermídia, é impossível encontrar uma representação analógica satisfatória. Mesmo documentos mais convencionais, como planilhas eletrônicas e textos formatados, embora passíveis de serem impressos em papel ou microfilme, perdem muitas de suas características essenciais ao serem arrancados do universo digital.

A não ser que esforços sejam rapidamente coordenados para endereçar a preservação desses artefatos, as gerações futuras estarão inexoravelmente deserdadas de um grande percentual da memória documental contemporânea.

Digitalização vs. gestão de documentos

Quando o profissional de acervos pensa em computadores, freqüentemente o primeiro conceito que emerge é a digitalização. De fato, existem inúmeros benefícios (e desafios) trazidos pela conversão ao meio digital, suficientes para despertar o interesse (e a inquietação) do arquivista, museólogo ou bibliotecário.

Mas o potencial da tecnologia digital não se limita à reformatação. Os sistemas de informação multimídia pretendem, sim, disponibilizar documentos nos mais diversos formatos (textos, manuscritos, mapas, fotografias, trechos de áudio, filmes...), de forma rápida e segura, aos consulentes. Mas o auxílio à preservação do acervo, a criação de instrumentos de pesquisa, o suporte aos processos, a gestão do fluxo de trabalho e controle da tramitação dos documentos são outras possibilidades tanto quanto atrativas.

Não seria, talvez, temerário afirmar que a verdadeira revolução tecnológica da instituição de memória estaria menos ligada ao processo de digitalização em si que à criação de sistemas de gestão documentais² que venham atender às suas necessidades específicas.

Acervos correntes vs. acervos permanentes

Em arquivística identificam-se os conceitos de arquivos correntes e arquivos permanentes, correspondendo às duas fases bem distintas da vida dos documentos³.

A fase corrente corresponde à etapa de criação, modificação e tramitação do documento — i.e., aquela em que ele se encontra em produção. Nela, o documento é peça participante dos processos desempenhados por uma instituição, registrando informações relevantes produzidas no desenvolvimento de suas tarefas. Nos arquivos correntes, os documentos estão sujeitos às modificações e também ao descarte, uma vez que tenham cumprido seu papel.

O objetivo principal de um sistema de arquivo corrente é fazer com que os documentos sirvam às finalidades para as quais foram criados, da forma mais eficiente e econômica possível. Os documentos, ao final de suas vidas úteis, recebem uma destinação, que pode ser a destruição ime-

diata, a transferência para um depósito de armazenamento temporário ou a passagem para um arquivo de preservação em caráter permanente. A decisão do destino final dos documentos segue normalmente uma tabela de temporalidade, ou agenda de destinação⁴.

A fase permanente corresponde à etapa de recolhimento dos documentos cuja temporalidade determinou que eles não deveriam ser descartados, por serem importantes registros, seja para fins legais e comprobatórios, seja para fins culturais. Num arquivo permanente, os documentos estão disponíveis apenas para consulta, não estando mais sujeitos à modificação ou ao descarte. Considerações de rapidez e custos, embora ainda válidas, tornam-se secundárias em relação a conservação, autenticidade, integridade e segurança.

Sistemas de gestão documental para arquivos correntes vêm o sendo estudados e aplicados desde a década de 1970. Entretanto, a aplicação desses sistemas nos arquivos permanentes é relativamente recente e requer um esforço de adequação para atender aos requisitos específicos dessa atividade, que incluem quatro pontos que poderíamos chamar de principais: primeiro, o desafio da *longevidade digital*; segundo, a necessidade de prover *acesso eficaz* à informação em *grandes coleções*; terceiro, o uso *extensivo e padronizado de metadados*; e quarto, a gestão de *processos e fluxo de trabalho* para as atividades do acervo.

Longevidade digital

Se o computador é uma invenção recente, sua vulgarização se deu com tal ímpeto, que vêm-se assistindo a um crescimento exponencial de praticamente todos os indicadores a ele relacionados. O fato de a tecnologia digital ser ao mesmo tempo tão recente, tão ubíqua e de evolução tão veloz provoca severas conseqüências para a preservação dos documentos criados sob sua égide.⁵

Os dados digitais são afetados pela fragilidade de seus suportes, mas, mais ainda, pela obsolescência da tecnologia que permite manipulá-los. As políticas da indústria de informática, bem como certos comportamentos dos usuários (como compressão e criptografia) também não facilitam a tarefa de preservação.

Os documentos digitais não sobrevivem sem uma estratégia constante de proteção aos seus mecanismos de armazenamento e visualização, uma vez que esses estão sujeitos a se tornarem indisponíveis devido à rápida obsolescência. Vários métodos têm sido estudados para permitir essa proteção — o *refrescamento*, que consiste na cópia dos dados (sem alterações) para novas mídias; a *migração*, que consiste na conversão dos dados para novos formatos e/ou plataformas; a *emulação*, que consiste na simulação de sistemas ou plataformas obsoletos; a *padronização* dos formatos dos arquivos; e até mesmo o *encapsulamento* dos dados junto aos programas de visualização. O mérito relativo desses métodos tem sido alvo de muita controvérsia na literatura científica recente, embora possa se afirmar que um plano de preservação eficaz deva combinar diferentes estratégias. Infelizmente, à exceção do refrescamento, que é relativamente simples, essas medidas requerem planejamento e execução meticulosos, sob pena de ameaçar a integridade do acervo. Além disso, emulação, padronização e encapsulamento ultrapassam o âmbito da instituição e exigem a formação de consórcios, por razões de custo e interoperabilidade.

Acesso

No universo dos acervos físicos e das técnicas convencionais de conservação, preservação e acesso são dimensões que não só se distinguem, como freqüentemente se opõem. Muitas vezes, a única forma de garantir a preservação de um item é reduzir sua circulação.

Para artefatos como registros fotográficos, cinematográficos e fonográficos, o compromisso entre preservação e acesso é severo, dada sua fragilidade. Normalmente só se obtém consulta a estas coleções sob a vigilância e a orientação cuidadosas de um técnico, em entrevistas justificadas e marcadas com antecedência.

Com a aplicação da tecnologia digital, esse cenário é radicalmente transformado, pois não apenas se rompe o compromisso entre preservação e acesso, como também se tornam essas dimensões relacionadas e cooperantes:

Recentes estratégias de gerenciamento de preservação, contudo, consideram que uma ação de preservação deverá ser aplicada a um item com

o objetivo de torná-lo disponível para uso. Nesta perspectiva, gerar uma cópia de preservação de um livro deteriorado, em microfilme, sem tornar possível sua localização (...) é um desperdício de dinheiro. A preservação no universo digital descarta toda e qualquer noção dúbia que entenda preservação e acesso como atividades distintas.⁶

Assim, o desenvolvimento de uma estratégia de recuperação eficaz da informação é necessário para que a digitalização de um acervo possa ser considerada uma atividade de preservação. Isso se coaduna com a idéia de que a memória tem uma importância social que ultrapassa o simples arquivamento de artefatos. Já em 1939, o arquivista Binkley, defendia que *o objetivo da política de arquivos em um país democrático não pode ser a simples guarda de documentos. Deve ser nada menos que promover o enriquecimento da consciência histórica dos povos como um todo.*⁷

Um grande desafio aos sistemas de informação multimídia que açambarcam grandes volumes documentais é impedir que o acervo degenera numa massa amorfa de informações mal classificadas e mal indexadas. Quando a base de dados não possui uma boa estrutura informacional, seu valor para os usuários tende a diminuir dramaticamente, pois cada consulta resulta em uma grande quantidade de respostas espúrias, mescladas à informação útil: “O grande problema de hoje é ensinar às pessoas a ignorar o irrelevante, a recusar saber as coisas, antes que se vejam sufocadas. Pois informações em excesso são tão danosas quanto nenhuma informação”.⁸

Assim, o acervo de dados digitais deve ser protegido contra sua própria desmesura, o que é feito por meio de mecanismos de arranjo e indexação e da criação de instrumentos de pesquisa que garantam a possibilidade de recuperação da informação.

Em acervos textuais, a busca por texto livre, associada aos dicionários de sinônimos e ao tratamento semântico, está aos poucos revolucionando a forma como os consulentes — e até mesmo arquivistas — percebem as coleções. Se antes uma indexação cuidadosa com vocabulários controlados e *tesauros* era uma condição *sine qua non*, hoje tornou-se possível um tratamento bem mais sumário, acompanhado de uma busca direta ao conteúdo do texto.

Mesmo os acervos iconográficos já começam a se beneficiar dessa busca baseada no conteúdo. De fato, uma das aplicações mais interessantes da tecnologia digital é a possibilidade de utilizar métodos que interpretam diretamente as imagens, em vez de confiarem apenas no texto a elas associados. Embora esses métodos ainda sejam incipientes, eles produzem bons resultados em algumas aplicações, e vários sistemas comerciais já estão disponíveis.⁹

À medida que as modernas técnicas de busca — com possibilidades tão interessantes quanto encontrar um trecho de melodia assobiado, todas as fotografias em que aparece determinado rosto, ou todos os manuscritos que falam de determinado assunto (por meio de uma análise da linguagem natural, não de simples palavras-chave) — forem se transmutando de promessas de pesquisa em realidades aplicáveis, o cotidiano do profissional de acervos e os modelos de interação consulfente/documentos praticados hoje terão de ser profundamente revistos.

Metadados

O termo *metadado* significa, literalmente, *dado acerca do dado*, e é utilizado para denotar os atributos associados a um documento digital. Os metadados adicionam valor ao documento, fornecendo informações importantes acerca do seu conteúdo, formato e história administrativa. Os metadados podem ser simples e diretos, como os que descrevem o autor, a data de criação e as palavras-chave de uma imagem. Podem também ser complexas informações técnicas a respeito do dispositivo de captura (câmara digital ou *scanner*), formatos de arquivo e resolução de uma imagem digital.¹⁰

Os metadados contribuem para todas as operações relacionadas ao documento: acesso (palavras chave, descrições...), preservação (dependências de *software* e *hardware*, formatos de arquivo...), controles de direito (informações de *copyright*, grau de confidencialidade...), preservação do contexto (relação com outros documentos) etc.¹¹

Duas questões importante são como e onde armazenar os metadados.

Em relação à primeira, várias iniciativas têm procurado normalizar a descrição de metadados, de forma a permitir às instituições o

compartilhamento das informações acerca dos seus acervos. A mais antiga dessas iniciativas talvez seja o *Machine Readable Cataloging (Marc)*, criado no final da década de 1960, para permitir a representação eletrônica dos catálogos de bibliotecas. Outras iniciativas dignas de nota são o *Encoded Archival Description (EAD)*, para armazenamento de descrição arquivística baseada no Isad(G), o *Consortium for the Interchange of Museum Information (Cimi)*, para informações museológicas, e o *Dublin Core Metadata Initiative (DCMI)*, concebido para a descrição sumária de documentos eletrônicos.

A questão da localização dos metadados também é digna de nota. Alguns metadados podem ser armazenados diretamente com os dados, em áreas especialmente previstas para isso pelos formatos de arquivo. Entretanto, não é recomendável manter todos eles junto ao arquivo, por diversas razões. O que é certo é que, sempre que os metadados forem armazenados à parte, mecanismos devem ser criados para permitir sua consulta e identificação, inclusive em caso de separações acidentais (se o arquivo for renomeado, ou copiado para outro disco, por exemplo). Inversamente, se os metadados forem embutidos nos dados, mecanismos para atualizar as múltiplas cópias (se houver) devem ser previstos, para evitar inconsistências. Uma estratégia interessante é manter junto ao arquivo apenas os metadados de identificação do arquivo, além, naturalmente, daqueles necessários para a visualização e a interpretação dos dados. Outras informações podem ser mantidas em uma base centralizada.

Processos e fluxo de trabalho

Nos trabalhos das instituições de custódia, tanto com os acervos convencionais, quanto com os digitais, freqüentemente surge a necessidade de haver procedimentos bem documentados e com bom suporte ferramental para as mais diversas atividades: reformatação, indexação, restauração, descrição dos itens etc.

O grau de planejamento, cuidado operacional e controle de qualidade nas operações de acervos para fins permanentes está muito acima daquele necessário para documentos comuns, de instituições comerciais. Sem ferramentas que dêem suporte às múltiplas e complexas decisões do arquivista, o tratamento de um acervo volumoso pode rapidamente tornar-se inviável.

Sistemas de fluxo de trabalho permitem a gestão controlada de atividades complexas, documentando procedimentos, acompanhando a execução das tarefas e emitindo relatórios de estado e de alerta. Os mais sofisticados permitem modelagem e reengenharia de processos, especificação detalhada das etapas que compõem os processos, controle e coordenação da execução das tarefas e monitoramento e supervisão dos resultados¹².

Os sistemas de gestão de fluxo de trabalho armazenam uma representação dos processos da organização, automatizando-os no que for possível e distribuindo as tarefas para os usuários. O sistema também controla o fluxo de informações, registrando metadados administrativos e encaminhando documentos entre usuários e repositórios.

Conclusões

Abrangendo desde métodos de reformatação até novos paradigmas de busca e gestão de documentos, o computador traz impressionantes possibilidades para o universo da preservação de acervos. Entretanto, sua aplicação em artefatos de valor permanente deve ser conduzida com cuidado, acompanhada de uma estratégia a longo prazo, sob pena de colocar o acervo à mercê da fragilidade da tecnologia digital.

Por isso, a informatização de instituições de custódia vai além da simples aquisição de equipamentos e sistemas e de considerações de ordem tecnológica — é preciso se preparar para as inevitáveis questões que os novos instrumentos suscitam: os custos elevados de manutenção do acervo digital, a reestruturação dos processos da organização, a repriorização das atividades de indexação convencional, a compatibilização dos antigos instrumentos de pesquisa com os novos, as questões de cessão de imagens e controle de *copyright*, os impactos políticos e econômicos dos novos serviços sobre a organização etc.

A preservação digital é uma tarefa delicada, devido à própria natureza dessa informação e aos rápidos ciclos de obsolescência da tecnologia que a suporta. Entretanto, é possível estender a sua vida útil, identificando e endereçando os fatores que levam à sua degradação: principalmente a perda do seu contexto e a perda da capacidade de visualizá-la.

Apesar dos riscos envolvidos, as novas tecnologias são interessantes e

animadoras e sua aplicação conscienciosa pode representar um verdadeiro sopro renovador na história da instituição. A possibilidade de oferecer ao mesmo tempo proteção aos originais e amplo acesso a cópias de alta qualidade já representa um grande potencial de democratização do acervo. Some-se a isso a consulta remota, a geração de novos produtos e serviços e as novas ferramentas de busca e tem-se uma mudança completa na relação consulente/acervo.

Mas a verdadeira revolução que se está por fazer é a adequação dos sistemas de gestão documental para as realidades e necessidades dos acervos permanentes. Quando museus, arquivos e bibliotecas puderem contar com ferramentas e processos do nível daqueles disponíveis para organizações comerciais — mas concebidos para suas especificidades —, aí sim, poderemos dizer que a tecnologia digital terá lavrado um tento na luta da Memória contra o Tempo.

Notas

1. O autor utiliza a tradução do termo técnico de língua inglesa *workflow*, geralmente usado no original pelos estudiosos e programadores de aplicativos de bancos de dados. (N.E.)
2. Também chamados de GED, ou sistemas de Gestão Eletrônica de Documentos; em inglês, *Document Management Systems*. (N.A.)
3. Cf. SCHELLENBERG, Theodore R. *Arquivos modernos; princípios e técnicas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1973; DUCHEIN, Michel. *O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos*. *Arq. & Adm.* (ago. 1986). Rio de Janeiro, 1986.
4. Do inglês: *disposal schedule*. (N.A.)
5. Cf. "Task force on archiving of digital information. *Preserving digital information*. The Commission of Preservation and Access and The Research Libraries Group, 1996". Disponível em: http://www.rlg.org/en/page.php?Page_ID=114 Último acesso em 20 set. 2005; BESSER, Howard. "Digital longevity." In: SITTS, Maxine (ed.). *Handbook for digital projects: a management tool for preservation and access*. Andover (EUA): Northeast Document Conservation Center, 2000. p. 155-166. Disponível em: <http://www.gseis.ucla.edu/~howard/Papers/sfs-longevity.html> Último acesso em 20 set. 2005.
6. CONWAY, Paul. *Preservação no universo digital*. Coord. Ingrid Beck. Rio de Janeiro, Arquivo

Nacional, 1997. Grifo nosso. Disponível em: <http://www.clir.org/pubs/reports/conway2/index.html>
Último acesso em 20 set. 2005.

7. Robert BINKLEY, Strategic objectives in archive politics (1939) apud CONWAY, Paul. Preservação no universo digital... Op. cit.

8. AUDEN, W. H. apud MELIA, Stephen. Question answering from large text collections. Dissertação de Mestrado. Sheffield — Inglaterra, The University of Sheffield, agosto de 2004.

9. Cf. DEL BIMBO, Alberto. Visual information retrieval. Morgan Kaufmann, 1999.

10. Cf. AMORIM, Eliane, LOPES, Carlos, CRUZ, Emília, VALLE, Eduardo. Introdução à preservação de acervos digitais. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais/Arquivo Público Mineiro, 2005. (No prelo.)

11. Cf. BESSER, Howard. Digital longevity... Op. cit.

12. Cf. CICHOCKI, Andrzej et al. Workflow and process automation: concepts and technology. Boston: Kluwer Academic Publishers, 1998.

3^o DOSSIÊ

OBJETOS E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS

Apresentação

A tela imortal

O Catálogo da Exposição de História
do Brasil de 1881

Andar e viver no artefato


A cidade e a memória em duas visões
do Centro do Rio de Janeiro do século XX

Memória para o futuro

O Instituto Histórico e Geográfico
Brasileiro e seu museu, 1839-1889

Apresentação

José Neves Bittencourt

 Em um livro que se tornou clássico, Lewis Mumford escrevia, há mais de 40 anos atrás, que os museus eram um fenômeno característico das cidades. Disse esse importante teórico que os museus são instituições típicas das metrópoles modernas.

...em sua forma racional, o museu serve não só de equivalente concreto da biblioteca, mas também de método de ter acesso, mediante espécimes e amostras selecionadas, a um mundo cuja imensidade e complexidade, de outro modo, estaria muito longe do poder humano.¹

Em outro momento, afirma Mumford, peremptório: “o museu é uma contribuição indispensável à cultura das cidades”.²

O autor refere-se a museus modernos em metrópoles modernas: Mas o que são os modernos museus que não arquivos de artefatos ao serviço da conservação da memória social? E o que é a cidade que não um grande artefato, ao serviço da conservação e implementação da vida das coletividades humanas? Entender as cidades modernas é, em última análise, entender como se estrutura a vida humana em coletividade.

E a vida humana é feita de artefatos, independentemente de quais artefatos sejam. Entendê-los não apenas individualmente, mas também a partir das articulações que estabelecem entre si, e do que se desdobra dessas articulações, é entender como a vida humana em coletividade formula demandas, resolve tais demandas e aprende com o processo. Num tempo em que a memória coletiva se contrai diante de “lugares de memória”, grande parte desse entendimento passa pelo acesso a tais lugares, nos quais a história substitui a lembrança e o acesso ordenado dos sistemas artificiais toma o lugar da reminiscência aleatória. Ou seja, passa pelo acesso a museus e monumentos. Passa pelo acesso sistematizado a conjuntos de artefatos tornados lugares de memória.

Refletir em torno da questão do acesso – é este, em princípio, o objetivo da coletânea de artigos que agora é introduzida. “Objetos e construções simbólicas” foi um dossiê pensado de forma a constituir uma proposta: como o estudo de artefatos pode ser feito a partir não necessariamente dos próprios artefatos, mas das representações construídas em torno dos mesmos, os “lugares de memória”. Estes se constituíram a partir dos universos de artefatos que, em algum momento, foram – ou estiveram para ser – preservados e, por este motivo, foram sistematizados em catálogos.

É esta, de modo geral, a questão subjacente aos dois primeiros textos que se apresentam no dossiê. De fato, esses dois textos podem ser considerados como abordando “lugares de memória de lugares de memória”. Conforme a definição dada por Pierre Nora, “lugares de memória” são criações da sociedade moderna, destinadas a compensar o esvaziamento das funções da memória coletiva. Tais lugares – que podem ou não ser instituições – enfatizam a história, esta um produto da sociedade ocidental³. E, diríamos, um produto da forma ocidental como se estruturou a cidade, lugar de enfrentamentos políticos e simbólicos.

A professora Eliana Dutra, destacada pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, nos apresenta um resumo de suas pesquisas sobre a importante *Exposição de História do Brasil de 1881*. Esse evento, realizado nas dependências da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, é reconhecido, desde que o venerável José Honório Rodrigues o redescobriu, nos anos 60 do século passado, como de importância maior no contexto da história intelectual brasileira. Entretanto, até o momento, espera por um estudo sistemático de seu conteúdo e suas significações. Esta lacuna, pelo que poderemos ver, estará fechada com o grande estudo que está sendo conduzido pela autora, do qual publicamos um resumo. Essa pesquisadora aborda a exposição como uma concepção de história, de leitura e, sobretudo, uma política de memória que expressam maneiras de pesquisar, de ler e de descobrir a história do Brasil. E a forma de abordagem da pesquisadora é examinar o catálogo em sua estrutura interna para chegar à exposição e seus objetivos.

Um segundo artigo, de minha autoria, aborda pela mesma via – a análise das informações catalograficamente organizadas – o Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Neste trabalho, a acumulação de

objetos é vista como uma forma de construir uma representação do território, de outra forma inacessível, em sua totalidade. Ambos os trabalhos recuperam artefatos – no primeiro caso, aqueles reunidos, ainda que temporariamente, para a exposição e no segundo, os reunidos permanentemente no acervo do Museu do IHGB. No entanto, deve-se ter em conta que as acumulações abordadas nos dois artigos são como produtos da atividade dos profissionais que, na moderna sociedade ocidental, voltam-se para a formação da “forma científica da memória, a história”.

Já o terceiro texto, que fecha este dossiê, indica uma outra proposta. O pesquisador de museus e historiador Thiago Carlos Costa, saindo das instituições e de seus catálogos oficialmente estabelecidos, aborda a cidade como um grande artefato e, ao mesmo tempo, um lugar de memória, apontando a possibilidade de tomar textos de caráter memorialístico, sejam crônicas ou obras de ficção, como catálogos. O jovem pesquisador que estruturou esta última monografia, sendo um pesquisador de museus, está acostumado a voltar sua *expertise* para objetos materiais: em seu texto, a cidade é apenas um complexo deles, as ruas, um circuito de exposição e os habitantes, visitantes. Trata-se, possivelmente, de uma nova proposta de abordagem da cidade, cuja linha nos aponta para os “museus abertos”. Deixaremos, entretanto, aos leitores, esta decisão.

O que nos importou, ao organizarmos este dossiê, foi apontar novas possibilidades para o estudo dos museus. Temos de admitir que apenas recentemente essas instituições entraram no foco de interesse dos pesquisadores acadêmicos, sendo ainda relativamente poucas as pesquisas completas sobre o tema. Esperamos que a leitura dos três artigos que compõem este dossiê pelo menos despertem a curiosidade de especialistas e iniciantes em torno do tema.

Notas

1. MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo/Brasília: Martins Fontes/EdUnB, 2ª ed., 1982. p. 605.
2. Idem. *Ibidem*.
3. Cf. NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire – la problematique des lieux. In: NORA, Pierre (org.). *Lieux de la memoire* (Tome I. La Republique). Paris: Gallimard, 1984.

A tela imortal

O Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881*

Eliana de Freitas Dutra

* Este texto foi apresentado, numa versão preliminar, no Primeiro Colóquio Internacional de História do Livro e da Leitura do Ceará, em 2004, e constitui parte de uma reflexão realizada no âmbito do projeto de pesquisa Coleção Brasileira: Escritos e Leituras da Nação, apoiado pelo CNPq/Fapemig.

NOTA BIOGRÁFICA

ELIANA DE FREITAS DUTRA – Professora titular do Departamento de História da UFMG. Pesquisadora CNPq. Coordenadora do projeto Coleção Brasileira: Escritos e Leituras da Nação. Autora dos livros *Rebeldes literários da República. História e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier* (UFMG, 2005), *O ardil totalitário. Imaginário político no Brasil dos anos 30* (UFRJ/UFMG, 1997) e *Caminhos operários nas Minas Gerais* (Hucitec/INL, 1988). Organizadora do livro *BH: horizontes históricos* (C/Arte, 1996).

RESUMO

Este artigo pretende analisar a *Exposição de História do Brasil*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1881 na Biblioteca Nacional, cujo *Catálogo* traz o levantamento bibliográfico mais completo das publicações de História do Brasil e de Geografia feitas até então. Este inventário geral de fontes e de arquivos para o conhecimento do passado brasileiro e da história pátria foi coordenado por Benjamin Franklin Ramiz Galvão, então diretor da Biblioteca, e contou, entre outros, com a colaboração de Capistrano de Abreu e João Ribeiro. A Exposição se propôs a ser uma espécie de vitrine da Nação. A execução do *Catálogo*, sua organização interna, o tipo de classificação adotada, os tipos de fontes arroladas, os critérios de inclusão, sua relação com as salas da Exposição são alguns dos aspectos analisados, que podem dizer algo acerca da relação entre a história do livro no Brasil e o empreendimento de uma história nacional, bem como sobre a produção de uma bibliografia brasileira e a cultura das exposições no século XIX.

PALAVRAS-CHAVE

História do livro no Brasil, Exposição de História do Brasil (1881) – Catálogo, Biblioteca Nacional

Preliminares de uma leitura

Este artigo, numa primeira abordagem, pretende analisar o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1881, na Biblioteca Nacional, considerado o levantamento bibliográfico mais completo das publicações de História do Brasil e de Geografia até aquela data. Este inventário geral de fontes e de arquivos para o conhecimento do passado brasileiro e da história pátria foi coordenado por Ramiz Galvão, então diretor da Biblioteca Nacional. A publicação do *Catálogo* foi uma iniciativa editorial concebida no âmbito de uma exposição que se propôs a ser uma espécie de vitrine da nação. Ela foi inaugurada no dia 02 de dezembro de 1881, data do aniversário do Imperador D. Pedro II, com a sua presença e da Imperatriz, no antigo prédio da Biblioteca Nacional, situado na rua do Passeio, ao lado do Automóvel Club.

Na avaliação de Capistrano de Abreu, a exposição “figurava aparato transitório, mero pretexto da obra verdadeira, o *Catálogo*”.¹ Sua execução gráfica; a divisão em seções, dentre as quais uma voltada à iconografia da exposição; o tipo de classificação adotada; os tipos de fontes arroladas; os critérios de inclusão; sua relação com as salas da exposição; são alguns dos aspectos que pretendemos analisar e que, acreditamos, muito poderão nos dizer acerca da relação entre a história do impresso no Brasil, o projeto de organização de uma bibliografia e/ou de uma biblioteca brasileira, as políticas de memória, a cultura das exposições e o empreendimento de uma história nacional.

Concebido pelos seus idealizadores como um monumento à História do Brasil e considerado um fato histórico da vida literária do país, o *Catálogo* foi planejado, segundo palavras do então bibliotecário Ramiz Galvão, para ser mais do que “um indicador de livros, painéis, estampas ou medalhas”², e sim ser um “esboço da bibliografia histórica brasileira”.

Pretendemos mostrar que, subjacente a esse esboço de uma bibliografia, do qual o *Catálogo da Exposição* é sua expressão material, uma concepção de história, um conceito de leitura, uma ordem dos livros, uma política de memória se fazem presentes e vão orientar as maneiras de pesquisar, os meios de ler e de descobrir, bem como vão responder pela organização dos traços pertinentes entre as várias informações que objetivavam dar uma forma visível, e uma coerência virtual, ao conjunto da história do Brasil. Não por acaso, apesar dos números controvertidos, a exposição teria sido vista, no dizer de Capistrano de Abreu, por 7.621 visitantes³.

As referências teóricas da minha reflexão com o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, em lugar de estarem ancoradas com exclusividade na noção de paradigma da acumulação, na linha de definição de Christian Jacob⁴, estão calcadas também numa idéia complementar, qual seja a idéia do *Catálogo* como um lugar de inscrição, tal como sugerido por Bruno Latour⁵, lugar de um desenho intelectual, o qual pressupõe, de um lado, a realização de um percurso, ainda que pela ponta dos dedos, e, de outro, a presença de um olhar escrutinador. Este permite reconhecer a coerência ótica desse desenho intelectual, bem como os signos das ligações que o desenho, feito com as informações e sua disposição no *Catálogo*, estabelece com o mundo exterior e o fixa, no que Ramiz Galvão chamou de tela imortal, pintada com as cores da história. Segundo ele, na suas palavras de abertura da Exposição de 1881:

Um povo sem história é uma sombra que passa, não é um marco que fica, é multidão confusa que acidentes dirigem e outros acidentes desfazem, não é falange compacta e invencível que afronta, resiste e senhoreia; é uma dúvida, não é um fato sociológico; é um esboço vago, não é uma tela imortal.⁶

Entendemos que o projeto cognitivo do *Catálogo* tem como suporte, de uma parte, uma instituição tratada com desvelo pelo poder imperial, a Biblioteca Nacional, de outra um empreendimento, objeto de igual aten-

ção, qual seja o empreendimento de uma História Nacional, uma História do Brasil construída como ciência, portanto, apta ao manuseio, ao trato do fato social. Esses suportes respondem igualmente pelo significado político do *Catálogo* e pela sua condição emblemática de instrumento do poder. De um poder que autoriza e legitima a entrada da memória na esfera pública e define uma política de memória; de um poder capaz de construir, concreta e materialmente, uma História do Brasil. Construção essa realizada seja por meio do “inventário geral dos nossos haveres”, na designação de Ramiz Galvão⁷; seja por meio da escrita e da disposição textual que brotam da organização do *Catálogo*, realizando uma repartição cultural dos livros e documentos inventariados, em clara afinidade com a cultura histórica do período; seja, por fim, pelo fato de que a iniciativa oficial de realização do *Catálogo* esteja dada no âmbito de uma política de edificação da nacionalidade, a qual não descurou de uma perspectiva pedagógica. Esta foi enfatizada por Ramiz Galvão no seu discurso de abertura, no qual afirmou que os organizadores da exposição:

(...) tiveram em mira alguma coisa mais que render à pátria o estremecido vulto que ela merece. Pela primeira vez na América e talvez no mundo, um grupo de trabalhadores realiza a exposição de tudo o que concerne à história pátria, oferecendo à seus concidadãos em um só e amplo quadro copiosa fonte de ensino do que foi, e calorosa animação para o que há de vir. A Exposição de História do Brasil é, portanto, (...) uma ressurreição do passado e uma previsão de futuro.⁸

Assim, no espaço de experiência que concretizou a realidade do *Catálogo* e da Exposição de História do Brasil de 1881 o passado foi tornado presente e uma memória arquivada foi oferecida à leitura. De que forma? Passemos ao *Catálogo* da Exposição para tentar responder.

O Catálogo

Idealizada pelo barão Homem de Mello, e executada pelos funcionários da Biblioteca Nacional, a organização da exposição que redundou no *Catálogo* iniciou-se em dezembro de 1880, quando foi constituída uma comissão organizadora, integrada, entre outros, por Capistrano de Abreu e João Ribeiro, e também Vale Cabral e Menezes Brun. Documentos

esparços da seção de manuscritos⁹ da Biblioteca Nacional – dentre os quais, correspondência trocada com o bibliotecário Ramiz Galvão – sugerem a existência de representações dos Estados, ligadas diretamente à exposição de História e Geografia, e a presença de professores das escolas de Medicina, Direito, Engenharia, historiadores e arquivistas envolvidos na preparação do *Catálogo* da Biblioteca Nacional.¹⁰ Esse mesmo acervo de manuscritos, em particular algumas listas dos documentos integrantes do *Catálogo*, e pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional, nos dá bem a medida do trabalho amplo e criterioso realizado pelos funcionários da instituição, listando milhares de documentos com seus números de registro, sua descrição, sua proveniência, ou seja, oriundos de quais pastas, gavetas e estantes.

A presença, na Exposição e no *Catálogo*, de livros, de documentos de particulares, de outras bibliotecas, no Brasil e no exterior, e das Províncias e Câmaras municipais do Império exigiu grandes esforços, que se somaram ao trabalho institucional de reorganização e modernização da Biblioteca Nacional, empreendido por Ramiz Galvão, do qual cabe destacar a iniciativa de criação dos *Anais da Biblioteca Nacional*. Munido dessa autoridade institucional, Ramiz Galvão escreveu cartas a particulares, solicitando, por exemplo, empréstimo de exemplares de medalhas e moedas que a Biblioteca não possuía, de forma a assegurar que a exposição de Numismática, no interior da Exposição de História do Brasil, ficasse o mais completa possível. Em troca, curiosamente, ele se propõe a ofertar duplicatas de itens pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional¹¹.

Realizada a exposição, pronto o seu *Catálogo*, o que temos? Em primeiro lugar, nos lembra José Honório Rodrigues, na introdução da edição fac-similada do *Catálogo*¹², que as principais referências na tradição lusobrasileira de edição similar conhecidas por Ramiz Galvão e seus auxiliares seriam, certamente, a *Biblioteca Lusitana*, de Barbosa Machado (1741-1759), e o *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio Francisco da Silva, de 1858-1879. No seu entender, “o *Catálogo* é muito mais amplo que a Biblioteca de Barbosa Machado e muito menor que o dicionário de Inocêncio, mas muito superior a este”. Isto porque incluiria bibliografia estrangeira, compreendendo, segundo suas palavras

todo e qualquer livro que trate do Brasil, em qualquer língua, de 1500

a 1881, ou sejam 381 anos de bibliografia brasileira. [...] O Catálogo da Exposição de História do Brasil supera mesmo a Biblioteca Lusitana de Barbosa Machado, ou o Dicionário Bibliográfico de Inocêncio, porque é temático...¹³

A escolha da forma de classificação é um dos aspectos que merece atenção especial. Afinal, tal como nos lembra McKitterick¹⁴, os problemas de classificação se relacionam sempre ao controle dos meios de ler e descobrir. Duas grandes seções enquadram o *Catálogo*: a Literária e a Artística. Ambas se subdividem em várias “classes”. A primeira seção, a Literária, tem como núcleos organizadores, acima das classes em que está subdividida, dois outros grandes referentes: um intitulado Preliminares, outro nomeado História do Brasil.

Na abertura do *Catálogo*, um guia é oferecido ao leitor, no qual o enquadramento das matérias e a rede de relações estabelecida entre elas advêm do pressuposto de que a História e a Geografia ainda não alcançaram sua maioria e permanecem como parte das Belas-Letras; e que o conhecimento do território do Brasil, do seu povoamento, enfim, do movimento de sua população são preliminares ao verdadeiro conhecimento da História, tal como já fixado por Von Martius, e entendido e praticado por Capistrano de Abreu. Dessa forma, no interior da publicação, o que estamos chamando de “sistema de inscrição” define o que deve prevalecer como centro, no caso a História do Brasil, e o que deve ser definido como periferia, ou seja, as/os Preliminares. Integram a parte assim nomeada três classes: a classe I – Geografia do Brasil – e as classes II e II – respectivamente, Estatística e Publicações Periódicas.

A classe Geografia do Brasil, como as demais, segue a ordem cronológica. É bastante sugestiva a proposição de uma leitura do período colonial como referência fundadora para formação da nacionalidade brasileira, a qual perpassa todo o *Catálogo*. Essa seção é aberta com a indicação da obra *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães, datada de 1570, seguida da *História da Província de Santa Cruz*, de Gândavo (1576), do *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Souza (1587), e também da *História geográfica do Brasil* e da obra *Brasil*, ambas de autoria de Ferdinand Denis, entre vários e vários outros títulos.

Dentro dos tópicos contemplados nessa classe estão as corografias históricas e geográficas do Império; os dicionários tipográficos, os compêndios de geografia, as notícias geográficas e políticas do Império; as descrições de latitudes e longitudes dos principais portos do país do Brasil, de suas fisionomias físicas e naturais; as estatísticas das províncias; memórias, estudos sobre a organização da carta geográfica e da história física e política do Brasil; quadros sinópticos do Império, das divisões administrativas, eleitorais, judiciárias, eclesiásticas e instrução pública. Também integram a seção os relatórios, estudos, memórias, cartas sobre a exploração dos rios, costas e portos; os roteiros sobre as artes de navegar, mapas e apontamentos de rios, mares, costas ilhas e as regiões do Brasil. As coleções sobre o tema viagens incluem, a título de exemplo, a obra *Primeira viagem em torno do mundo*, de Pigafetta, *Cartas e o Roteiro de viagem*, de Américo Vespúcio, *o Rio de Janeiro*, de Fernão Cardim, e ainda cartas geográficas, hidrográficas, topografias, plantas e outros instrumentos de viagem.

Por sua vez, a classe Estatística nos traz um consolidado de informações sobre os movimentos de população, mapas estatísticos da população das províncias e estatísticas judiciárias. No conjunto, as classes História e Geografia superpõem tipos e suportes de informações diferentes, porém unificados numa mesma visão. A da Geografia, como complemento da História, e de uma “História Nacional” que se realiza na particularidade de um território, nos permitem já reter alguns aspectos característicos, e conceituais, na organização do *Catálogo*: o primeiro é a inexistência de separação entre manuscritos e impressos; o segundo, a presença subjacente, porém insidiosa, da idéia da consciência do Estado como produtor de uma massa documental.

O primeiro parece lembrar a dificuldade em precisar rigidamente os limites entre o manuscrito e o impresso, seja em parte dos textos e documentos dos séculos XVI a XVIII arrolados no *Catálogo*, quando os manuscritos ainda sobreviviam como um meio de publicação – tal nos é lembrado por vários estudiosos do livro e da leitura –, seja ainda no Brasil do século XIX, onde talvez essa transição ainda estivesse em curso.

Do segundo podemos reter a idéia de que parte da tarefa pública do Estado em arquivar e organizar uma memória pública são as diretivas quan-

to ao equipamento e o acervo de bibliotecas, caso da Nacional, cuja sigla é ostentada junto a algumas milhares de informações bibliográficas repertoriadas no *Catálogo* – aliás em número de 20.337 entradas¹⁵, o que torna visível a excelência do seu acervo e a existência mesma de uma política de acervo, com livros e documentos em francês, flamengo, italiano, inglês, alemão, espanhol, entre outros. Alguns em edições bastante antigas, provavelmente originárias da Real Biblioteca; outras em edições antigas e novas, estas recém-adquiridas. As entradas no *Catálogo* indicam a propriedade da obra, do documento – se “de particular”, se da BN, ou se de outra biblioteca no país ou no estrangeiro.

É visível também, no *Catálogo*, o controle, por parte da Biblioteca Nacional, de informações sobre bibliografia brasileira em bibliotecas tanto no exterior quanto particulares, no Brasil. Em nosso entender, isso configura um índice, entre outros, das iniciativas de modernização no âmbito do Estado Imperial. Estudo recente mostra que, desde 1876, Ramiz Galvão havia iniciado a reforma da biblioteca, aumentando seu acervo “comprando coleções inteiras e participando de leilões internacionais de livros e de obras de valor, o que aumentou a confiabilidade da instituição, revertendo em um grande número de doações”.¹⁶ Quando de sua entrada na Biblioteca Nacional, em 1873, Galvão viajou para estudar a organização de bibliotecas na Europa, aproveitando para pesquisar obras e documentos referentes ao Brasil. Também passou a estimular doações, por parte de tipógrafos, editores, particulares e estudiosos, de livros e trabalhos científicos.¹⁷

Retornando ao *Catálogo*, ainda nas Preliminares, é notável o caso da classe III, voltada às publicações periódicas. Além do preciso inventário de publicações e periódicos até 1881 (almanaques, gazetas, periódicos literários, religiosos e maçônicos incluídos em ordem alfabética), é relacionado número expressivo de tipografias espalhadas pelo Brasil. Essa seção aponta a presença recorrente, seja na Corte ou nas províncias, de edições produzidas por expressivos tipógrafos e tipografias regionais: Villeneuve, Laemmert, Leuzinger, Secker, Planchet e outros. No conjunto, estas duas partes, a Estatística e a Publicações Periódicas, mais do que um registro da vivacidade e dinamismo social da vida nacional, configuram-se como uma espécie de signo atestatório, ainda que recuperando fragmentos esparsos

de uma realidade chamada Brasil.

Findas as Preliminares, abre-se a parte mais expressiva da seção “Literária” do *Catálogo*, a História do Brasil, estruturada de forma bastante afinada, como veremos à frente, com as salas da exposição¹⁸.

No *Catálogo*, surge uma história organizada em quadros, característica da concepção de história vigente à época. No inventário apresentado se sucedem as classes da História Civil, dividida por épocas: a História Administrativa, a História Eclesiástica, a História Constitucional, a Diplomática e a História Militar. Nestas impera o tempo do Estado, o qual preside a hierarquização dos diferentes períodos históricos, sugerindo a progressão da história nacional. Trata-se de uma história antes de tudo institucional, acrescida do complemento da classe Biografia, integrada esta pela genealogia e heráldica, e, por fim, a classe Numismática.

A seção História do Brasil é enriquecida pela classe História Econômica, também fortemente marcada pelo viés institucional, e pela História Natural, onde estão colocadas, ao lado da Botânica, Zoologia, Mineralogia e Geologia, as seções de Etnografia e Lingüística. A história do meio e do homem se somam, assim, à história das instituições.

Nesse grande conjunto da História do Brasil, em que pontificam títulos como a *História da América Portuguesa*, de 1730, de autoria de Sebastião da Rocha Pitta, a *História do Brasil*, de Robert Southey, o *Império do Brasil*, do Visconde de Cairu, entre outros, excetuando-se o tópico Histórias Gerais, integrante da classe História Civil, o forte é a apresentação de riquíssima documentação. A título de exemplo, na História Administrativa são arroladas centenas de fontes documentais, como contas de receita e despesa; balanços, demonstrações de mudança de ministérios, relação de ministros e secretários de Estado, desde a Independência até de outubro de 1856, relatórios vários sobre salubridade, águas, políticas de arquivos públicos, regulamentos, contratos, alvarás...

Já na História Eclesiástica, encontramos correspondência, opúsculos, ofícios, protestos, cartas pastorais, discursos e manifestações sobre a maçonaria e os jesuítas, a questão religiosa, a propaganda episcopal; a história das dioceses, crônicas, breves pontifícios, bulas, serviços das ordens

religiosas. Na História Diplomática, estão relacionados tratados, convenções, correspondência, refutações, documentos de missões, informes de demarcação e apontamentos sobre limites. Os exemplos se multiplicam nos vários tópicos. Na classe XI – História Literária e das Artes, o tópico Bibliografia inventaria na bibliografia brasileira as bibliotecas, como a lusitana de Barbosa Machado, a Biblioteca Histórica, de Histórias de Portugal e dos Domínios Ultramarinos, impressa em Lisboa, em 1797, por José Carlos Pinto de Souza. Também estão relacionados, dentre centenas de outros, dicionários bibliográficos, um catálogo de manuscritos do Museu Britânico, um catálogo de mapas, obras em língua tupi-guarani e a *Bibliografia Americana*, um catálogo cronológico de livros, panfletos e textos sobre a América do Norte e do Sul.

O tópico Bibliotecas e Imprensa traz os projetos de estatutos do Real Gabinete Português de Leitura, os catálogos da livraria do Gabinete, seus anuários administrativos e literários, além de discursos em inauguração de bibliotecas, planos de estabelecimento de bibliotecas, catálogos dos livros de bibliotecas públicas e relatórios de instituições deste gênero.

É notável que, ao longo do *Catálogo*, tal como numa biblioteca, a ordem dos livros e dos demais documentos, relacionados por tema, cronologia e campo de conhecimento, acabe por figurar outra ordem, a de uma bibliografia. Ambos são espaços que irão influenciar e orientar a leitura e os leitores. Como numa biblioteca, o *Catálogo* contém um princípio de seleção e uma coerência interna, acabando por estruturar “uma ordem, uma disciplina de memória, uma domesticação da acumulação”.¹⁹

Nesses espaços, os manuscritos e impressos – postos lado a lado com vistas, paisagens, marinhas, desenhos, gravuras, tipos humanos, usos e trajes, genealogia, heráldica, retratos, estátuas e bustos, artes da história natural – que integram a seção Artística do *Catálogo* constituem uma outra forma textual, mas participam do mesmo esquema classificatório dos campos de conhecimento. Ao fim, o *Catálogo* concretiza ao mesmo tempo uma bibliografia, um arquivo, uma biblioteca²⁰, uma coleção e – por que não? – um monumento, portanto, feito para se lembrar. À época se dizia que o *Catálogo* era “um monumento levantado às letras pátrias e que atestaria em todos os tempos o que foi a Exposição de História do Brasil”.²¹

A raridade, a originalidade e a antigüidade da documentação são destaques da Exposição, bem como do *Catálogo*, e dão bem a medida de uma concepção histórica baseada na valorização da prática do antiquariato, na qual o documento colecionado é igualmente prova e expressão direta do fato a ser estabelecido segundo parâmetros do método da crítica erudita de fontes, base da moderna ciência da história. Assim é que no seu discurso de inauguração da Exposição de História do Brasil, Ramiz Galvão vai afirmar que o objetivo de seus organizadores não foi tão somente a busca das lições do passado. Segundo ele,

Por mais beneméritos que foram Ayres do Casal fundando a Geografia do país, Velloso perscrutando os segredos da natureza, Cayrú lançando as bases da ciência econômica, Varnhagen escavando os arquivos com pertinência germânica para rasgar novos horizontes à história brasileira; por muito que se hajam empenhado os coevos em devassar os territórios especiais de *cada um dos ramos de uma mesma história*, é certo que a obra está por fazer-se. Os documentos, pedra angular deste nobre edifício, jazem dispersos aqui e acolá, atirados ao canto da indiferença desoladora, outros aferrolhados no cofre do possuidor avarento e desumano, muitos trancados ou adulterados em cópias abomináveis. De vários nem notícia há; destarte períodos inteiros e não pequenos, carecem de luz porque as cônicas não aparecem ou se não sabe mesmo se por ventura existem, porque as inscrições se apagarão e a tradição morrerá.²²

A celebração desta postura será realizada na medida certa, com a apresentação inédita da obra *História do Brasil*, de Frei Vicente de Salvador, avidamente procurada, e até então nunca vista, a qual foi a grande novidade do evento de 1881. A obra foi doada à Exposição por um livreiro do Rio de Janeiro, o qual, segundo Capistrano de Abreu, adquiriu de alfarrabistas “alguns manuscritos”, dentre os quais “uma história do Brasil de que nunca ouvira falar”.²³

A exposição

A Exposição, organizada em sete salas, aí incluídas duas galerias, foi concebida de maneira a homenagear a exemplaridade. Dessa forma, den-

tre as salas, uma homenageia a política imperial, nas figuras do Imperador e da Família Real portuguesa, e as demais rendem homenagens às figuras de mérito na vida pública nacional e nas ciências. Segundo o *Guia da Exposição*²⁴ e os jornais da época²⁵, as principais salas denominavam-se Sala Pedro II; Sala Ayres do Casal; Sala Varnhagen; Sala Silva Lisboa, o Visconde de Cayrú, e Sala Veloso (referência ao naturalista frei José Mariano da Conceição Veloso).

Embora destinado à identificação dos objetos sem legenda espalhados nas várias salas, e não ao percurso, o *Guia da Exposição* permite, com o concurso das descrições encontradas de periódicos da época, a aproximação dos aspectos organizacionais, conceituais e plásticos da Exposição de História do Brasil de 1881. Por meio dele é possível conhecer, por exemplo, os expositores institucionais que, com suas peças, participaram do evento: Liceu de Artes e Ofícios, Academia Imperial das Belas Artes, Santa Casa de Misericórdia, Senado Imperial, Museu Nacional e Instituto Histórico Geográfico. Também é possível levantar os particulares: A. Mello Moraes, Barão Homem de Mello, Oliveira Barbosa, Alessandro Biagini, entre outros. O *Guia* indica ainda os artistas que responderam pela autoria de quadros, gravuras, desenhos e esculturas em exibição, tais como Manoel Araújo Porto-Alegre, Victor Meirelles, Jean-Baptiste Debret, Louis-Auguste Moreaux e René François Moreaux, Anon, Ferdinand Pettrich, Arsênio da Silva (este responsável pela pintura da cena de inauguração da estátua eqüestre de D. Pedro II), Vienot, Nélie Jacquemart, além dos escultores Marc Ferrez e Louis Rochet, do artista parisiense Ary Scheffer e do fotógrafo, também de Paris, M. Alophe.

A ordenação espacial das salas da exposição, os objetos escolhidos para serem expostos em cada uma delas e as formas de os expor são aspectos relevantes no conteúdo do *Guia* e nos registros da imprensa. Os detalhes destacados em um se compõem, com os salientados no outro, e ambos orientam trajetos de descobertas da Exposição de História do Brasil. Assim, um bom começo do circuito é o pátio da entrada da exposição, decorado com peças tomadas da Guerra Holandesa e elos da cadeia que fechava o Rio em Humaitá. A escada está guarnecida de arbustos e bandeiras. No espaço que circunda o topo da escada encontram-se pendentes das paredes retratos

e muitas gravuras, principalmente relativas à guerra brasílico-holandesa.²⁶

A escolha temática da guerra contra os holandeses para compor o cenário de abertura da Exposição é emblemática da legitimidade alcançada pela interpretação histórica construída por Varnhagen, no seu livro *História Geral do Brasil*. Nesta obra, ao analisar a guerra entre os portugueses e holandeses entre 1645- 1654 pela posse do Nordeste, o autor reconhece na vitória portuguesa, com a ajuda de negros e índios, o surgimento de um Brasil integrado, unificado em torno da monarquia portuguesa. Esta concepção guarda clara afinidade com o trajeto da exposição que se iniciava pela Sala Pedro I, a qual tinha, ao fundo, como ponto de destino, após o pátio de entrada, o retrato a óleo de Sua Majestade, o Imperador Pedro II.²⁷ Ladeada por dois antigos estandartes do Senado e da Câmara: um dos tempos coloniais, outro depois da Independência²⁸, esta sala guardava bustos, pinturas e retratos dos reis de Portugal, dos imperadores do Brasil e da Família Real portuguesa. Mas a figura mais proeminente é, sem dúvida, a do Imperador Pedro II, assim descrita: *Sua Majestade está ali representado sob todas as formas, em todos os tamanhos, desde os seus primeiros anos até o presente. Há até um retrato chinês.*²⁹

No prolongamento, à direita, a Sala Ayres do Casal homenageava o autor da *Corografia Brasílica*. Nela expunham-se obras de geografia, raras narrativas de viagem, roteiros, cartas geográficas inéditas, documentos da história civil e administrativa, além dos originais dos *Autos da Devassa*, a *História da Província de Santa Cruz*, de Gândavo, e as “histórias” de Fernão Cardim, Gabriel Soares de Souza e Jean de Léry. Também a *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pitta, destacada no *Guia da Exposição* como “[a] primeira História do Brasil publicada por brasileiro. Chega até 1724. É muito estimada e por serem muito raros os exemplares. Ultimamente foi reimpressa na Bahia e em Portugal. Das duas edições modernas é preferível a de Lisboa”.³⁰ Outro destaque dessa sala, (é) *Os selvagens do Brasil*, narrativa de viagem de Hans Staden, em edição alemã, cujo exemplar exposto, de propriedade do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, teria pertencido a Von Martius.³¹

Uma primeira vitrine guardava moedas e medalhas, e uma segunda, manuscritos e impressos, dentre os quais o original da *Constituição*

do *Império do Brasil*, com a rubrica do Imperador; a “cópia autêntica”, segundo as palavras do *Guia*, da carta de Pero Vaz de Caminha; e a *História do Brasil*, de Frei Vicente de Salvador, em exibição inédita, com o seguinte comentário:

Escrita na Bahia em 1627. Cópia moderna do original existente nos arquivos portugueses em Lisboa. É a primeira história do Brasil escrita por brasileiro, acrescentando que elucida pontos importantes da nossa história do século XVI. A primeira História do Brasil publicada é a de Gândavo em 1576, não passa, porém, esta de uma relação de várias coisas, expostas sem desenvolvimento nem método. A segunda é a de Rocha Pitta.³²

Como se pode perceber, o *Guia* traz afirmações controversas sobre a obra de Rocha Pitta, de 1730, ora indicada como a primeira obra sobre o Brasil, ora como a segunda. Isto revela, por um lado, um desencontro de informações sobre o aparecimento da obra de Frei Vicente Salvador, de outro, uma recusa dos historiadores envolvidos com a Exposição em qualificar a obra *A História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* como a primeira história do Brasil. Daí que, quando ainda pairavam dúvidas sobre a existência do texto de frei Vicente de Salvador, de 1627, o livro de Rocha Pitta era considerado a primeira história do Brasil. A confusão nas informações do *Guia* parece refletir esse debate.

Uma terceira vitrine expunha outros manuscritos e impressos, a exemplo de conferências e estatutos da Academia Brasílica dos Esquecidos. À direita da Sala Pedro II, a primeira galeria, com pinturas de autoridades, estampas, mapas, vistas, paisagens e fatos históricos ocorridos durante a invasão holandesa no Brasil.

Ao fundo, no primeiro andar, retomando a seqüência da Sala Pedro II, a Sala Varnhagen levava à seção de História, não sem antes reafirmar que, na origem está a monarquia, ponto de partida da História do Brasil. No meio desta sala, “artisticamente dispostos”, um expressivo conjunto de jornais e revistas publicados no Brasil, tais como o *Correio Brasiliense*, a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* e, no alto, os primeiros números do *Jornal do Comércio*, um dos mais antigos do país. No gabinete à esquerda, desenhos, aquarelas e litografias com vistas do Rio de Janeiro, bem como tipos, usos e trajes dessa cidade entre 1835 a 1845. Ao longo

das paredes laterais, impressos e manuscritos sobre legislação e a história religiosa e diplomática. A Sala Varnhagen foi também escolhida para expor obras raras, tal como o *Orbe Seráfico*, do frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, e a *Crônica*, do padre Simão de Vasconcelos.

Outra sala, no mesmo andar, a Silva Lisboa, guardava livros referentes à história econômica, retratos de pregadores, viajantes, ministros e do próprio Silva Lisboa.³³ Entre seus destaques, a obra de Antonil, *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. No centro da sala, além de livros e documentos, uma litografia retratava o padre José Maurício, colocado ao lado de algumas de suas composições musicais autografadas. Segue a segunda galeria, ocupada com pinturas e estampas, muitas das quais relativas à Guerra do Paraguai.

Na parte central da sala, dedicada ao naturalista frei José Mariano da Conceição Veloso, foram agrupadas obras impressas e manuscritas de história natural. Entre estas, as do frei Veloso e de outros naturalistas, como Von Martius, Riedel, Saint-Hilaire, Corrêa de Lacerda e Freire Allemão, além da coleção da expedição científica chefiada por Alexandre Rodrigues Ferreira, que entre 1783 e 1791 percorreu as províncias do Grão-Pará e Mato Grosso. Por fim, o volume de estampas de flores, de frutas e insetos da Amazônia, do naturalista francês Glaziou.

Ao fundo, segundo o *Guia*, as séries de estampas de flores brasileiras, *desenhadas à mão e coloridas com esmero*, do botânico Correia de Lacerda. À direita da primeira entrada, uma série de desenhos, litografias, pinturas a óleo e retratos dos naturalistas, geógrafos e viajantes, dentre eles Von Martius, La Condamine, Saint-Hilaire, Oscar Drude e Aimée Bompland. Essa sala abrigava ainda uma vitrine com desenhos de insetos e outros animais, também de autoria de Corrêa de Lacerda. Em todas as salas, pelas descrições encontradas, eram vistos quadros de temas históricos, pintados por artistas nacionais e estrangeiros.

Relatam os jornais³⁴ que a Exposição, até o seu encerramento, continuou a ser enriquecida com paisagens e retratos, tais como do monarca e de demais membros da Família Imperial, de Humboldt em seu gabinete de trabalho, escrevendo *Cosmos*, e de outros notáveis da política e da ciência. Outro acréscimo foi a incorporação dos *Anais da Imprensa Nacional do*

Rio de Janeiro, de 1808 a 1822, e da obra *Vida e Escritos*, de José da Silva Lisboa, organizada por Vale Cabral, oferecidos pela Tipografia Nacional como homenagem à Exposição.³⁵ Com a mesma finalidade foram planejadas as edições de *Das origens, usos e costumes dos Índios do Brasil*, de Fernão Cardim, publicação dirigida e anotada por Capistrano de Abreu, e os *Anais da Tipografia Nacional*, de 1803-1822, precedida de sua história.

Finalizando uma leitura e um trajeto

Ao serem escolhidos e reunidos na Exposição e no *Catálogo*, tal como objetos de coleção, as peças, os livros e os documentos selecionados foram investidos de um valor que os dotou de condições e traços em comum com outros objetos integrantes de outros inventários, outras exposições e coleções: quais sejam sua raridade e preciosidade. Aliás, o inventariante, ou o curador, ao atuar como um colecionador, é atraído pela “virtude” do objeto, pela sua “aura” de preciosidade, expressas pela sua autenticidade, expressividade e condição imemorial. Estas atribuem ao objeto o valor de “reliquia”³⁶. Não por acaso Ramiz Galvão, na abertura da Exposição, ao destacar a iniciativa de reunião de documentos e objetos no evento e de seu repertório no *Catálogo*, afirma que

Convinha, pois, congregar-se em um ponto os elementos disseminados desse glorioso trabalho, apelando para o concurso de todos os arquivos do país, e para o patriotismo dos inteligentes amadores que guardarão e venerarão semelhantes relíquias do passado. Convinha, pois, levantar o inventário geral desses haveres para saber o que temos e o que ainda nos falece. Este foi o grande empenho da cruzada que se levantou há apenas um ano e de que hoje vimos dar conta ao Brasil e aos brasileiros.³⁷

Por que relíquia? Da relíquia se diz³⁸ que ela subtrai sua virtude e preciosidade, santificantes do fato de ter tido contato com os santos ou com partes do seu corpo, e de se originar de uma história sagrada ou de um personagem que faz parte dessa história sagrada. Na sua singularidade absoluta, supõe-se que faça a intermediação entre os espectadores que a olham, a tocam, e o invisível, aquele que não está mais ali, mas que ainda assim se faz presente através dela.

O objeto/reliquia secularizado tem seu valor sublime e raridade preci-

osa afirmados também, tal como a relíquia sagrada, por seu papel de intermediário entre o mundo visível e o invisível, entre o que está muito longe no tempo, no passado, no ontem e o que está próximo, no tempo presente, no hoje. Seu valor extrai-se do fato de ter participado de uma história particular, de ter pertencido ou ter sido usado por alguém célebre, poderoso, ou socialmente notável, de encarnar uma realização ou uma experiência. Dessa forma, o objeto/relíquia pode representar e celebrar uma realidade passada, assim como eventos e realizações, por sua condição de índice cultural do tempo, de signo de ancestralidade, da existência de uma vida anterior e de acontecimentos e valores de um tempo que passou.

Nessa perspectiva, as peças expostas e inventariadas no *Catálogo* – pinturas, livros, moedas, documentos escritos, plantas, entre outros – têm seu coeficiente de autenticidade, sua virtude e aura de preciosidade e sua eficiência como lugar de inscrição assegurados pelo seu contato, pela sua proximidade da “fundação” e da trajetória da história da Nação. Como objetos/relíquia dessa fundação, e dessa trajetória, eles são o suporte de sua memória celebrativa.

No conjunto, a acumulação que dá origem à exposição e ao *Catálogo* que lhe corresponde, que reputamos como uma “acumulação de inscrições e de signos”, desemboca na formação de uma memória coletiva funcional para a identidade nacional, porquanto pode ser tomada como uma “gramática”, cuja função é a transmissão do patrimônio histórico e intelectual, a qual não pode ser destituída de suas implicações políticas.

Notas

1. Apud RODRIGUES, José Honório. Introdução. In: BRASIL, Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981. p. XV (1ª ed. 1881).
2. RAMIZ GALVÃO, B. F. Apresentação do *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. In: BRASIL, Biblioteca Nacional. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. XI. (1ª ed, Biblioteca Nacional, 1881); “Exposição de História do Brasil”. *Jornal do Comércio*, 03 de dezembro de 1881.
3. De acordo com o *Jornal Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, que faz um bom acompanha-

mento da Exposição, veiculando informações detalhadas da mesma, em diferentes momentos do seu período de duração até o seu encerramento, pode-se estimar número de visitantes em torno de 5.000. Ver Exposição de História do Brasil. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, Ano VII, 03-05-07-13-14-26-29/12/1881, p. 1; também em 01/01/1882, p.1. O historiador José Honório Rodrigues, na introdução da edição fac-similada do Catálogo, cita a partir de dados também fornecidos pela imprensa a presença, estimada, de 5.376 pessoas entre os dias 04 e 26 de dezembro de 1881. Ver Catálogo da Exposição de História do Brasil. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. XV.

4. JACOB, Christian. *Rassembler la Mémoire. Réflexions sur l' Histoire des Bibliothèques*. Diogenes. N. 196, Octobre-Décembre de 2001, p. 53-76. Também JACOB, Christian. "Lire pour écrire: navigations alexandrines". In: BARATIN, Marc, JACOB, Christian. *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*. Paris: Albin Michel, 1996, p. 45-83. O conceito de paradigma de acumulação tem sido a minha chave de leitura no trabalho que venho realizando com a Coleção Brasileira e sua biblioteca ideal. Ver DUTRA, Eliana de Freitas. "A Nação nos livros: a biblioteca ideal na Coleção Brasileira". In: *Política, Nação e Edição*. O lugar dos impressos na construção da vida política. Atas de Colóquio. (Em publicação)

5. LATOUR, Bruno. "Ces réseaux que la raison ignore: laboratoires, bibliothèques, collections ". In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*. Paris: Albin Michel, 1996, p. 23-43.

6. RAMIZ GALVÃO, B. F. Apresentação... *Op. cit.*; "Exposição de História do Brasil". *Jornal do Comércio*, 03 de dezembro de 1881, p. 1.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Cf. BRASIL, Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ). Catálogo Geral. Inventário (66,3,003, n. 005 a 008); Relação de Manuscritos da Catálogo de Exposição de História do Brasil (66,3,005, n. 003).

10. *Idem*. Catálogo Geral. Carta de Monteiro Júnior a Ramiz Galvão datada de 31/08/1881. (65,1,004 n. 043).

11. *Idem*. Catálogo Geral. Carta de Benjamim Franklin Ramiz Galvão a destinatário desconhecido, datada de 20 de agosto de 1881.

12. *Idem*, p. VIII.

13. Ibidem.

14. McKITTERICK, David. "La bibliothèque comme interaction: la lecture et la langage de la bibliographie". In: BARATIN, Marc, JACOB, Christian. *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres en Occident*. Paris: Albin Michel, 1996, p. 107-120.

15. Cf. AMADEO, Maria Eliza de Souza Gomes. *O Catálogo da Exposição de História do Brasil (1881): Documentando a Nação*. Rio de Janeiro, Uerj, Departamento de História. Monografia de Bacharelado, 2003, p. 32.

16. Idem, p. 24.

17. Idem, p. 25.

18. Sobre a Exposição, ver *Jornal Gazeta de Notícias...* *Op. cit.*; *Jornal do Comércio...* *Op. cit.*

19. Cf. JACOB, Christian. *Rassembler la mémoire: réflexions sur l'histoire des bibliothèques*. *Diogenes* (196, Octobre-Décembre de 2001), p. 53-76.

20. Não por acaso, segundo o mais conhecido dicionário utilizado na época, a palavra "biblioteca" é definida como. "uma coleção de livros em estantes, ou armários; livro em que se apontam os autores de alguma Nação, ou Terra, com a historia de sua vida, escritos, e censura deles". SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionario de lingua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lithotypographia fluminense, 1922. (fac-símile da 2ª ed., 1813; ed. comemorativa do centenário da independência), p. 280.

21. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, Ano VII, 26/12/1881, p. 1

22. RAMIZ GALVÃO, B.F. Discurso de abertura da Exposição de 1881. *Jornal do Comércio*, 03/12/1881. Grifos nossos.

23. *Gazeta de Notícias*, 19 de novembro de 1881. Apud RODRIGUES, José Honório. *Op. cit.*, p. XVI.

24. *Guia da Exposição de História do Brasil realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typografia da Gazeta de Notícias, 1881 (50 páginas). Seção de Livros Raros, código 81,4,16. Este guia vem com a seguinte nota introdutória: "O presente Guia indica alguns objetos mais importantes e curiosos que constituem a História e a Geografia do Brasil, dando as indicações dos quadros e gravuras e estampas que não trazem título. Segundo o jornal *A Gazeta*, o *Guia* foi distribuído três dias após a inauguração da Exposição, portanto, no dia 05 de dezembro, e que o mesmo seria "um auxiliar de máxima utilidade para os visitantes".

25. *Jornal Gazeta de Notícias... Op. cit.; Jornal do Comércio... Op. cit.*
26. "Exposição de História do Brasil", *Gazeta de Notícias*. Ano VII, Rio de Janeiro, 03/12/1881, p. 1.
27. Guia da Exposição de História do Brasil Realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro... *Op. cit.*, p. 3.
28. *Ibidem*.
29. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, Ano VII, 03/12/1881, p. 1.
30. Guia da Exposição de História do Brasil... *Op. cit.*, p. 17.
31. *Ibidem*.
32. *Ibidem*, p.15-16
33. *Gazeta de Notícias*. 03 de dezembro de 1881.
34. Ver *Gazeta de Notícias*. Ano VII. Rio de Janeiro, 07/12/1881; 26/12/1881, p. 1.
35. Ver *idem*. Rio de Janeiro, 1º/01/1882, p. 1.
36. Recuperamos aqui algumas reflexões feitas sobre o objeto/reliquia no colecionismo em: DUTRA, Eliana. *Collector*. Catálogo de Exposição do Museu Abílio Barreto. Belo Horizonte: MHAB/ Prefeitura de Belo Horizonte, 1998.
37. *Jornal do Comércio*, 03 de dezembro de 1881.
38. Cf. POMIAN, Krzysztof. "Coleção". In: ROMANO, Ruggiero (dir) *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1 (Memória/História). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 51-86. Ver também BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Andar e viver no artefato

**A cidade e a memória em duas visões do Centro do
Rio de Janeiro do século XX**

Thiago Carlos Costa

NOTA BIOGRÁFICA

THIAGO CARLOS COSTA – Bacharel e licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Ex-auxiliar de pesquisa do Museu Mineiro, atualmente coordenador-técnico do Acervo de Objetos do Museu Histórico Abílio Barreto, ambos em Belo Horizonte, MG.

RESUMO

Abordando as narrativas literárias de João do Rio e Rubem Fonseca, nas obras *Alma encantadora das ruas*, livro de crônicas publicado em 1908, e em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, conto publicado em 1991, o autor busca apreender o movimento contido na tessitura de ambos os textos e, por meio deste artifício, levantar questões em torno do cruzamento entre memória, pesquisa histórica e exposições museológicas. Tendo foco num mesmo espaço – o Centro do Rio de Janeiro – em dois tempos, encontrando-se e distanciando-se, os textos literários são o pano de fundo sobre o qual será construída, em torno das questões citadas acima uma reflexão sobre como viver e andar pela cidade-artefato pode se tornar um profícuo exercício de construção de memória e identidade.

PALAVRAS-CHAVE

Cidade, Representação, Memória, Exposição

Apresentação – o artefato

Eu amo a rua. Ora, [...] a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! [...] A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. [...] A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as “blagues”, todos os lugares – comuns.

João do Rio, *A alma encantadora das ruas.*

[...] Em suas perambulações Augusto ainda não saiu do centro da cidade, nem sairá tão cedo. O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é o mais diversificado e obscuro e antigo, [...] não dá para se ter a menor idéia de como é o centro [...] O centro da cidade é um mistério.

Rubem Fonseca, *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*

A atual cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro mantém vivos, em determinados espaços, traços importantes de sua trajetória na vida cultural e política brasileira. Mas um local que chama atenção por ser exemplo latente da vida vertiginosa de uma das grandes metrópoles contemporâneas é a região conhecida como “o Centro”. Este lugar, originalmente o sítio onde, em 1565, a cidade foi fundada e por onde, durante os seguintes 350 anos, se expandiu, possui uma grande característica que podemos denominar *autofágica*¹, importante elemento de síntese das típicas cidades modernas.

Mas o objeto deste artigo não é propriamente a cidade, tema mais apropriado a urbanistas ou historiadores da cidade, mas a vida urbana, conforme se dava no Centro do Rio de Janeiro na primeira década do século XX e na última década deste mesmo século. E não qualquer vida urbana, mas aquela que se apresenta no livro de crônicas *A alma encantadora das ruas*², de João do Rio³, obra de 1908, e no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*⁴, de Rubem Fonseca⁵, este publicado em 1991.

Por que esses dois textos? Porque neles os autores parecem observar a cidade como se lidassem com um cinematógrafo, uma máquina de filmar. No cinematógrafo, a captura de imagens as deposita em outro suporte, permitindo sua recuperação; no “cinematógrafo literário” de João do Rio e Fonseca, as imagens das ruas são depositadas em outro suporte, a literatura, e nesta transposição a perspectiva histórica toma o lugar do movimento, característica do cinematógrafo. História e Literatura põem-se, assim, a dialogar, e do diálogo surge o artefato, o Centro do Rio de Janeiro, em dois momentos.

Esta idéia se baseia no uso do *cruzamento de imagens contraditórias*⁶, e como esclarece Willi Böhle, a partir de Benjamin, este método de análise é denominado “técnica da montagem”, e se baseia na técnica do cinema. O *cruzamento* propõe o exame de imagens antagônicas – recolhidas em diversas fontes, mas abordando um mesmo tema –, buscando a compreensão de um contexto – no caso, os processos de reestruturação do Centro do Rio de Janeiro, nas primeira e última décadas do século XX. Imagens dialéticas, extraídas das experiências descritas por João do Rio e Rubem Fonseca, sobre a cidade, são postas em confronto com a intenção disciplinadora dos dirigentes, ao longo do século, de civilizar o Rio de Janeiro. São antagônicas, contêm conflitos, mas se cruzam e dialogam, quando falam de um mesmo espaço físico.

As obras literárias são documentos ricos para a análise histórica e, em alguns casos, também para a reflexão sobre museus e exposições, devido a sua carga sócio-cultural. São registros das experiências vivenciadas por seus autores, que, usando da técnica literária, oferecem sobre a cidade um ponto de vista diferenciado sobre a vida urbana em suas diversas facetas.

Quando se explora os diversos pontos de cruzamento entre discurso

histórico e narrativa literária, é possível observar que o sentimento de pertencimento dos agentes sociais a um determinado espaço ultrapassa o limite físico dos traçados da cidade-artefato. O espaço passa a ser experiência e ultrapassa o mero espaço físico, embora o tenha como suporte: ruas, prédios, intervenções na paisagem, como obras de arte públicas e mobiliário urbano. Transformado em espaço vivido, mesmo distanciado no tempo, não se torna anacrônico. De tal perspectiva, o Centro do Rio se transforma em autêntico museu da experiência dos personagens e mesmo dos autores: conforme descrito por João do Rio a partir de seu encantamento pelas ruas não difere, no que é visível e no que é imagem, daquele Centro do Rio descrito por Rubem Fonseca oito décadas depois. Ambos os textos, montados segundo a técnica proposta por Böhle, são exposições cuidadosamente museografadas da alma das ruas.

Para se chegar a uma análise mais ampla, será necessário observar alguns detalhes que auxiliaram na montagem dessas exposições, que acabam se transformando em uma terceira, a desta pesquisa.

Flaneur, solvitur ambulando, visitante – O Centro do Rio de Janeiro como exposição

Esta exposição abordará o plano de reforma do Centro da cidade, baseado em teorias positivistas e ideologias higienistas, e que iria acarretar a mudança de espaços e hábitos de seus moradores. Aqui se tem no dinamismo da vida moderna importante elemento museográfico.

É importante fazer o visitante-leitor-pesquisador compreender como as figuras do *flaneur*⁷ e do *solvitur ambulando*⁸ dialogam sobre um mesmo espaço em tempos diferentes e, neste espaço experimentado se encontram e se distanciam. Por este recurso, é possível entender a relação entre *cidade ideal e cidade real*⁹ que se projeta na *cidade literária* dos autores. Pode-se dizer que o projeto museológico dessa exposição é o contexto histórico do Rio de Janeiro nos momentos em João do Rio e Rubem Fonseca escreveram suas obras. Desta perspectiva, a busca de uma “alma das ruas” torna possível expor a cidade hoje, e o visitante desta exposição poderá vê-la seja como *flaneur*, seja como um *solvitur ambulando*, ou como nenhum dos dois.

Contextualizar as narrativas dos dois autores, observando muito atentamente o momento do qual fazem parte, na perspectiva descrita por seus personagens em suas andanças e reflexões sobre a cidade, torna evidente um problema inicial nesta cidade, o embate entre *cidade ideal* e *cidade real*. Com todas estas reformas físicas e sócio-culturais pelas quais passou o Centro do Rio de Janeiro ao longo do século XX, o risco de desaparecer determinados espaços configurava-se como um grave problema. Os traçados elaborados por engenheiros e arquitetos, filiados, ou, no mínimo, a soldo de posições ideológicas, certamente não consideravam os espaços construídos como referências de seus habitantes, que, com as demolições, ficavam sem seus locais de identificação com a cidade.

Partindo desse problema, João do Rio, cronista voltado para a temática urbana nos primeiros anos do século XX, observava como a modernização republicana do Rio colonial entre 1903 e 1906 lentamente varria determinados locais do mapa físico da cidade. Neste autor, estava implícita a vontade de, pelo menos, registrar em suas crônicas um movimento que apagava espaços em nome de um ideal. Problema maior, para o cronista, parece estar em saber como seria ocupado, pelos habitantes da cidade, os novos espaços da modernidade.

Passadas quase oito décadas desde as crônicas de João do Rio, o contista e romancista Rubem Fonseca retoma a temática do Centro, em seu conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. O autor trabalha o Rio da década de 1990, e ultrapassando o literato, ao retornar ao passado incorpora o museólogo, quando descreve locais que antes eram de determinado jeito e, com o passar dos anos, foram mudando de forma e, para os habitantes, de função.

Mas ambos os autores, ao tratarem do Centro, olham-no com um certo encantamento, mostrando que, mesmo com várias mudanças físicas e sócio-culturais, a cidade não perdeu sua *alma*, nos remetendo a uma questão inicial: será que uma cidade é moldada por seus dirigentes ou por seus habitantes? Os dirigentes determinam o caráter da cidade como artefato: onde deve ficar cada rua, avenida, prédio, estátua, placa e todas as outras coisas que tornam – ou deveriam tornar – a cidade um suporte para a existência material, um lugar ideal para se viver. Por outro lado à cidade é

moldada, no cotidiano, por seus habitantes, que, a partir de suas experiências, necessidades e vivências, a tornam um lugar real. O lugar da *alma*.

Na busca dessa *alma*, surge a figura do *flaneur* de João do Rio, sujeito que pratica, como o próprio cronista menciona, uma arte – “a arte de flunar”. Esta é reflexo da influência literária do século XIX numa percepção do tempo típica deste período. O *flaneur* possui um olhar aguçado e crítico sobre a cidade, ao mesmo tempo que um tanto subjetivo, meio paradoxal em relação ao processo que acompanha. Ou, como nos ensina Marcos Veneu, o progresso é em João do Rio uma utopia ambígua, ao mesmo tempo sedutora e destruidora como as “flores do mal” de Baudelaire¹⁰.

É assim o *flaneur*-cronista vai percorrendo a cidade sem um objetivo fixo, um tanto que à deriva, sem compromisso, se aproximando muito da atitude *blasè* descrita por Simmel¹¹. Essa atitude permite ao “passeador” João do Rio andar tanto pelos salões da *Belle Époque* carioca quanto pelos superlotados cortiços e pelos logradouros infectos da cidade pré-republicana.

Este *flaneur*-autor já começa a perceber que a cidade começava a perder os locais de referência e identificação pertencentes a seus habitantes; e em seu livro de crônicas sobre as ruas cariocas, faz uma espécie de registro destas ruas em processo de desaparecimento. Monta uma exposição daquilo que o progresso exila na memória. Exposição que, visitada pelo leitor, levanta uma questão primordial: caberia ao *flaneur*, seu habitante e seu maior defensor, não deixar esta cidade ser apagada? Mas qual, ou quais, cidades João do Rio queria registrar? Qual Rio de Janeiro ele registrou?

Por outro lado o personagem Augusto, o andarilho-escritor, descrito por Rubem Fonseca no seu conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” encontra-se com uma cidade desfragmentada, sem lugares de referência. Augusto, auto-intitulado *solvitur ambulando* parece, a princípio, buscar sua própria *alma da cidade*, movido por um sentimento de pertencimento a este lugar, que a princípio não consegue encontrar tão facilmente na maré humana que se tornou a cidade-metrópole contemporânea.

Diante das exposições de João do Rio e Fonseca, o pesquisador-visitante tem, diante de si, a *urbe* multifacetada que é o Rio de Janeiro. Como qualquer exposição, esta permite relacionar a cidade dos tempos de João do

Rio e de Rubem Fonseca. Trata-se de uma visita que não permite fazer anacronismos ou buscar uma nostalgia pelo perdido Centro do Rio de 1908, na medida em que *flaneur* e *solvitur ambulando* se encontram e um atualiza o outro, quando mostram desde a miséria humana presente nas ruas até as várias formas peculiares de expressão dos habitantes dessas ruas. Desta visita emerge, diante do pesquisador-visitante, por meio das imagens de tipos urbanos, paisagens, edificações, particularidades, a *alma* às ruas.

Nesta mesma ótica, comportamento e atitude do personagem Augusto se mostram próximos das atitudes do personagem do conto “O homem da multidão”¹², de Edgar Allan Poe, no qual, em uma Londres do século XIX, o autor se sente maravilhado com a riqueza de tipos humanos que a cidade lhe apresenta, o que chega a deixá-lo um pouco atordoado e em dúvida sobre quem seguir com o olhar. Ainda assim, Poe encontra uma figura que o intriga, despertando-lhe a vontade de percorrer a cidade, atrás deste ponto norteador na multidão. Augusto e o “homem da multidão” se encontram nesse particular, pois ambos estão na posição de andarilhos na multidão da cidade contemporânea. Andarilhos mas não perdidos, pois, em suas caminhadas, criam pontos norteadores seja em busca de um *tipo de sujeito peculiar*, como no conto de Poe, ou como da *alma da cidade*, como no conto de Fonseca, pois ambos estão à procura de algo.

A temática urbana é instigante na medida em se renova e se estagna, causando um paradoxo na percepção da cidade, que está em um constante movimento de *autofagia*. Portanto o personagem de Rubem Fonseca começa a sua história no Centro do Rio de Janeiro, nicho de tantas outras histórias como as dele ou de João do Rio, e de outros milhões de habitantes que transitam por estas ruas, experimentando-as cada um a seu modo. Esta cidade imagética mostra a sua *alma*, traindo os ideais de planos pré-estabelecidos, tornando-se um desafio.

A alma da cidade e a memória do espaço, em autores, leitores e visitantes

Na discussão sobre a relação entre História e Literatura, coloca-se também uma interessante questão para a Museologia: leitores e visitantes mantêm, com textos e exposições, uma relação absolutamente particular, ti-

rando conclusões individuais e nunca totalmente coincidentes. É no espaço deixado pela subjetividade da interpretação individual de um texto, seja ele literário ou expositivo que entra o trabalho do historiador ou do museólogo como cientistas sociais, que não procuram uma interpretação definitiva sobre um tema, mas sim, uma recontextualização da obra ou do tema.

Seja como tema de crônica, conto ou exposição, o Rio sempre se mostra uma cidade muito grande, e a única maneira de abarcá-la será de cima dos morros nos quais está embebida, ou, aos pedaços, dos sítios mais baixos. Mas, de perto, cada parte da cidade aparece frenética. Mostra-se autofágica, ou seja, envolvida por perene movimento de construção e reconstrução, movimento que acaba por evidenciar problemas graves em sua malha. Mas – questão primordial nesta reflexão – o processo de construção-reconstrução – a autofagia – acaba por gerar um subproduto: uma memória do espaço.

Vimos que, nos dois textos, a chamada *alma das ruas* se configura como imagem que cada autor quis lembrar e guardar. Memória que tem os personagens como suportes e ultrapassa os limites do tempo, passando para o leitor a sensação de estar andando nas mesmas ruas, ora guiado pelo *flaneur*, ora pelo *solvitur ambulando*. Memória que se cristaliza quando João do Rio fala das histórias de cada rua, da toponímia, do porque dos topônimos, dos fatos, dos personagens, do falar dos personagens. Parece buscar criar no leitor uma sensação de pertencimento que o faz mobilizar, na própria memória, um tempo que definitivamente não é seu.

Na mesma perspectiva está o texto de Rubem Fonseca. Dele, o autor deixa claro não se tratar de guia turístico ou de excentricidades da cidade, mas de um pacto de comunhão com as ruas, pois é *andando nas ruas que se pensa melhor, com os pés no asfalto*. Os percursos do personagem são percursos da memória individual; andarilho, Augusto descobre um antigo sobrado que foi uma chapelaria e, imediatamente, rememora, no final do século XX, o tempo no qual o uso de chapéus por parte da população era comum. O contraponto feito pelo personagem entre sua memória e a realidade o faz concluir que a loja é um autêntico anacronismo. Não se trata de nostalgia, mas de um constante jogo passado-presente, imagem rememorada-realidade. A realidade tem um peso por vezes determinante: ao transitar

pelo centro em busca de um sanitário, o personagem o encontra numa lanchonete *fast-food*, e conclui que os sanitários desta estão sempre mais limpos que os de outros lugares, presentes ou passados.

O espaço torna-se lugar de assimetrias estabelecidas pelo jogo memória-realidade: o *solvitur ambulando* sente falta da antiga Rua do Ouvidor, que lhe desperta certa nostalgia, mas admite a utilidade das lanchonetes *fast-food* por seus banheiros – que não existem no espaço idealizado de sua memória. E se a memória é mesmo a capacidade de reter perceptos, recuperando-os quando necessário e desejado, o exercício memorialista do passeador e do andarilho certamente envolverá o leitor, tanto quanto o exercício memorial de uma exposição museológica envolve o visitante.

Portanto, ao mesmo tempo em que os autores guardam a memória do espaço, o leitor guarda sua memória individual em sintonia com uma memória coletiva, que poderá ou não encontrar respaldo no exercício memorial da obra escrita.

Esquecer e lembrar são, pois, movimentos fundamentais no texto desses autores. Lembrar não deixa um determinado espaço se desfazer irremediavelmente; esquecer pode levar o leitor ao questionamento: “como, por que isso foi esquecido isso e aquilo, lembrado?”. Tal como numa exposição museológica, o estar e o não-estar – jogo de seleção e descarte inevitável – torna-se um jogo entre autor – seja o literato ou o museu – e observador – seja leitor ou visitante. Por exemplo: João do Rio narra uma cidade que está no auge do chamado “bota-abaixo”, como foi apelidada a Reforma Passos¹³, levada a cabo no início da República Velha. O cronista parece estar totalmente ciente da justificativa ideológica positivista da modernização, advinda das concepções que o século XIX europeu tratou de criar, para assim poder transformar a capital da República em uma vitrine da modernidade implantada a partir de 1889. Mobiliza a memória do leitor em seu passeio por uma cidade “encantadora” – o “Rio Colonial” –, mas que estava sendo deixada para trás. A cidade moderna, repensada à imagem da Paris de Haussmann torna-se exposição do que o país pretendia ser; a “cidade de telhados pombalinos”¹⁴ era o que devia ser relegado ao território da memória. De qualquer modo, o leitor, diante dos monumentos da cidade moderna, seria irremediavelmente mobilizado ao exercício realidade-memória.

Essa época abriu um processo de transformações autoritárias, praticado na cidade no decorrer do século XX. Tal processo só fez agravar o problema da segregação espacial na cidade e provocou uma compartimentação urbana, visualizada, no seu início, pelo cronista.

Mais adiante, este mesmo Centro do Rio de Janeiro é narrado por Rubem Fonseca, quando prosseguia o processo reformador, em outro tempo e outro contexto. Mas fica evidente a grande correspondência de problemas vividos nas duas cidades, distantes oito décadas. Mas chama atenção o encantamento com que ambos os autores narram a configuração vivida do espaço físico, configuração que planta seus alicerces na *alma*, ou seja, na memória do espaço.

Neste espaço acontece o embate entre *cidade ideal* e *cidade real*. Embate que não é o da abordagem histórica que busca entender o confronto entre cidades-artefatos – a disciplinada e formalizada pela idéias modernizadoras dos dirigentes da Primeira República e a sem planejamento, informal, que era o Rio de Janeiro colonial e imperial. Neste último embate, o espaço da cidade pré-reformas deveria estar relegado ao esquecimento, conforme suas ruas e edificações desapareciam e seus habitantes eram lançados ao limbo da periferia. A abordagem histórica certamente tem objetivos, dentre os quais o principal deverá ser resgatar o espaço urbano como expressão social e política também *resgatar a cidade através das representações, entendendo o fenômeno urbano como um acúmulo de bens culturais*¹⁵.

Conclusão

Pensar o espaço urbano para além de um local por onde transitam os habitantes diariamente é um desafio. Capturar o espaço urbano sem o congelar torna-se uma tarefa complexa, pois tanto a memória quanto a teoria tendem a congelar os eventos, tornando-os imagens paradas. Preservar o movimento, aí está a principal tarefa tanto do pesquisador quanto do museólogo, empenhados no desenho de projetos de pesquisa ou exposição sobre a cidade. No movimento de um “cinematógrafo literário”, que, para a visão deste texto, naquilo que denominamos “autofagia”, encontram-se representações sociais e culturais que mediam as relações que

os habitantes estabelecem com a cidade. Neste momento, o artefato transmuta-se em portador de sentidos, pois, *estariamos diante de um imaginário social sobre a cidade – metrópole que, sem correspondência efetiva com o real concreto, tinha uma existência claramente delimitada pelos padrões de referência vigentes no mundo capitalista.*¹⁶

Tomamos dois exemplos, mas poderiam ser inúmeros outros. Observamos como a cidade-artefato, a cidade construída como uma função torna-se a cidade-representação e a cidade-memória. Verificamos como a justaposição de partes de textos, num ato semelhante ao de “montar” um filme pode fazer surgir, da memória, a história e a exposição.

Fizemos, em poucas páginas, uma proposta que nunca foi transformada, nem monografia, nem em exposição. Deixamos aqui a sugestão para que o Centro do Rio de Janeiro seja estudado com base nos textos de João do Rio e Rubem Fonseca, e sugerimos que desses cronistas poderia brotar uma exposição – ou diversas. O importante é marcar: em todo suporte de memória existe latente um projeto de pesquisa e uma exposição, e aí reside a potência da História e dos museus. Para que tal potência se realize, torna-se necessário observar as representações construídas sobre o processo, recuperando-as como corpos documentais – que, no caso dos museus, são os acervos. Assim fazendo, historiador, tanto quanto o museólogo, *capta nas representações a pluralidade dos sentidos e regata a construção dos significados, que propicia a construção de uma inteligibilidade*¹⁷. Desta perspectiva, podem ambos, e tantos outros cientistas sociais dispostos a experimentar, se aproximar de uma compreensão mais ampla e plural do fenômeno em que a cidade se constitui.¹⁸

Notas

1. Termo muito próprio da Biologia, em que um organismo se sustenta ou se nutre à custa de sua própria substância, no caso desta analogia, exemplificando a ação de autodestruição e autoconsumo que ocorre nas cidades atuais causando uma idéia de movimento de mutação constante nesses locais. Cf. PEREIRA, Elizabeth Guerra Baptista.; XAVIER, Herbe. *Imagens de Belo Horizonte de Pedro Nava. Cadernos de História*. Belo Horizonte: PUC Minas, vol. 2, n. 3, outubro, 1997, p. 86-100.
2. RIO, João do (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, dito). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 (1ª ed. 1908).

3. João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, foi jornalista, cronista, contista e teatrólogo. Nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1881, e faleceu na mesma cidade em 23 de junho de 1921. Filho de um positivista, foi batizado o filho nessa religião, que jamais levou a sério. Aos 16 anos, ingressou na imprensa e, em 1918, estava no jornal *Cidade do Rio*. Eleito em 7 de maio de 1910 para a Cadeira n. 26, da Academia Brasileira de Letras, onde foi recebido por Coelho Neto. Nos diversos jornais em que trabalhou, granjeou enorme popularidade. Como literato, deixou obras sobretudo como cronista. Foi o iniciador, no Brasil, da crônica social moderna.

4. FONSECA, Rubem. "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro". In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

5. José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 11 de maio de 1925. Formado em Direito, exerceu várias atividades antes de dedicar-se à literatura. Foi comissário de polícia, tendo chegado a relações públicas da corporação. Escolhido, com mais nove policiais cariocas, para se aperfeiçoar nos Estados Unidos, entre setembro de 1953 e março de 1954, aproveitou a oportunidade para estudar administração de empresas na New York University. Após deixar a polícia, Fonseca trabalhou na Light, que depois deixou para se dedicar integralmente ao ofício de escritor, tendo estreado em 1969. Foi também roteirista de cinema, em sua época de funcionário público.

6. Cf. BÖHLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

7. *Flâneur*, sujeito que erra pela cidade sem um ponto fixo, anda pelo simples prazer de passear ociosamente, sem compromisso com o tempo. Este tipo literário surgiu com as descrições de Baudelaire sobre as ruas de Paris no século XIX, tendo sido estudado por Walter Benjamin no século XX, para analisar o olhar citadino sobre a modernidade na vida urbana. Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

8. *Solvitur ambulando*, sujeito que observado em sua gênese trafega pela cidade de um lado para o outro, que vai de rua em rua, como um errante, mas lembrando bem como Renato Cordeiro Gomes ressaltava em sua obra, o *solvitur ambulando* de Rubem Fonseca trafega pela cidade seguindo um estímulo, que o atrai pelo desconhecido e fascinante, como um ponto de condução, diferente do *flâneur*, que anda pela cidade sem este ponto norteador. Cf. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

9. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da arte como historia da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
10. Cf. VENEU, Marcos Guedes. O Flaneur e a Vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. *Revista de Estudos Históricos* (vol. 3, nº 6, 1990) 229-243. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990. p. 4.
11. SIMMEL, Georg von. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Octávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p. 15.
12. Cf. POE, Edgar Allan. "O homem da multidão". In: *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
13. Reforma do chamado Centro Antigo do Rio de Janeiro logo nos primeiros anos do século XX, executada pelo prefeito da cidade na época Pereira Passos. Engenheiro de formação acadêmica na França, trouxe consigo um projeto disciplinador e polêmico, que foi muito trabalhado na literatura científica; este projeto baseava-se na Reforma de Paris no século anterior, que foi executada pelo Barão de Haussmann. Sobre o assunto, cf. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro na Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986; NEEDLE, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983; VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
14. Expressão tomada de empréstimo de outro cronista da época, Luís Edmundo, autor de *O Rio de Janeiro do meu tempo*.
15. PESAVENTO, Sandra Jatthy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 279-290.
16. *Ibid.*, p. 279.
17. CHARTIER, Roger. *A historia cultural entre praticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.

Memória para o futuro
o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
e seu museu, 1839 - 1889

José Neves Bittencourt

NOTA BIOGRÁFICA

José Neves Bittencourt – Historiador graduado pela Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 1986. Especializado em história dos museus no Brasil. Enquanto esteve lotado no Museu Histórico Nacional, foi técnico de diversos setores dessa instituição de memória. Atualmente coordena o Processamento Técnico de Acervos do Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, MG. Também se dedica à edição de publicações especializadas, como os *Anais do Museu Histórico Nacional* e a revista *Musas*, do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

RESUMO

O artigo observa a criação e o desenvolvimento do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro por meio das doações de objetos tridimensionais e de um exame do acervo do Medalheiro. Analisando a dinâmica desse conjunto de objetos, o autor propõe que, do ponto de vista da administração da memória, a segunda metade do século XIX observa uma divisão de trabalho, na qual as duas principais instituições museais do Império do Brasil estabeleceram campos de atuação bem definidos. Sugere também que o Museu do IHGB passa, desde então, a elaborar um tipo de memória voltada para a apreciação do futuro, de modo a não permitir que os feitos e eventos do Império fossem ameaçados pelo esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE

Brasil Império, museus, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, doações, numismática, Museu Nacional.

A exibição pelos museus de todos os tipos possíveis e imagináveis de vestígios orgânicos, restos e fragmentos do passado não pode ser considerada estranha. Até hoje em dia tais objetos constituem parte considerável dos acervos dessas instituições. Esqueletos de dinossauros e de homens pré-históricos, múmias, fragmentos arqueológicos de todas as cores e tamanhos estão dentre os itens mais populares, no que diz respeito aos interesses dos visitantes. Mas nada há de tão estranho com relação a essa preferência do público. Ossos, sarcófagos e outros itens tirados da terra são elementos aos quais aplica-se a memória, tanto coletiva quanto em sua versão científica, a história. Segundo a conceituação de Le Goff, “sinais do passado”, os monumentos são elementos cuja materialidade destina-se a perpetuar a recordação¹. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, academia de eruditos criada em 1838 na Corte do Rio de Janeiro, esforçava-se para erguer monumentos – pode-se dizer que as grandes compilações de documentos às quais se dedicavam seus sócios, constitui-se em monumentos, que talvez pudessem ser chamados, no conjunto, *Monumenta Brasiliae historica*.

(...) para a maior parte dos historiadores embebidos de um espírito positivista, vale documento = texto. A esta história, fundada em documentos que se impõem por si próprios, [se] opõe o espírito e a realização da história erudita alemã, tais como se exprimem, por exemplo, nos “*Monumenta Germaniae historica*” e marcados, (...) não pelo signo da ciência, mas pelo do patriotismo.²

Patriotismo é, exatamente, o signo do Instituto. A construção da memória por meio da reunião sistemática de suportes materiais que evoquem o passado – por excelência, atividade da agremiação – pode ser indicada

como ação patriótica. É urgente: a dedicação a tal atividade pelos sócios, homens sempre ocupados, indica que deviam ter consciência da fragilidade dos conteúdos de memória. A bênção da lembrança corresponde, quase sempre, à maldição do esquecimento. Lembrar e esquecer são operações de memória que caminham juntas.

Memória, informação, esquecimento: a luta do presente contra a morte

Embora não se possa falar da memória como algo “material”, este fenômeno humano tem certa concretude. A memória é conformada por percepções retidas de diversas formas pelo aparelho neuro-psicológico, e, para quem as retêm, tais percepções são concretas. E, ainda que sejam guardadas por toda a vida, sempre podem ser comunicadas, transmitidas de um lugar para outro sem que seja necessário transporte de material. Como a comunicação estabelece uma relação, o que é transmitido irá ser usado por um receptor de alguma forma e, quase sempre, colocado em outra relação. Aí estamos vendo se constituir uma rede.

Postas em rede, essas percepções podem ser entendidas como informações. Podemos atribuir a este termo dois significados: primeiro, tudo que se pode colocar de alguma forma, sob forma codificada; e segundo, produza no receptor, sob certas condições, alterações comportamentais. Como a memória, as informações, não têm materialidade própria. Elas dependem, após o ato de sua produção, de vetores, que permitirão sua estocagem e difusão. Reside aí um problema: a capacidade que as sociedades têm de estocar e recuperar informações, quando necessário.

A memória do grupo (...) não é outra coisa que a transmissão, a muitos, da memória individual de um homem ou de vários poucos homens, repetida um sem-número de vezes. O ato da transmissão (...), portanto, da conservação da memória não é espontâneo e inconsciente, mas deliberado, destinado a servir a um propósito conhecido do homem que o realiza. (...) A menos que tal ação consciente e deliberada tenha lugar, a memória do evento desaparecerá com o passar do tempo; a menos que as memórias individuais possam permanecer latentes durante décadas, reaparecendo, sem que disto participe ação consciente ou aviso.³

Mas, se a memória individual se sustenta aproximadamente até a terceira geração de uma linhagem, se muito, então, o destino inexorável dos homens mais afastados, que não mereceram a distinção de uma lápide, busto público ou festa, é o esquecimento? Pode-se formular essa proposição de outro modo: a perda da memória significa a dissolução da informação e a consequência dessa é o esquecimento.

Está aí o perigo: o esquecimento é a morte radical – a morte da própria morte. Evitar o esquecimento é evitar viver num presente absoluto, unidimensional. E como as sociedades humanas vivem buscando meios de lutar contra a morte, tentamos aqui entender um deles: consolidar a informação e garantir a memória, evitando o esquecimento.

Capítulos da luta contra o esquecimento – as doações de objetos materiais ao Instituto Histórico, 1839-1889

Segundo os estatutos do Instituto Histórico, a agremiação foi constituída com o intuito de recolher e metodizar *cópias autênticas de documentos interessantíssimos à nossa história, assim antiga como moderna*⁴. Os documentos que interessam ao Instituto são, principalmente, documentos escritos depositados em arquivos institucionais. A trilha da história será construída sobre tais objetos. Mas, ao lado destes, interessavam também, e muito, as relíquias, os “sinais do passado”. Em 1839, o secretário da instituição, em discurso dirigido aos sócios, afirmava que

Os literatos de todo o Brasil saberão, pela leitura de nossos estatutos, que os sócios deste instituto não só meditam organizar um monumento de glória nacional (...) mas ainda pretendem abrir um curso de história e geografia do Brasil (...). Este ramo de estudo, tão necessário à civilização dos povos, faltava aos nossos patrícios.⁵

O objetivo de criar o curso não foi realizado, principalmente por falta de fundos. Mas o “monumento”, este ninguém pode duvidar que tenha sido erigido – seria feito com documentos sobre papel, mas também com documentos tridimensionais – objetos – que remetessem aos diversos aspectos da história pátria: cidades perdidas, inscrições misteriosas, fósseis de todos os tipos e tamanhos iam, de pouco em pouco, contribuindo, tanto quanto os documentos encontrados nos arquivos, para dar visibilidade ao passado. É este o “monu-

mento de glória nacional”, tão necessário à civilização dos povos. Mas os objetos, fossem ossos, amostras minerais ou antigüidades, tinham uma virtude a mais: eram palpáveis, tinham na materialidade sua maior qualidade. Eram inteligíveis para o mais inculto dos leigos. O discurso do secretário perpétuo indica a dimensão pedagógica do Instituto – civilizar os patricios, pois existe o reconhecimento de que a Nação, então recém-fundada, é falha nesse tópico. Mesmo a elite – os “brancos nacionais” – não tinha lá grande cultura. O “monumento” poderia, pois, ter utilidade pedagógica, talvez maior ainda do que os cursos planejados.

E nisto o museu teria papel destacado a cumprir, por sua utilidade “pragmática”. Uma das funções pretendidas para o museu institucional do IHGB seria recolher “produções úteis”. Isto parece evidente na carta que acompanhou remessa feita, em 1842, pelo sócio desembargador Rodrigo de Souza e Silva Pontes. Este documento já foi citado em outro lugar, mas enfatizaremos um trecho no qual ele afirma, sobre o Instituto

(...) para cabalmente preencher toda a amplitude de sua instituição, precisa de criar um museu, em que não só colija e guarde os produtos naturais do país, mais ainda e principalmente quanto possa servir de prova do estado de civilização, indústria, usos e costumes dos habitantes do Brasil (...).⁶

Pontes separa, de modo bem marcado, a função de “anfiteatro da natureza” da função de servir de prova do estado de civilização dos habitantes do país. Embora mostre seu entusiasmo com o envio de artefatos indígenas, o servidor preocupa-se com os habitantes do país: o museu deveria servir para mostrar o estado de civilização dos súditos do Império (o que é explícito, no texto).

Mas talvez também deveria apontar direções a seguir. Apontar direções para uma viagem. Eram uma viagem as atividades do IHGB entre 1838 e 1889.

Uma viagem, uma descrição de paisagem “brasileira”, outra caminhada, uma figura típica; outra ainda, o desenho detalhado de um grupo. Longas descrições, a certeza de que se pautam num olhar de viajante (...) Mais importantes até que o relato da viagem, que a narrativa, parece ser o inventário de paisagens, tipos e quadros locais, aos quais se deve ir classificando à medida mesmo que aparecem.⁷

Levantada nas páginas das “Atas” das Sessões Ordinárias realizadas trimestralmente nas dependências do Instituto, publicadas na *Revista Trimensal*, a lista de entradas de objetos tridimensionais pode ser comparada a um inventário atabalhado. São milhares de itens, reunidos, aparentemente, sem sistemática. Mas só aparentemente: os documentos materiais têm de ser lidos, e isto a imperial academia de história deveria capacitar-se para fazer. Aprender a ler, aprender a classificar. Fazer o relato da viagem.

O museu era, pelo que podemos deduzir, um local de exame de objetos materiais, que se distinguia dos outros espaços acadêmicos. Os sócios podiam consultar o acervo como forma de ter acesso a um tipo de “relato de uma viagem através da Pátria”. Neste ponto, não podemos estabelecer grandes diferenças entre o museu do Instituto e os “anfiteatros da natureza” estabelecidos no século anterior, na Europa. Em 1844, o sócio Manoel José Pires da Silva Pontes, servidor da Justiça, lotado em algum ponto do vasto interior do Império, fez chegar ao Instituto a seguinte carta:

(...) tenho a honra de significar a V.S. para que se digne a levar ao conhecimento do nosso Instituto que, fiel ao conceito com que tão distintos instituidores se dignaram favorecer-me, na parte em que posso ser útil, já que tenho coligido mais de sessenta amostras das minas de diamantes, ouro, ferro e outros metais, bem como das rochas em que eles jazem e dos minerais que os acompanham ou indicam.⁵

Silva Pontes comprometia-se, ainda, a encaminhar todo material ao Instituto assim que completasse dois caixotes. Tal atitude não era novidade: já em 1839, a primeira sessão ordinária relacionava à entrada de uma amostra mineral. Daí para a frente, tornou-se freqüente a entrada de itens desse tipo, como também de animais empalhados, amostras de madeira e produtos vegetais, de produtos industriais de outros países¹⁶ e mesmo de aerólitos caídos no território do Império.

Por meio dessas remessas, o Instituto ia se capacitando a constituir um gabinete de história natural para uso dos sócios e do governo, muito embora as consultas diretas feitas por este último fossem raras. As consultas, pelos sócios, deviam, por outro lado, ser intensas, visto as preocupações em conseguir um local adequado para o museu. O caráter de gabinete de ciências que a repartição institucional tinha parece só ter sido supe-

rado quase no ocaso do Império do Brasil, conforme é possível depreender da leitura de Vieira Fazenda.⁹ Nesta época, entretanto, os museus europeus e norte-americanos já tinham se transformado em instituições públicas de forte caráter educativo.

Os objetos relativos ao que poderíamos chamar “etnografia” também aparecem como entradas constantes, nas páginas das “Atas das Sessões Ordinárias”. Os motivos, neste caso, também são algo evidentes: por um lado, havia, um debate intenso, com sobre o lugar ocupado pelo indígena na composição da nacionalidade brasileira em formação; por outro, parecia haver certa curiosidade em torno das possibilidades das técnicas indígenas, no que tange à descoberta de “produções úteis” perdidas pela vastidão do território. De toda maneira, são referidas 29 entradas de objetos de procedência indígena. O número de itens, entretanto, deve ser bem maior: vale lembrar que o desembargador Rodrigo de Souza e Silva Pontes inaugura suas remessas ao Museu do Instituto com um baú com objetos de um tuxaua (líder de tribo) e sua esposa, que poderia conter dezenas de itens. No ano seguinte o entusiasmado erudito envia, de Cametá, localidade perdida no Pará, *jarras, bacias e alguidar de louça pintada*. Em 1844, uma “rede fabricada pelos índios do Pará” é examinada pelos acadêmicos, bem como uma batelada de “ornamentos de penas”¹⁰. Esses objetos foram encaminhados por José Silvestre Rebello, que teve também a idéia de enviar amostras dos pássaros dos quais as penas tinham sido tiradas. Em 1848, uma entrada se destaca, encaminhada por Manoel José da Silva Pontes: objetos feitos de jade e de basalto pelos índios amazônicos, encaminhados para o museu institucional. Tais itens vinham no bojo de uma remessa muito maior, de amostras minerais. Ao que parece, este outro Pontes, sócio-correspondente do Instituto, dedicava bastante tempo a percorrer os sertões. Interessava-se sobretudo por minerais, inclusive pelo uso que os índios da região onde servia faziam deles. Não se sabe se conseguiu enviar *o armamento completo dos índios Botocudos, suas machadinhas de jade e de basalto, seus indispensáveis pendentos de pescoço, e sacos com tecido emalhado; e ainda uma choupa de lança, feita de quartzo (...) talvez insígnia de algum antigo cacique*¹¹, mas é notável que recolhe apenas itens feitos de rocha. Embora na carta não se refira ao assunto, devia estar pesquisando

os conhecimentos dos indígenas sobre o mundo mineral. É bom lembrarmos que este momento é o da definição das bases físico-territoriais sobre as quais o projeto nacional se consolida.

Segundo Salgado Guimarães,

o processo de construção de uma identidade nacional não demanda apenas uma discussão das suas bases culturais, pressupondo-se necessariamente uma clara definição das bases físico-geográficas que sustentam a coletividade nacional. Sob este ponto de vista é que podemos entender um segundo conjunto de temas privilegiados pela *Revista do IHGB*, exatamente aquele material (artigos e fontes primárias) que trata das viagens exploratórias e de reconhecimento do país, assim como as questões referentes a limites e fronteiras. O que estava em jogo era o traçado de um contorno físico claro da nação.¹²

Esse autor nos dá conta de um *olhar esquadrinhador, ocupado em descrever com minúcias o território explorado*¹³, em busca de um conhecimento que viabilizasse a existência da Nação em construção.

O método de que lançam mão os eruditos para contribuir com tal objetivo exige, em determinados momentos, o recurso a processos de grande sofisticação. A compreensão dos indígenas brasileiros parece levar, em determinados momentos, os acadêmicos a apelarem a uma espécie de “método comparativo”, que resulta em curiosas entradas. Não as registramos em tão grande medida, mas também não são assim tão raras. Em 1843, o sócio correspondente Luís Henrique Ferreira de Aguiar, na época morando nos EUA, remete ao Instituto, *um saco feito pelos índios do condado de Niagara*; na mesma seção, o secretário acusa o recebimento de um *copo de ouro dos índios do Peru*¹⁴, enviado, desde Lisboa, por um padre que, com certeza, aspirava tornar-se sócio correspondente. Em 1847, uma remessa ainda mais curiosa: objetos manufaturados pelos nativos da ilha de Madagascar, uma lança de ferro fabricada na Malásia e uma enxada de pedra *usada para cavar canoas; atualmente substituída por artefatos de ferro*.¹⁵ Em todos os casos, o doador era o mesmo, um sócio correspondente chamado Isaac Strain. É muito provável que o objetivo deste sócio fosse possibilitar uma comparação das capacidades industriais dos nativos de outras paragens com aquelas dos nativos brasileiros.

Neste momento, o grau de civilização não parece ser uma preocupação de primeira linha, pois os índios ainda podiam ser idealizados segundo critérios românticos. Mas pode-se pensar se já não aponta, subjacente, certa preocupação com o estado de civilização dos autóctones brasileiros, pois, embora ainda não seja intenso, já existe algum debate sobre o assunto e certa tendência a considerar a possibilidade da integração dos autóctones à cultura branca, como nos informa Salgado Guimarães¹⁶. É possível que tal hipótese tenha diminuído o interesse pelos estudos comparativos da cultura material, visto que não se observa, nas páginas da *Revista Trimensal*, nenhuma iniciativa, neste sentido.

De toda maneira, é notável, após 1860, a queda nas remessas de objetos dos tipos que temos relacionado até o momento. Entre 1839 e 1860 observa-se pelo menos uma entrada de amostras de objetos de história natural e/ou objetos indígenas a cada duas sessões ordinárias. Após a data assinalada, tais entradas reduzem-se drasticamente, até desaparecerem no início da década seguinte. Teriam os eruditos acadêmicos, de uma hora para outra, perdido o interesse pelas riquezas da pátria?

Certamente não. As mudanças na administração imperial, que começaram a se esboçar nos meados do século, afetaram o funcionamento de todas as instituições públicas. Depois de 1850, a consolidação do Estado imperial e a relativa bonança econômica fazem com que comece a surgir, em algumas áreas do serviço público, certa especialização. Passam a ser priorizadas as atividades que José Murilo de Carvalho chamou “de reprodução”, em detrimento daquelas que este mesmo autor denominava “de controle”. As tarefas ditas “de controle” tinham no Ministério do Império sua principal agência, à qual estava, pelo menos teoricamente, subordinado o Instituto Histórico. É certo que este não poderia ser considerado uma repartição pública, mas atendia demandas pelo governo e dependia, em grande parte, de verbas do orçamento do Império. A partir de 1861, a criação do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas fez surgir uma agência especializada nas tarefas ligadas à gerência dos recursos existentes a serem dirigidos para a esfera econômica. É possível que o novo ministério tenha substituído o Instituto Histórico, em grande parte, das demandas objetivas, em torno de questões que poderiam ser consideradas “econômicas”.

Por uma divisão na gerência da memória nacional

Casualidade ou não, essas mudanças coincidem, em meados dos anos 60, com o início da intensa campanha de Ladislau Netto, diretor do Museu Nacional, outra importante repartição dedicada ao trato da memória, para mudá-la do Ministério do Império para o Ministério da Agricultura. A transferência se concretizou no final da década, embora, de imediato, não tivesse tido conseqüências. Juntamente com a campanha, Ladislau torna-se ativo membro do Instituto Histórico, não apenas participando da comissão de geografia, mas encaminhando uma série de doações para o museu institucional. Já em 1872, as “Atas” registram, proveniente dele, uma medalha. Não é um objeto notável: tratava-se da medalha de uma exposição de produtos árticos, realizada na Noruega, e vinha acompanhada de um diploma atribuído ao Instituto Histórico. O que realmente conta apontar neste evento é o surgimento do diretor do Museu Imperial e Nacional nas fileiras da agremiação de história, e o fato de que o objeto que marca seu surgimento estar, indiscutivelmente, fora do campo das ciências naturais: medalhas são, por excelência, monumentos.

Na década seguinte, as doações provenientes do Museu Nacional se tornam freqüentes. No ano de 1883, duas grandes remessas de objetos de arqueologia histórica e uma doação de uma condecoração atribuída ao Visconde do Rio Branco; em 1886, além de um objeto pessoal do ditador derrotado do Paraguai, duas outras remessas devem ter feito as barbas dos confrades tremer de emoção: uma das cópias da “mão da Justiça”, objeto cujo original encimava o cetro que compunha o traje de aparato do Imperador, cujo molde era nada menos do que a mão do próprio, e um fragmento de arquitetura, uma “coroa de mármore”, datada do início do século anterior, encontrada pelo diretor durante suas pesquisas no Amazonas¹⁷. Podemos afirmar que Ladislau não foi tomado por repentino furor histórico, até porque ele já atinha se mostrado, em diversas ocasiões, favorável à saída, do museu, de objetos históricos. Com efeito, em 1881, encontramos a seguinte proposta, encaminhada, por ele: *Proponho que as amostras de produtos naturais que se acham no Instituto Histórico sejam permutadas com objetos de interesse puramente histórico que existem no Museu Nacional.*¹⁸

Visto ter sido a sugestão aprovada sem maiores delongas, outras re-

messas, não especificadas nas “Atas”, devem ter sido feitas, visto que, em agosto de 1882, chega ao Instituto a oferta de *alguns armários para que neles se guarde os objetos já doados pelo mesmo Museu, e que pretende ainda doar*.¹⁹ Entretanto, o Museu Nacional conservará diversos objetos que, segundo o raciocínio de Ladislau, lá não caberiam²⁰. Uma espiada no “Catálogo dos objetos do museu organizado pelo 1º Secretário Dr. Moreira de Azevedo” acusa relativamente poucos itens repassados pelo Museu Nacional. Não ficam claros, em nenhuma das fontes, os motivos pelos quais tão poucas remessas foram feitas. Sabemos, pelos levantamentos feitos no próprio livro escrito pelo diretor²¹, que os objetos classificados como “históricos” poderiam ser contados em número muito maior. Basta lembrarmos os itens ligados diretamente à Família Imperial. Por exemplo: havia vários que tinham pertencido tanto a D. João VI quanto a D. Pedro I, e outros relacionados com D. Pedro II. É possível que, no fim das contas, Ladislau tenha ficado com medo de ofender o Imperador, bem como os outros doadores de alto-coturno do Museu Nacional. Esta especulação não deve estar muito distante da realidade, pois, mal proclamada a República, eis que encontramos o registro de uma remessa, feita por Ladislau, *de vários objetos de valor para o museu [do IHGB]*.²² Embora não esteja registrado do que se tratava, é provável que o diretor do Museu Nacional tenha aproveitado a oportunidade para livrar-se de parte dos objetos que, em seu entender, não deveriam estar no museu de história natural. Assim, com vinte anos de atraso, Ladislau conseguiu, ao menos em parte, seu intento de *que esses objetos sejam convenientemente colocados onde melhor devam ficar*.²³

Os dirigentes do Museu Nacional e do Instituto Histórico estabeleceram uma divisão no campo da administração da memória material da Nação. Tal divisão levou anos para ser concretizada, mas, quando o foi, determinou com alguma clareza o espaço das práticas científicas na Corte. Alguns objetos de etnografia – os objetos indígenas – permaneceram no Instituto Histórico, mas, ao longo da década de 70, tornaram-se muito mais raros. E a agremiação de história também faz seus descartes: em 1878, o Imperador tinha doado alguns quadros reproduzindo indígenas do Maranhão. Em 1882, encontraremos o Museu Nacional solicitando o

empréstimo daqueles objetos, que ornavam as paredes das salas do Instituto²⁴. O pedido foi prontamente atendido, e os quadros até hoje lá se encontram.

A Exposição Antropológica de 1882 foi um dos principais dentre os acontecimentos intelectuais que ocorreram no Rio de Janeiro, no século XIX. Parece marcar uma virada na concepção do Museu Nacional em torno da questão indígena. A partir de então, o índio é definitivamente incorporado ao objeto do qual a instituição parece considerar-se guardiã. Ladislau, talvez até por influência do Instituto, interessava-se pelas origens do homem americano e, particularmente, pela questão da busca de traços de culturas superiores no território do Império. Desde os meados dos anos 70, o Museu Nacional passa a especular sobre o tema, época que, curiosamente, coincide com a decadência do interesse pelo mesmo no Instituto Histórico.

Essa “divisão de trabalho” parece também ter tido relação com transformações que estavam tendo lugar no ambiente intelectual do Império. Até então, o Romantismo reinava absoluto, como pano de fundo para todas as manifestações culturais que tinham lugar no território do Império. A partir de 1870, novos modelos europeus, cuja base planta-se na história natural e na etnologia – a “ciência”, em resumo –, começam a merecer crescente atenção por parte dos eruditos brasileiros. No Instituto Histórico, bastião do conservadorismo na Corte, as novas idéias chamaram alguma atenção, visto que os acadêmicos se reuniam muito perto dos centros onde a polêmica tinha se implantado: a Escola Militar, a Escola Politécnica e a Faculdade de Medicina. A “Exposição Antropológica” marca a consolidação das noções de raça e natureza no Museu Nacional e, a partir de então, não param de se desenvolver. Surgem, nesse momento, as teses sobre a degenerescência de uma cultura superior que teria existido na região Norte. Essas teses são incorporados pelo Instituto Histórico. Os índios, em si, não parecem interessar mais: passaram a ser comparados com os mais atrasados aborígenes australianos.

O novo modelo de pensamento penetra no Instituto: Alencar Araripe, caçador de cidades perdidas, crítico e historiador da literatura, encontra-se na vanguarda das novas idéias. O movimento em que este teórico se

encontra engajado *integra a noção geográfica de trópicos, característica de uma relação entre “centro” e “periferia” a uma teoria da literatura nacional. Essa teoria inverte o modelo climático, ao valorizar a imaginação e tornar possível a construção de sociedade e cultura em espaços marginais ao modelo eurocêntrico de natureza e história.*²⁵ Assim, não se buscam mais índios de espírito europeu e solares medievais em meio aos campos de cana. Os autóctones são, pois, colocados em seus devidos lugares e seus objetos vão com eles para o museu de história natural. Os poucos que permanecem no museu de história são preservados como tributo à memória dos doadores.

Diversas épocas e países – o IHGB e seu Medalheiro

Tanto quanto enviavam documentos escritos, recolhidos por todo o país, amostras minerais, possíveis sinais de riqueza e objetos etnográficos, indicadores do estado de “indústria e civilização” da população do Império, os sócios do Instituto não se descuidavam da busca de vestígios materiais dos tempos históricos, do período de predominância dos brancos europeus. As entradas de objetos materiais, ao longo da existência do Instituto no século XIX, englobavam, em maioria, itens que pudessem representar o país, tanto no presente, quanto ao longo dos três séculos anteriores. Inicialmente, esses itens eram remetidos como documentos. Podemos arriscar esta afirmação ao observar o tipo de objetos que chegam à instituição.

Não eram, certamente, objetos que chamaríamos “de uso cotidiano”. Não acontecem, nos primeiros vinte anos de existência do Instituto, entradas de peças de mobiliário, objetos de porcelana, armas ou quaisquer outros itens que possam ser classificados como “utilitários”. Pelo contrário: logo em 1840 é feita a comunicação do achado, em uma fazenda da Bahia, de um “pequeno canhão de bronze, do tipo de carregar por trás”. O achado foi examinado por um membro do IHGB, o major Pedro Belegarde, que, depois de identificá-lo corretamente como sendo do final do século XVI, espantosamente, considerou a peça como sem interesse histórico.²⁶ Não estamos diante de nenhum absurdo. O antiquarismo, o interesse por antigüidades que levou, inclusive, ao desenvolvimento da arqueologia, prestava atenção, geralmente, em peças da Antigüidade e da Idade Mé-

dia, relevando as mais recentes. Assim, o parecer do major faz sentido. O objeto não apresentava maiores informações, não estava ligado, pelo que esclareceu o perito, a qualquer acontecimento ou personalidade relevante e não era assim tão antigo.

Por outro lado, vemos as “Atas” cheias de doações de moedas e medalhas, inclusive muitas estrangeiras e algumas remontando à Antigüidade romana. Em 1841, uma entrada encaminhada pelo sócio Silvestre Rebelo faz constar a entrada de *trinta moedas e medalhas de diversas épocas e países*.²⁷ O ano de 1843 foi pródigo nesta espécie de doação. Logo no início, uma comunicação faz constar que Silvestre Rebelo tinha ofertado ao Medalheiro do Instituto, da parte do sócio correspondente José Marques Lisboa, três moedas antigas cunhadas pelos holandeses no tempo da ocupação de Pernambuco. Pouco depois, um certo Dr. Sigaud oferece cinquenta e cinco medalhas romanas e moedas francesas, e o comendador Oliveira Barbosa, várias moedas de cobre portuguesas.²⁸ Poderíamos continuar citando exemplos, mas estes bastam – já montam, num intervalo de quatro anos, a uns cem itens, que fazem do Medalheiro do IHGB, mesmo sem ter existência prevista nos estatutos de 1839, a seção de maior crescimento.

Mas por que tanto interesse por moedas e medalhas? Em princípio, esta questão não é difícil de deslindar: medalhas estão entre os mais antigos monumentos. Já eram feitas em Roma²⁹. A medalha é um item com objetivo de, geralmente, marcar algum acontecimento ou personalidade. Trata-se, de fato, de um pequeno monumento, que bem poderia ser chamado de “portátil”. Apesar do pequeno tamanho, as medalhas trazem, geralmente, grande quantidade de informações em torno do tema que abordam. O valor desses objetos pode ser considerado por diversos ângulos. São, geralmente, pequenas obras de arte e técnica, visto que sua confecção exige, em primeiro lugar, um complicado trabalho de gravação, executado por artesãos altamente especializados, os gravadores. Uma vez completo o trabalho de gravação (chamado, tecnicamente de “abertura do cunho”; “cunho”, por sua vez, é a matriz que será usada para produzir o objeto), a cunhagem, feita em instalações especiais, pode produzir grande quantidade de cópias antes de perder a qualidade.

A arte da medalhística teve formidável desenvolvimento na Idade Moderna. No final do século XVI, a França importou as técnicas italianas e as aperfeiçoou; na época de Luís XIV, a medalhística elevou-se ao patamar de arte e este rei passou a utilizar as medalhas como instrumento de propaganda. Na época de Napoleão, a medalhística foi tornada assunto de Estado, administrado pela classe de história e belas letras do Instituto de França. Tais veículos foram amplamente usados para celebrar e difundir as glórias de Napoleão e do Império, tendo sido instalada uma repartição especial, a Casa das Moedas, sob a direção de Vivant-Denon, que também dirigia o Museu Napoleão. Dentre outras funções, a Casa das Moedas devia centralizar a produção de medalhas históricas²⁹.

A tradição brasileira no campo da cunhagem de medalhas é tributária da francesa: a Missão Artística contratada pelas autoridades portuguesas em 1816 incluía os irmãos Marc e Zepherin Ferrez, especialistas em gravação e cunhagem. A presença deles é plenamente justificável, tanto quanto a de pintores e arquitetos. Afinal, as técnicas dominadas pelos dois são extremamente importantes, quando se fala em divulgar a imagem que o Reino, depois Império, pretendia construir para si mesmo. A gravação é necessária quando se trata de reproduzir os objetos a serem criados, e o imaginário a ser difundido. Maria Eurydice Ribeiro, cujo trabalho, publicado em 1995, busca fazer uma leitura simbólica das cerimônias da monarquia brasileira, afirma, a certa altura que *[o] fato de que a monarquia no Brasil herdou um príncipe europeu traduz-se em suas representações simbólicas, fortemente alicerçadas no imaginário europeu.*³⁰ Completaríamos acrescentando que tal imaginário baseava-se, em grande medida, numa dada concepção de civilização, fortemente calcada no projeto da França do período napoleônico. Os artistas e técnicos franceses desembarcados no Rio de Janeiro dominavam os aspectos operacionais, sem os quais o projeto discutido por Ribeiro não seria inteiramente factível. A produção e reprodução das imagens da sagração e da coroação de D. Pedro I, muito bem abordadas por essa autora, talvez não ganhem, em importância, da criação de gravuras e moedas, que possibilitariam a extensão das imagens das cerimônias de fundação do Estado³².

O Medalheiro do IHGB funcionava como um suporte dos conceitos perseguidos pela instituição. Os objetos para lá encaminhados funcionavam como índices das qualidades buscadas pela nação. É preciso ter em mente que aquela seção não recebia apenas medalhas, mas também moedas, e estas, desde a consolidação dos Estados centralizados, a partir do século XIV, são uma das mais difundidas representações do poder dos Estados. O Medalheiro da imperial academia de história aceitava moedas antigas e modernas – peças arqueológicas eram, aparentemente, muito bem vindas. Quantos às medalhas, também têm como tema eventos antigos e modernos, de maior ou menor porte. Moedas e medalhas, reunidas, constituem uma espécie de mapa material da trajetória histórica do Império, bem como um guia das tendências que se pretendia que a nova formação política seguisse.

Existe um levantamento do medalheiro, publicado no catálogo de objetos do Museu do Instituto, executado pelo primeiro secretário, Moreira de Azevedo³³. O *Catálogo* oferece, ao leitor, uma vantagem: na época de sua elaboração, as regras que regiam a entrada de objetos materiais já estavam consolidadas. O medalheiro exprime, então, não apenas o “mapa material” citado acima, mas também a trajetória histórica do próprio Instituto, bem como sua posição na “divisão de trabalho” da administração da memória nacional, que citamos mais atrás.

O levantamento acima engloba objetos encaminhados não apenas pelos sócios, mas também por repartições públicas – muitas medalhas indicadas como “madeira bronzeada” são, provavelmente, provas de cunho, quer dizer, modelos feitos pelo gravador para servir de matriz para os diversos moldes de fundição. Portanto, um duplo trabalho de conservação de memória – tanto aquele representado pelo recolhimento da medalha, quanto o que se lhe sobrepõe, de conservação da matriz.

A seqüência de objetos indica o que o Instituto queria representar com a coleção. Um primeiro exame do conjunto destaca um dado: parte considerável dele guarda alguma relação com a Família Imperial brasileira. Outro dado significativo é que parte das medalhas listadas que não pode ser diretamente relacionada com o Império do Brasil não mereceu,

do catalogador, qualquer espécie de ordenação. Entretanto, a partir da segunda quarta parte da coleção, a ordem torna-se rigorosamente cronológica. Existem objetos que se referem diretamente a acontecimentos da história da pátria: a sagração de D. João, a consolidação da unidade territorial, a fundação do Instituto, um evento acontecido no Rio de Janeiro no ano da Maioridade e diversos eventos diretamente ligados à figura do Imperador. O grupo seguinte não obedece ordem cronológica, mas a lógica interna que os liga parece remeter ao fato de comemorarem eventos relevantes de diversas categorias, inclusive alguns organizados pelo Instituto Histórico.

Alguns dos objetos catalogados dizem respeito à trajetória do Instituto, sendo que neste grupo as medalhas do Instituto podem ser tomadas como um grupo em particular. Ao colocar-se em meio à trajetória do Império, a academia de história pretende, certamente, associar-se à memória da formação nacional, memória pela qual deveria zelar. A preocupação com a própria memória não era assunto novo no Instituto, nem tampouco eventual. Desde 1839, o cônego Januário da Cunha Barbosa, secretário da instituição, já tinha proposto que se mandasse *cunhar uma medalha a fim de eternizar a criação do Instituto, para o quê deverá se abrir uma subscrição*³⁴. O problema é que as tiragens das medalhas comemorativas não eram grandes, situando-se em torno dos cem exemplares, em metal não nobre (cobre ou bronze) e, ao que parece, o Instituto não conseguia guardar ou, se guardava, não conservava, exemplares de seus próprios monumentos. Era obrigado a depender da generosidade dos sócios. Esta surgiu, em primeiro lugar, na figura de D. Pedro II, que, em 1883, doou duas medalhas de bronze comemorativas da fundação do mesmo Instituto³⁵. Essas medalhas foram encaminhadas para o Museu, devidamente qualificadas na pesquisa do catalogador. Mas o exemplo do monarca não foi seguido, pelo menos não de imediato. Apenas em 1885 o Instituto completaria a série das medalhas cunhadas por sua iniciativa, e isto graças à iniciativa de Ladislau Netto, que, em janeiro daquele ano, encaminhou duas medalhas à instituição. Com esta doação, informou o primeiro secretário ao plenário que o *Instituto passou a ter uma coleção completa das medalhas que têm sido cunhadas para o mesmo Instituto*.³⁶

Outras repartições do serviço público, ao que parece, também tratavam de enviar seus monumentos para figurar no Medalheiro do Instituto. Em 1861, a inauguração de uma das maiores obras realizadas na Corte na década, um dique seco, mereceu uma medalha comemorativa, remetida pelo próprio ministro da Marinha, menos de um mês após a inauguração⁶¹. Em 1864, foi assinalada a entrada de vários exemplares da medalha comemorativa da Exposição Nacional. Outras instituições fazem a mesma coisa: a Mesa Diretora da Santa Casa da Misericórdia, a diretoria do Gabinete Português de Leitura e a própria Casa da Moeda remetem medalhas e até mesmo provas de cunho de medalhas comemorativas dos mais diversos eventos³⁷.

Um dos objetos é particularmente interessante, pois se trata de um verdadeiro “almanaque portátil”. Almanagues são publicações que contêm, geralmente, um calendário e, estruturadas em torno deste, informações as mais variadas vertentes, úteis para os mais diversos tipos de usuários. Basta lembrar, por exemplo, o *Almanack Laemmert*, publicado no Rio de Janeiro durante quase cem anos. Suas mais de 400 páginas listavam praticamente todas as atividades exercidas na Corte, bem como endereços de repartições públicas, profissionais liberais e casas comerciais. Pois bem, a medalha, vazada pelo gravador Luster, trazia, num campo cujo diâmetro não excedia 12 centímetros, um calendário completo do ano, em letras minúsculas, mas perfeitamente legíveis. No reverso, informações sobre o nascer e o ocaso do sol e da lua, bem como sobre eclipses solares e lunares. Não se pode esquecer que, na época, tais informações eram utilíssimas para diversas atividades. Também fazia a medalha uma lembrança sobre as datas relevantes da Pátria, inclusive chamando atenção para as vitórias das armas nacionais na guerra que se travava no sul do país.

É significativo que, na relação descrita nas “Atas”, o primeiro secretário se refira a essa medalha como “Dita do reinado do Sr. D. Pedro, 1867”⁶³, ou seja, um pequeno monumento destinado a marcar aquele ano no reinado de D. Pedro II. Não se sabe se outros objetos deste tipo foram feitos, mas é bem possível que o motivo da comemoração fossem as vitórias militares no Paraguai, que tornaram aquele ano o da virada da guerra. Um ano memorável que poderia ser levado no bolso pelos cidadãos.

Monumentos e memoriais adornam o passado evocando o esplendor de alguma época, o poder ou o gênio de alguma pessoa, algum evento único. Tais evocações têm em comum o fato de sempre ser feitas depois do evento; elas celebram o passado colocando-lhe uma máscara de antigüidade. E sua forma e aparência podem não se parecer com aquilo que eles deveriam lembrar.³⁹

A digressão é de Lowenthal, que tinha em mente peças muito, mas muito maiores que a engenhosa medalha. Entretanto, o tamanho, no caso, não faz a menor diferença: o objetivo é celebrar o Imperador, representado no reverso, com uma coroa de louros. Ora, na Roma antiga, os louros eram atribuídos ao gênio militar. Na memória dos povos, aquele ano deveria aparecer como o ano do gênio das batalhas.

Quase conclusão – memória para o futuro

O Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cuja existência foi prevista desde os primeiros tempos da agremiação, parece cumprir a função de marcar, com vistas ao futuro, a trajetória da monarquia brasileira. Lá estão representados os palcos onde, tinha-se certeza, a Nação surgiria: o palco interno e o internacional – este no Medalheiro, aquele na coleção de objetos tridimensionais. Lá estão o passado da pátria, o tempo heróico da colonização, os antepassados – sejam autóctones ou europeus, os soberanos e os eventos de países estrangeiros antigos (como a Inglaterra e a França) e modernos (como a Argentina); também se encontram referências a eventos de alguma forma relacionados com a nação (a Revolução Francesa, o centenário de Camões). Mas está contada, em detalhes, a trajetória do monarca brasileiro. O Museu é um suporte de memória, na mais completa acepção da palavra.

Memória para o futuro. Projeta-se até mesmo no fato de que parte considerável dos objetos que a suportavam referia-se a personalidades e eventos contemporâneos. Nesta linha, é muito significativa uma pequena coleção formada por iniciativa de Moreira de Azevedo e depositada no fim do Medalheiro (presumindo-se que o catálogo fosse aproximadamente fiel à espacialidade do Museu). Trata-se de pequenas medalhas mandadas fazer por casas comerciais e estabelecimentos de ensino da Corte: uma

da Confeitaria Imperial, uma da Imperial Drograria e Farmácia Granado (“fornecedores da Casa Imperial”), uma do Colégio Monteiro e outra do Ateneu Fluminense. Poderia este grupo ser classificado como “monumento”? Parece que sim, e mais, plenamente articulado ao conjunto anterior.

Pois se é verdade que a razão fundamental de um lugar de memória é aprisionar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, immortalizar a morte, materializar o imaterial (...) utilizando o máximo de sentido dentro de um mínimo de signos, é claro, e é isto o que os torna apaixonantes: os lugares de memória vivem de sua aptidão para a metamorfose, em uma incessante mudança de suas significações e uma imprevisível diversificação de suas ramificações.⁴⁰

Museus e monumentos são lugares de memória, no sentido apresentado por Pierre Nora, e, de acordo com Bernard Deloche, tendem os primeiros a se constituir como um mundo à parte, com sua própria temporalidade, relacionada esta tanto ao passado distante quanto ao futuro inacessível.

O Museu projeta-se, pois, para o futuro. Um futuro previamente organizado e desdobrado, onde cidades perdidas, índios e bugres estarão no seu devido lugar – o museu de história natural, para onde os itens curiosos, os fósseis, as amostras minerais, as relíquias arqueológicas, acumulados ao longo do século, no decorrer de incontáveis viagens cidadãs, já tinham sido despachados. No futuro, o passado profundo do território, aquele dos estratos geológicos, estaria no lugar apropriado. No museu de história, estará um passado concebível, perscrutável. Mas, se os itens expostos em um museu representam o mundo, não pertencem mais a ele. Retirados de seu contexto, passam a simulacros que exemplificam uma classe ou grupo de itens do mesmo tipo. Neste sentido, segundo Deloche, *as múmias egípcias não pertencem mais a tempo algum, e as medidas sofisticadas de que são hoje objeto criam somente a ilusão de um exame telescópico do tempo*⁴¹. A múmia é um sinal, um dos incontáveis milhões de indícios que o passado largou, desorganizados, sobre o mundo. Quando situada na exposição de um museu, não mostra nem o passado, nem o mundo, mas uma proposta que, dentre outras indicações, situa o passado e organiza o mundo. Se o museu pode ser dado como um tipo de pedagogia, esta traz, embutida, a revelação de uma ordem – aquela almejada pelo conservador. Aze-

vedo, organizador do museu institucional, pretendia, de fato, esboçar um panorama do mundo constituído pelos personagens e eventos que a exposição punha em tela. O mundo da Ordem. O mundo civilizado, passível do reconhecimento pelos demais países. O mundo da Corte. Um mundo cheio de monumentos.

Notas

1. LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento". In: ROMANO, R.(dir.). Enciclopédia Einaudi (Vol. 1. Memória/História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. p. 95.
2. Idem, p. 96.
- 3 FINLEY, M. *Uso y abuso de la história*. Barcelona: Ed. Critica, 1977. p. 36.
4. "Lembrança do que devem procurar nas províncias os sócios do Instituto Histórico Brasileiro, para remeterem à sociedade central no Rio de Janeiro." RIHGB, tomo I (1839), 3ª ed., 1908, p. 109.
5. Discurso recitado no ato de estatuir-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pelo secretário perpétuo cônego Januário da Cunha Barbosa. RIHGB, tomo I (1839), 3ª ed., 1908, p. 26.
6. Carta de Rodrigo de Souza e Silva Pontes, datada de 06 de novembro de 1842. Atas da 97ª Sessão ordinária. RIHGB, tomo IV (1842). Grifo nosso.
7. SÜSSKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 43.
8. Carta de Manoel José Pires da Silva Pontes ao 1º Secretário do IHGB, datada de 23 de março de 1844. Atas da 122ª Sessão ordinária. RIHGB, tomo VI (1844).
9. Em 1911, quando apresenta seus subsídios para a história do Instituto, Vieira Fazenda refere-se ao Museu como repartição aberta ao público e sem itens de história natural. Parecendo ter se esquecido de ler a proposta do desembargador Silva Pontes, escreve Vieira Fazenda: "Em boa hora, cogitaram os fundadores do Instituto, da criação de um departamento em que fossem depositados objetos curiosos, moedas e medalhas". Cf. FAZENDA, José Vieira. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Subsídios para sua história). RIHGB, tomo VI (1911).
10. Sobre essas doações, cf. Atas da 119ª Sessão Extraordinária. RIHGB, tomo VI (1844).

11. Carta de Manoel José Pires da Silva Pontes ao 1º Secretário do IHGB. Atas da 203ª Sessão Extraordinária. RIHGB, tomo XII (1849).
12. GUIMARÃES, Manoel L. S. A revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e os temas de sua historiografia (1839-1857). *Estudos Históricos* (n. 1, 1987). p. 137
13. Idem. Ibidem.
14. Sobre essas entradas, cf. Atas da 98ª Sessão Ordinária, de 19 de janeiro de 1843. RIHGB, tomo V (1843).
15. Sobre essas entradas, cf. Ata da 176ª Sessão Ordinária realizada em 19 de agosto de 1847. RIHGB, tomo 9 (1847).
16. GUIMARÃES, Manoel L. S. A revista do Instituto... *Op. cit.*, p. 33.
17. Sobre as doações de Ladislau Netto, cf. Atas da 10ª sessão ordinária, de 27 de setembro de 1843. RIHGB, tomo V (1872); Atas das sessões ordinárias números 7, de 14 de setembro, 8, de 5 de outubro e 10, de 9 de novembro. RIHGB, tomo XLVI (1883).
18. Proposta de Ladislau Netto apresentada ao Instituto Histórico. RIHGB, tomo XLIV(1844). p. 423.
19. Ata da 7ª sessão ordinária, de 27 de agosto de 1882. RIHGB, tomo XLV/2 (1882).
20. Em 1922, quando da criação do Museu Histórico Nacional, uma série de objetos pertencentes ao acervo do Museu Nacional foi transferida para a nova instituição. Alguns deles, como um "brinquedo de corda que pertenceu ao imperador D. Pedro I", uma "arma de caça procedente das coleções de D. João VI", uma "alegoria de alabastro", dentre outros, faziam parte do acervo do Museu desde o século XIX; os dois primeiros foram doados à instituição por D. João VI. (Cf. BRASIL, Ministério da Justiça, Museu Histórico Nacional – *Catálogo geral do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, 1926).
21. Cf. NETTO, Ladislau de Souza Mello e. *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional*. Rio de Janeiro, Sociedade Philomática, 1870.
22. "Um ofício do Sr. Ladislau Neto anunciando a oferta de vários objetos de valor para o museu." RIHGB, tomo LIV/2(1891). p. 180.
23. NETTO, Ladislau de Souza Mello e. *Investigações históricas e científicas...* *Op. cit.*, p. 286.
24. Cf. Comunicado do 1º secretário ao Instituto Histórico. RIHGB, tomo XLV/2 1882, p. 455.
25. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 39.

26. Cf. Atas da 47ª sessão ordinária de 18 de setembro de 1840. RIHGB, tomo II (1840).
27. Atas da 70ª sessão ordinária de 13 de setembro de 1841. RIHGB, tomo III (1841).
28. Sobre essas três entradas, cf. Atas da 104ª sessão ordinária de 04 de maio de 1843 RIHGB, tomo V (1843) e Atas da 104ª sessão ordinária de 04 de maio de 1843 RIHGB, tomo V (1843).
29. Existiu, em Roma, um tipo de objeto numismático, denominado “medalhão contorneado”, mandado fazer para comemorar o Imperador e sua família. Tal objeto tinha características diferentes das moedas comuns (era maior e merecia um trabalho de cunhagem mais cuidadoso), além de não ter custo monetário. Este tipo de objeto não teve, entretanto, seguimento depois do século V. (COIMBRA, Álvaro da Veiga. “Noções de numismática. Medalhística.” Revista de História/Separata. São Paulo: Museu Paulista, 1961. p. 248).
30. Cf. TULARD, J. (dir.). *Dictionnaire Napoléon*. Paris: Fayard, 1985. verbete Médailles historiques.
31. RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder*. Brasília: Editora da UnB, 1995. p. 93.
32. Por exemplo, o trabalho de Debret, que documentou, detalhadamente, as cerimônias de nascimento do Império do Brasil. Debret desceu até os detalhes da coroa, cetro, manto e condecorações que paramentavam o Imperador. Também vale citar a “peça da Coroação”, uma moeda de ouro cunhada especialmente para marcar o evento, e que trazia no anverso a efígie do monarca brasileiro desenhada segundo as regras estabelecidas pela Academia das Inscrições e Belas Letras. Isto quer dizer que D. Pedro era apresentado como um governante romano, de torso nu e coroado de louros; no reverso figuravam as armas do Império. O objeto não agradou o Imperador, que mandou suspender a cunhagem e ordenou que outra, mais tradicional, fosse executada.
33. “Objetos do museu – Catálogo organizado pelo 1º secretário, Dr. Moreira de Azevedo.” RIHGB, tomo XLIX/2 (1886), p. 393-419.
34. *Proposta* do sr. Cônego Cunha Barbosa. Atas da 20ª sessão ordinária de 24 de agosto de 1839. RIHGB, tomo I (1839), p. 258.
35. Cf. *Comunicação* feita pelo 1º secretário ao Instituto. Atas da 2ª sessão ordinária de 06 de julho de 1883. RIHGB, tomo XLVI/2 (1883), p. 572.
36. *Comunicação* feita pelo 1º secretário ao Instituto. Atas da 1ª sessão ordinária de 05 de

junho de 1885. RIHGB, tomo XLVIII/2 (1885), p. 334.

37. Cf. Atas da 5.^a sessão ordinária de 10 de agosto de 1883. RIHGB, tomo XLVI/2 (1883). Ao que parece, o primeiro secretário não tinha conhecimento do modo com que uma medalha era cunhada, pois chama os objetos recebidos, que certamente eram provas de culho, de “medalhas comemorativas de madeira bronzeada”.

38. Idem. Ibidem.

39. LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983. p. 321.

40. NORA, P.- “Entre memoire et histoire.” In: NORA, P. (org). *Les lieux de mémoire (Tome I – La Nation)*. Paris: Gallimard, 1984. vol. I, p. XXVI.

41. DELOCHE, B. Museologia e instituições museológicas como agentes ativos da mudança: passado, presente e futuro. *Cadernos Museológicos* (n. 1 e 2 – set./dez. 1989) Rio de Janeiro, Sphan – Fundação Nacional Pró-Memória, 1989. *Op. cit.*, p. 55.

4^o DOSSIÊ

CULTURA MATERIAL NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Apresentação

O Império do Brasil nas exposições
universais: um projeto nacional de modernidade

O desafio de representar o futuro
A estátua eqüestre de D. Pedro II e os
sentidos da escultura monumental no Brasil

Chuchu: uma patente de arma
brasileira nas coleções do MHN


Prata para as Minas
As Moedas da "Série J" de D. José I (1750-1777)

Miss Brasil 1929
Um "quase" incidente diplomático

Um olhar para cima
Conhecendo uma obra alegórica
no Museu Histórico Nacional

Apresentação

Aline Montenegro Magalhães

 O dossiê “Estudos de cultura material” tem sido, ao longo de dez anos, a única seção permanente dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. E, muito provavelmente, continuará sendo, pois é dedicada à divulgação dos trabalhos de pesquisa desenvolvidos no Museu por seus técnicos e por pesquisadores externos que, eventualmente, tomam como objeto de investigação itens do acervo preservado. Independentemente da origem do autor, esses artigos monográficos apontam para as possibilidades de pesquisa em instituições de memória.

Sendo uma seção fixa destinada a divulgar o acervo do MHN e suas potencialidades, a principal marca do dossiê é a variedade das temáticas. Estudos de história baseados nas indicações dos objetos/documentos, estudos sobre tecnologia, estudos sobre questões mais diretamente ligadas à preservação e à divulgação do patrimônio cultural, são estes alguns dos assuntos freqüentemente abordados nas páginas da seção. Não existe, propriamente, qualquer espécie de restrição às proposições feitas pelos pesquisadores – desde que itens do acervo tenham motivado o texto.

A edição da seção, por outro lado, coloca alguns problemas que, esperamos, terão sido bem resolvidos. Um deles é a organização dos artigos. Cada publicação científica escolhe a solução que lhe seja mais adequada. A nossa, para este dossiê (nada indica que não mude, se outra melhor for encontrada) foi aproximar as monografias por temática, visto que todas elas dizem respeito a acervos preservados na instituição.

A coleção de obras raras da Biblioteca do Museu Histórico Nacional motiva o texto que abre o dossiê, de autoria da pesquisadora Mariana Thomas Kazan. Mais especificamente, o artigo baseia-se em cuidadosa leitura dos “Catálogos” das exposições provinciais, nacionais e internacionais do século XIX. A partir desse importante acervo bibliográfi-

co, faz a pesquisadora uma interessante análise do significado desses eventos em um mundo liberal e competitivo, de colonizadores e colonizados. Em seguida o professor Paulo Knauss aborda um dos mais importantes itens preservados nas coleções de objetos tridimensionais do Museu Histórico: a estátua eqüestre de D. Pedro II. Produzida para celebrar um importante evento da história brasileira do século XIX, a vitória na Guerra do Paraguai, o estudo desta obra, que acabou não sendo concretizada, encontra-se desde 1926 preservado pela instituição, exposto atualmente em lugar de destaque no Circuito de Longa Duração. O autor, especialista de grande renome no meio acadêmico brasileiro, discute a lógica que levou à composição do monumento e suas relações temporais, analisando também as significações da recusa do imperador em aceitar que o monumento fosse concluído.

O historiador Adler Homero Castro, pesquisador da história da tecnologia, volta às páginas dos *Anais* num tema em que se sente totalmente à vontade: a história da tecnologia bélica. Discute certas questões relativas a formação e preservação de coleções, tomando um importante item da coleção de Armaria do MHN: o rifle Chuchu. Apesar do nome um tanto estranho, este item tem alguma importância no que diz respeito à história da indústria militar no Brasil, principalmente por se constituir em uma patente genuinamente nacional. O artigo de Castro mostra como é possível levantar questões a partir de um único item preservado em um museu. Uma pequena coleção também foi a trilha que levou as pesquisadoras Muna Durans, Verônica Jóia e Vera Lima a abordar um tema fascinante: os concursos de beleza e sua recepção no Brasil do período entreguerras.

Encerrando o dossiê, foram relacionados dois artigos que abordam itens estudados por um viés técnico, que não pode ser ignorado quando se pensa na pesquisa aplicada realizada em museus. Rejane Maria Lobo Vieira toma como objeto as moedas de prata da “série J”, emitidas para o Brasil entre 1750 e 1777, e relaciona o aparecimento desta série com uma questão específica ligada ao controle da produção de ouro nas Minas Gerais. Pesquisadora-sênior do Museu Histórico Nacional e uma das grandes especialistas brasileiras em Numismática, Rejane Vieira mostra, em poucas

páginas, como o estudo da cultura material pode ser uma das trilhas mais largas para a pesquisa científica em História. Já a historiadora Ana Lourdes de Aguiar Costa apresenta um resumo de suas pesquisas sobre um item do acervo que, apesar de muito visível, é pouquíssimo olhado: as “maruflagens” de Carlos Oswald. Interessante técnica de pintura que remete ao afresco renascentista, pode-se dizer que, se fosse constituída, a “coleção de maruflagens” do MHN estaria talvez entre as maiores e mais importantes do país. O trabalho da pesquisadora mergulha em detalhes sobre a análise de objetos materiais e seus suportes e levanta algumas sugestões para futuras pesquisas sobre preservação do patrimônio cultural e expografia.

A organização dos artigos reflete, assim, algumas das principais linhas de trabalho que o Museu Histórico Nacional busca para a abordagem de seu acervo: o acervo como narrativa histórica, que orienta os dois primeiros textos; o acervo como suporte de problemáticas, como se reflete nos terceiro e quarto textos e, finalmente, nos dois últimos textos, a pesquisa museológica como base para a compreensão do contexto dos objetos. Diversas outras abordagens seriam, reconhecemos, possíveis. Esperamos que os leitores da publicação institucional do Museu se animem a buscar outras que, futuramente, poderão estar nas páginas desta seção.

**O Império do Brasil nas exposições universais:
um projeto nacional de modernidade**

Mariana Thomas Kazan

NOTA BIOGRÁFICA

MARIANA THOMAS KAZAN – Graduanda em História pela Universidade Federal Fluminense. Integrada desde janeiro de 2003 ao Centro de Referência Luso-Brasileiro do Museu Histórico Nacional. Em 2002 e 2003 participou de oficinas de preparação técnica para pesquisa em museus, ministradas por José Neves Bittencourt. Trabalhou como voluntária de julho de 2003 a setembro de 2004, quando passou a atuar como bolsista de iniciação científica da Faperj, dando continuidade ao seu trabalho de pesquisa dentro do projeto do CerLuB *Expressões da expansão do mundo luso-atlântico no acervo do Museu Histórico Nacional*.

RESUMO

O artigo trata da participação do Império do Brasil nas exposições universais da indústria do século XIX, que constituíram lugares de representação da modernidade, da civilização burguesa e dos nacionalismos. Apesar da idéia de amizade entre os povos propagada pelas exposições internacionais, as relações estabelecidas eram de competição e hierarquia, o que se refletia desde os rituais diplomáticos à organização dos espaços reservados aos expositores. Em um contexto de cultura cientificista, buscava-se catalogar e expor, de acordo com uma escala evolutiva de progresso tecnológico, o maior número possível de trabalhos e tipos humanos. Aos países considerados mais civilizados – geralmente os europeus e mais industrializados –, era dado um destaque especial, enquanto que os demais, países não europeus ou pouco industrializados, figuravam quase sempre como exóticos.

PALAVRAS-CHAVE

Exposições universais, século XIX, Império do Brasil, modernidade, Museu Histórico Nacional.

A proposta deste artigo é abordar historicamente as exposições universais, ou internacionais, de 1851 a 1889, e o então Império do Brasil. A idéia partiu de uma pesquisa no acervo da Biblioteca do Museu Histórico Nacional, cuja seção de obras raras possui um expressivo número de catálogos dessas exposições¹, que abrangem o período da segunda metade do século XIX ao início do XX e tratam das exposições provinciais às nacionais e mundiais. Tais catálogos são, do ponto de vista histórico e documental, uma boa fonte para discussão não somente do fenômeno das exposições em si, mas também para se pensar especificamente no significado da participação do Brasil nessas exibições, que se esforçava em dar mostras de sua modernidade, de seu valor como país civilizado.

Não custa lembrar que o próprio Museu Histórico Nacional nasceu de uma grande exposição, a Internacional de 1922, que comemorava o Centenário da Independência do Brasil, ou melhor, celebrava o Brasil como nação forte e completa, capaz de reunir simbolicamente em seu território várias importantes nações. Contudo, sabemos que em 1922 não havia mais o mesmo entusiasmo em torno das exposições universais na Europa. O contexto de 1922 era bem diferente do da *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Londres), em 1851, em que se propagava a idéia de livre competição (comercial liberal) e paz entre os povos, mesmo em meio ao clima beligerante das novas corridas colonialistas. Nos anos que se seguiram após a Primeira Grande Guerra, a crença em arenas pacíficas do progresso² estava bastante abalada, se não destruída.

As exposições universais do século XIX podem ser consideradas, em conjunto, um marco histórico, por terem inaugurado alegoricamente a era da cultura de massas, da divisão internacional do trabalho, da

“mercadoria-fetice”; eram uma representação monumental da cultura burguesa e dos nacionalismos que despontavam. Pretendiam dar conta de tudo o que era produzido pelo trabalho humano, de todas as curiosidades e “riquezas” das nações, num impulso de medir, classificar, hierarquizar e catalogar para exibir, objetos e tipos humanos tantos quanto possíveis. Daí serem chamadas de “universais”. Tudo o que era exposto se tornava mercadoria; era o universo das coleções de mercadorias e o universo como mercadoria³.

Nas exposições universais o mundo era recriado e reorganizado pelas nações civilizadas de acordo com uma ordem técnico-científica, capitalista e evolucionista. Ou seja, os países ou povos mais evoluídos tinham o poder de classificar os menos evoluídos e deviam conduzi-los ao progresso. Nesta idéia se baseava o discurso colonialista do século XIX, presente na lógica das exposições. Nelas ficava claramente distinto quem era colonizado (não-civilizado) e quem era colonizador (civilizador). Esta dicotomia orientou de início a Antropologia, campo científico fruto desse contexto.

Londres e Paris, cidades emblemáticas da modernidade⁴, figuravam como os centros maiores da civilização ocidental, da ciência, do progresso industrial. Com exceção dos Estados Unidos, somente países europeus como França, Inglaterra, Alemanha e Áustria sediaram essas grandes exposições internacionais. O caráter eurocêntrico estava presente dos rituais diplomáticos à configuração dos espaços reservados a cada expositor. Países como o Brasil, na *International Exhibition* de 1862 (Londres), tinham seus pavilhões localizados em uma seção especial, a dos países exóticos.

O ideal de progresso (e progresso quase sempre queria dizer indústrias e máquinas) sustentado nas exposições era na verdade mais um sonho, uma pretensão para o futuro, do que uma realidade. Poucos eram os países expositores de fato industrializados e as máquinas, fora do contexto das exposições industriais, não eram uma presença constante no cotidiano de um homem do século XIX, a não ser que este fosse um operário fabril.

Mesmo considerando que muitas invenções (que hoje fazem parte da cultura de qualquer nação onde existe capitalismo, seja ela “desenvolvida” ou “subdesenvolvida”) foram apresentadas pela primeira vez ao grande público-consumidor em exposições internacionais (a foto-

grafia e o telefone são um bom exemplo), havia muito mais exibição de invenções estapafúrdias do que plausíveis. O impulso de mostrar inovações que melhorariam a vida, de trazer “modernidade” a tudo e a qualquer custo também produzia máquinas esdrúxulas, que hoje nos parecem saídas de um circo e não da cabeça de um cientista. Na maioria das vezes, importante era o espetáculo em si, mostrar o maravilhoso, chamar a atenção, vender uma idéia de produto para estimular uma compra futura e mesmo entreter as massas⁵.

As máquinas eram as grandes vedetes de todas as exposições, competindo em espaço com os objetos de arte, o artesanato, os produtos agrícolas e ainda as plantas e animais, que não raro eram levados como amostra das riquezas de países colonizados ou de pouca expressão industrial. O Brasil buscava mostrar suas máquinas também, mas sua produção agropecuária era incomparavelmente mais importante que a industrial. A solução era colocar em evidência as modernizações das técnicas de produção agrícola, bem como a qualidade superior dos produtos.

Na primeira metade do século XIX o Brasil ainda se concentrava na promoção interna de feiras tradicionais, cujo costume remonta às antigas feiras européias ligadas às festas religiosas. As exposições universais eram muito diferentes dessas feiras, cuja natureza comercial não se encaixava na nova lógica de exibição e de produção “nacional”.

No quadro do internacionalismo, mesmo as ditas “Exposições Nacionais” tinham um caráter internacional, a idéia de exaltação da nação que se exhibia e estabelecia relações comerciais pacíficas com as demais nações foi comum a todas as exposições da época contemporânea. Por outro lado, é consenso que o internacionalismo burguês que regia as exposições foi aquele que, em contrapartida, inspirou também o internacionalismo operário. Nem todos se convenciam com os espetáculos das exposições, muitos fizeram delas um espaço de crítica à cultura burguesa⁶. Como exemplos de críticos temos Charles Baudelaire e Gustave Flaubert, freqüentadores assíduos dessas exposições. Porém os questionadores eram poucos, frente a uma maioria que lutava para fazer parte daquele mundo.

Apesar dos convites da Inglaterra e da França e dos esforços dos membros mais progressistas da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, o

Império do Brasil começou a participar das exposições internacionais somente em 1862, na *Internacional Exhibition* de Londres, tendo realizado em 1861 a Primeira Exposição Nacional, no Rio de Janeiro. Depois da primeira aparição internacional, o Brasil se fez presente em 1867 em Paris; em 1873 em Viena; em 1876 na Filadélfia; e em 1889, novamente em Paris. Exceto na exposição de 1876, foi sempre uma presença de pouco destaque, chamando atenção mais como país exótico, exibidor premiado de produtos agrícolas, artesanato, plantas, animais e “cultura exótica”.

Em 1867, na *Exposition Universelle* (em Paris), foi exibida a estátua equestre de D. Pedro II – hoje peça do acervo do Museu Histórico Nacional –, que representa o imperador num episódio da Guerra do Paraguai, a Rendição de Uruguaiana. A estátua é de autoria de Francisco Manoel Chaves Pinheiro, o então professor de estatuária da Academia de Belas Artes, e foi projetada em 1866 para a Exposição Geral, no Rio de Janeiro, para depois ir para o grande evento na França.

Existe, na Reserva Técnica do Museu⁷, uma documentação relativa à estátua equestre que nos permite visualizar parte do percurso de um objeto que ia para uma grande exposição. O caso dessa estátua é bastante ilustrativo das disputas que envolviam todo o processo de montagem das exposições. A peça não foi feita a mando do Imperador; o escultor tomou a iniciativa de criá-la, para isto, pedindo, insistentemente, auxílio financeiro ao Ministério dos Negócios do Império. Com isto, o escultor queria mais do que glorificar a imagem do imperador como herói nacional, queria glorificar seu próprio nome como artista. Não havia lugar melhor para a glória de um artista do que uma exposição universal.

A questão é que, até conseguir fazer sua obra chegar à Paris, Chaves Pinheiro percorreu um longo e difícil caminho. O financiamento para a produção da estátua levou algum tempo, pois, ao que tudo indica, desde o início D. Pedro II não foi simpático à idéia. Quando chegou o momento de o molde ser fundido em bronze, o imperador preferiu utilizar os recursos destinados a tal procedimento para construir edifícios para escolas primárias, numa atitude típica de um “monarca ilustrado” (de crença quase ilimitada no poder da educação)⁸.

Chaves Pinheiro se manteve firme em seu propósito e, assim como

outros artistas, conseguiu fazer parte da Comissão que representou o Império do Brasil para a preparação da exposição em Paris. Lá enfrentou novos problemas, foi informado de que sua estátua não embarcara para a França junto com os outros itens que iriam ser expostos no pavilhão brasileiro, e sim ficara abandonada no porto ao lado de um quadro do Vítor Meirelles. A justificativa para o abandono era que faltaria espaço para obras de arte – tendo em vista que o espaço destinado ao Brasil naquela exposição era limitado, ficavam as máquinas com a prioridade. Todavia, a peça acabou sendo recuperada e exibida em um grande pedestal em espaço aberto na festividade. Os objetos artísticos eram elementos importantes na composição dos pavilhões porque denotavam civilização e na maioria das vezes possuíam temáticas nacionalistas.



Estátua eqüestre de D. Pedro II na Exposition Universelle de 1867, a fotografia faz parte do dossiê da peça no MHN.

Na *Centennial Exposition*, em 1876, primeira grande exposição sediada nos Estados Unidos, que celebrava o centenário da sua independência, o Brasil (representado pela Família Imperial Brasileira) foi homenageado. D. Pedro II foi convidado para inaugurar a exposição ao lado do presidente dos Estados Unidos, Ulisses Grant. Essa homena-

gem não foi inocente, os Estados Unidos estavam entrando oficialmente na competição com os países europeus no sentido de buscar ampliar sua área de influência na América Latina, estreitando suas relações políticas e comerciais com o Brasil.

A partir de 1878 surge nas exposições universais um espaço denominado Rua das Nações, lugar da exaltação da diversidade, onde cada país buscava mostrar suas principais características, o que produzia de melhor. A era das exposições construiu imagens nacionais estereotipadas que vigoram até hoje. Cada nação escolhia a imagem que melhor lhe representava, os aspectos que lhe eram mais convenientes, para compor seus pavilhões. Nesta lógica, o Brasil obviamente queria se mostrar como Império moderno, governado por um monarca culto, e não como uma arcaica ex-colônia de Portugal.

Na Rua das Nações a idéia de futuro se projetava para o passado, ou seja, a monumentalidade não se voltava para as máquinas, e sim para a arquitetura neomedieval dos pavilhões⁹. A intenção era mostrar tradição, apego às raízes. Os pavilhões nacionais deviam representar e revivificar o passado histórico glorioso que fundamentava, inclusive em termos de referência moral e civilizatória, o atual progresso da respectiva nação. O que é, aparentemente, uma relação contraditória entre passado e futuro, se explica novamente pelo forte nacionalismo em que se calcavam as exposições, o passado justificando o presente e o futuro.

A tradição européia de produção de catálogos de exposições foi fielmente seguida pelo Brasil, assim como todo o ritual de realização de exposições provinciais e regionais precedendo as nacionais, que culminavam nas internacionais. A mobilização em torno da organização das exposições, a despeito dos prejuízos financeiros, não deixou de produzir no Brasil um efeito positivo, fortaleceu a comunicação entre as diversas regiões do país. O Estado Imperial foi o grande patrocinador e incentivador das exposições brasileiras, fato que contribuiu muito para a construção, *a posteriori*, da imagem de D. Pedro II como homem cosmopolita, moderno e afeito às novidades científico-tecnológicas¹⁰. Se o Brasil não se encaixava totalmente nos padrões europeus de sociedade civilizada, pelo menos demonstrava caminhar "historicamente" rumo a ela. E aos olhos

européus o lado civilizado e evoluído do Brasil ficava colado à imagem da monarquia brasileira.

Notas

1. Na biblioteca do Museu Histórico Nacional, obras raras:

LACROIX, Eugène. *Études sur l'exposition de 1867 ou Les archives de l'industrie du XIX siècle, description générale, encyclopédique, méthodique et raisonnée de l'état actuel des arts, des sciences de l'industrie et de agriculture chez toutes les nations*. Paris: Librairie Scientifique, Industrielle/Eugène Lacroix Éditeur, 1867; *O Império do Brasil na Exposição Universal de 1867 em Paris*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1867; *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867* – redigido pelo secretário da Comissão Brasileira Júlio Constâncio de Villeneuve e apresentado a Sua Majestade o Imperador pelo presidente da mesma comissão Marcos Antônio de Araújo. Tomos I e II, Paris: Typographia de Júlio Claye, 1868; *A Exposição Nacional de 1861: Documentos Officiaes colligidos e publicados por deliberação da comissão diretora pelo secretário Antônio Luiz Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Typographia do Diário do Rio de Janeiro, 1862; *Apontamentos especiais remetidos às províncias do Império additamente às instruções de 14 de outubro de 1865 a 16 de fevereiro de 1866 para a Exposição Nacional de 1866*. Rio de Janeiro: Typographia do Imperial Instituto Artístico, 1866; *Exposition Universelle de 1867 a Paris: Rapports du Jury International publié sur la direction de M. Michel Chevalier* – membre de la comission Impériale, Tomes I et II, Paris: Imprimerie Administrative de Paul Dupont, 1868; *Exposition Universelle de 1867 a Paris: Rapports du Jury International publié sur la direction de M. Michel Chevalier* – membre de la comission Impériale, Tomes I et II, Paris: Imprimerie Administrative de Paul Dupont, 1868; *Exposition Universelle de Vienne em 1873* – France Commissariat Général: Rapports, tomes I-V, Paris: Imprimerie Nationale, 1875.

2. SILVA, José Luiz Werneck da. *As arenas pacíficas do progresso*. Orientadora: Eulália Maria Lahmeyer Lobo. Niterói, 1992. Tese de doutoramento em História. Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1992.

José Luiz Werneck da Silva, ao cunhar a expressão “arenas pacíficas do progresso”, defende que apesar de as exposições universais se apoiarem num discurso de confraternização entre nações, o clima de competição era predominante, a nação que realizava o evento o fazia com o intento de se mostrar grandiosa em relação às demais. Cada exposição produzida buscava se mostrar melhor que a anterior, exibir ao mundo que a cada ano as máquinas, as técnicas de produção evoluíam consideravelmente. Isto não ocorria de fato: de uma exposição para outra a diferença,

a "evolução", era pequena, mesmo para os países industrializados, como França e Inglaterra.

3. BENJANIM, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989. É de Walter Benjamin a denominação e a crítica ao "universo das mercadorias" e à "mercadorização do universo".

4. GÉRARD, Alice; KATAN, Yvette; SALY, Pierre; TROCMÉ, Hélène. *Villes e sociétés urbaines au XIXe siècle: France, Grande- Bretagne, Étas-Unis, Allemagne, Autriche*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1992.

5. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da Modernidade do século XIX*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

6. HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

7. A Reserva Técnica do Museu, entre outras funções, sistematiza e guarda os documentos referentes a cada peça pertencente ao acervo. O número do dossiê da estátua equestre é 005.825, e possui 37 documentos, de onde todos os detalhes sobre a história da peça foram retirados. A maioria das informações está em reproduções de cartas do então diretor da Academia de Belas Artes para o Ministério dos Negócios do Império.

8. SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-Siècle: política e cultura*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

9. PALÁCIO, Pedro Navascués. "Fundamentos da arquitetura neomedieval." In: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitetura dos descobrimentos*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico e Arqueológico, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994.

10. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador : D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O desafio de representar o futuro

**A estátua eqüestre de D. Pedro II e os sentidos da
escultura monumental no Brasil**

Paulo Knauss

NOTA BIOGRÁFICA

PAULO KNAUSS – Doutor em História. Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, onde também exerce atualmente a função de coordenador-geral do Laboratório de História Oral e Imagem/LABHOI-UFF. No campo da pesquisa, discute relações entre memória e cidade, e arte e cultura visual no Brasil, valorizando as metodologias da história oral e da história da imagem. Nos seus trabalhos busca valorizar abordagens que ultrapassem a fronteira do nacional, privilegiando os estudos americanos. É autor de vários trabalhos acadêmicos e de divulgação científica, tendo lançado mais recentemente *Oeste Americano, quatro ensaios de história dos EUA de Frederick Jackson Turner* (Ed. UFF, 2004). Atualmente, é Presidente da Seção Rio de Janeiro da Associação Nacional de História, membro do Conselho Executivo da Associação Internacional de Estudos Americanos, além de co-editor de *Transit Circle, Revista Brasileira de Estudos Americanos*.

RESUMO

O texto aborda a história da estátua eqüestre de D. Pedro II, Imperador do Brasil, promovida com o sentido de celebrar a vitória brasileira na Guerra do Paraguai. O modelo da escultura, datado de 1866, consta do acervo do Museu Histórico Nacional. A imagem escultórica projetada para a cidade do Rio de Janeiro, Corte imperial, foi recusada pelo próprio homenageado em manifestação pública, o qual defendia a construção de escolas públicas municipais. Esta história permite discutir a lógica de monumento em suas relações temporais.

PALAVRAS-CHAVE

História do Brasil, Império do Brasil, Guerra do Paraguai, escultura pública no Brasil; imagens urbanas do Rio de Janeiro.

Imagem que faltou ao Império do Brasil

A imagem do monarca é parte da identidade do regime político imperial no Brasil – aliás, como em toda parte onde a monarquia se estabeleceu. As esculturas dos imperadores não escapam a essa marca de identidade política. Os projetos destinados às áreas urbanas de escultura pública caracterizam-se como inscrição da presença humana na paisagem e se oferecem ao olhar como marcos materialmente definidos, mas também como signo. Integram, assim, uma ordem de produção de significados em que as esculturas públicas constituem-se como elementos formais da organização espacial, ao mesmo tempo que conferem sentido à paisagem.

No Brasil, o primeiro projeto de escultura destinado a demarcar a presença monárquica em área pública é do ano de 1814. Tratava-se do projeto de um obelisco, de autoria de José Joaquim de Santana, primeiro tenente do Real Corpo de Engenheiros, destinado a lembrar a concessão no mesmo ano de 1814 do título de Corte à cidade do Rio de Janeiro.¹ O título transformava a cidade em espaço monárquico, mas ainda não retratava o monarca. O primeiro projeto de imagem urbana de um monarca de que temos notícia no Brasil data de 1815, portanto, da época de D. João VI, e deveria ser localizado em área da atual cidade de Niterói. A estátua do representante da monarquia portuguesa que foi aclamado na América deveria se situar no centro do *Largo da Memória*, espaço destinado a perpetuar a memória da presença do rei nas terras do antigo povoado, trans-

formado depois desse fato em Vila Real da Praia Grande. Segundo o projeto urbanístico da vila, no centro do Largo da Memória – atual Praça do Rink – havia a idéia de se erguer uma estátua do futuro rei de Portugal. A conclusão do projeto de escultura pública resultou na construção da *Coluna da Memória*, com a efígie de D. João VI, inaugurada em 1847 pelo Imperador D. Pedro II e ainda hoje existente. A construção e a ritualização da imagem escultórica estabeleciam uma relação entre a monarquia portuguesa e a monarquia brasileira. Este sentido terminou sendo esvaziado no contexto da República no início do século XX, demonstrando, a partir do caso de Niterói, como as imagens urbanas relacionam-se diretamente com a história política.²

Além do projeto de escultura dedicado ao rei D. João VI, a mais famosa das imagens urbanas da monarquia no Brasil é, sem dúvida, a estátua eqüestre de D. Pedro I, dedicada ao primeiro Imperador do Brasil e situada na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro. Existem inúmeras outras esculturas distribuídas pelo país, mas nenhuma se compara em grandiosidade à peça de 1862, que inaugurou o movimento de construção de imagens escultóricas nas cidades do Brasil. Trata-se, certamente, de uma jóia da história da escultura, realizada na França por Louis Rochet, a partir de projeto original de autoria de Maximiano Mafra, que venceu o concurso público capitaneado na época.³

Não seria exagero dizer, no entanto, que foi a imagem de D. Pedro II que se tornou a mais recorrente representação do Brasil monárquico, apresentando o Imperador de várias formas e com vários motivos, predominando a imagem do político liberal e “homem de letras”, do senhor de longas barbas, reflexivo e em trajes civis. Esta representação é fixada, sobretudo, por retratos pintados ou por fotografias de D. Pedro II. Desse modo, a escultura não é a forma que se associa à imagem do Imperador. A mais conhecida escultura do Imperador e de sua própria época é a estátua de autoria do escultor germânico Ferdinand Pettrich, que chegou a se estabelecer alguns anos no Brasil. A estátua foi feita para um dos salões do antigo Hospício Pedro II, localizado no bairro da Urca, no Rio de Janeiro, cujo edifício atualmente abriga o Palácio Universitário do Fórum de Ciência e Cultura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Além de

ser uma peça de interior, trabalhada em pedra nobre e com qualidades formais, esta imagem do imperador contrasta com sua imagem predominante, ao representá-lo aos 15 anos em “vestes majestáticas”, como caracteriza Pedro Calmon, com o traje do ato de sua sagração.⁴

No que tange o universo da escultura pública, a peça mais conhecida representando a imagem do monarca pode ser considerada a imagem sedestre de Petrópolis, inaugurada em 1911 e que representa o Imperador de modo civil, numa postura contemplativa e serena, que lembra os retratos do liberal intelectual. A imagem é da primeira metade do século XX, e não do período imperial, numa evidente manifestação de saudosismo imperial e que se confunde com a identidade que se foi construindo em torno da cidade de Petrópolis, centrada nas marcas imperiais.⁵ Por sua vez, em 1925, por ocasião do centenário do nascimento de D. Pedro II, em torno do qual se organizou o traslado dos restos mortais do casal imperial para a cidade de Petrópolis, inaugurou-se, ainda, na cidade do Rio de Janeiro, um busto na estação ferroviária Central do Brasil e uma estátua no parque da Quinta da Boa Vista, erguida em frente ao antigo Palácio Imperial, já então transformado pela República no Museu Nacional. Assim, paradoxalmente, foi durante o período republicano que a Capital Federal passou a ser povoada por imagens do Imperador.⁶ Antes disso, estranhamente o Imperador não teve a sua própria imagem urbana instalada em área pública da cidade do Rio de Janeiro e sede da Corte. Pode-se dizer que existe uma imagem que faltou ao Império do Brasil.

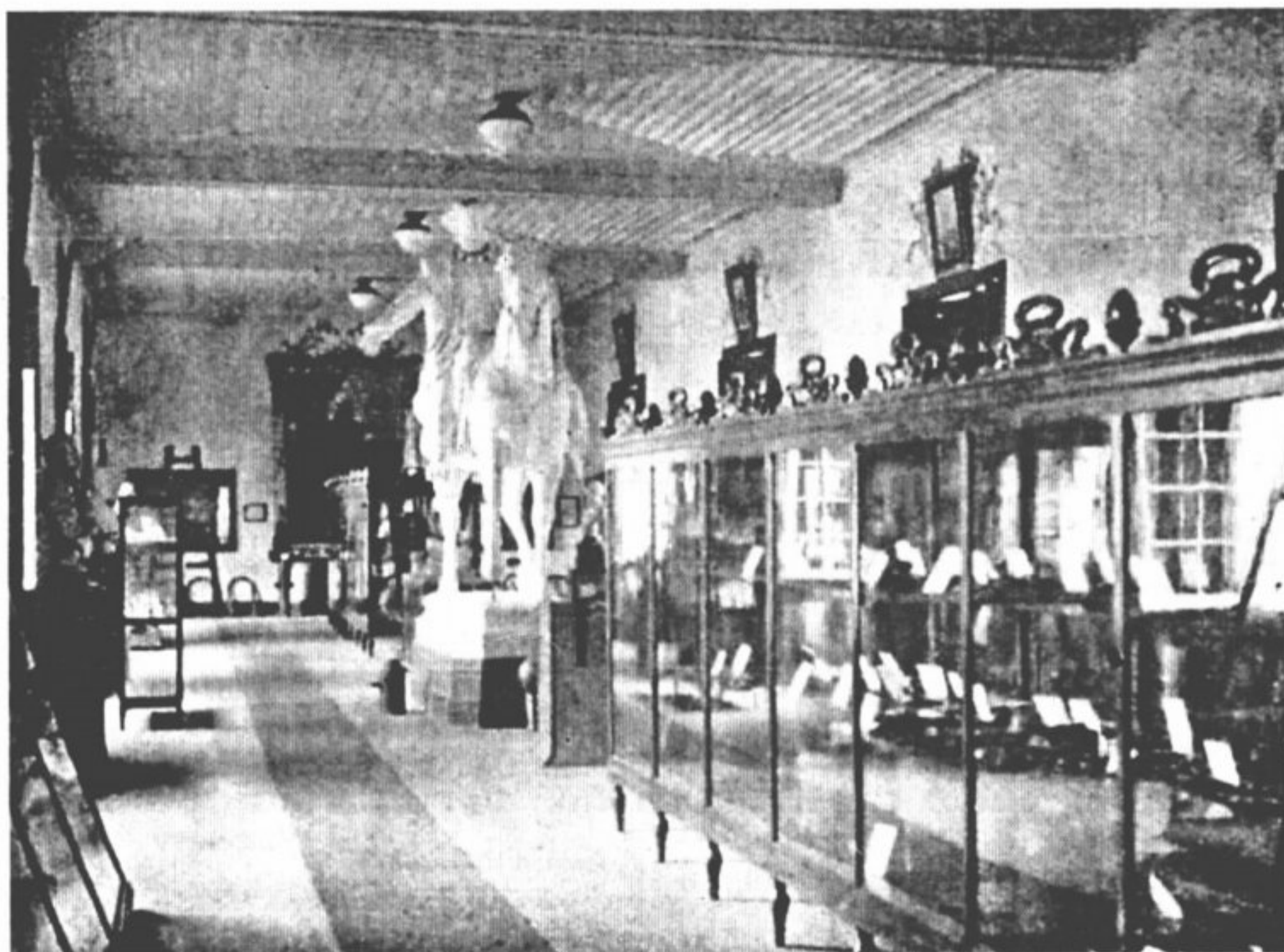
Imagem recusada

À primeira vista, pode-se acreditar que a produção de imagens escultóricas nas cidades seja um movimento neutro. Contudo, sua pesquisa evidencia que a história da imaginária urbana é um campo de disputa em torno de símbolos que identificam a ordem social e os lugares em que se situam. A lógica monumental da escultura está baseada na estrutura narrativa e no estabelecimento de relações entre ordem espacial e ordem temporal no plano simbólico. Desse modo, organiza-se uma *operação historiográfica*⁷ peculiar e socialmente compartilhada, sustentada em rituais de promoção do projeto de escultura, subscrição pública, inauguração

e culto. As imagens urbanas se afirmam, assim, em torno de um quadro de *ritualização da história*.⁸ Como recurso de memória, a imaginária urbana se revela um capítulo da história da imagem como produção social.

Essa história não foi feita apenas de projetos de esculturas erguidas, mas, igualmente, por projetos abortados em alguma etapa da promoção ritualizada da imagem, mas que, mesmo assim, identifica o processo de produção social de sentido. O significado político da imaginária urbana de lógica monumental dialoga com a ordem social estabelecida, participando da instituição imaginária da sociedade. Desse modo, um importante capítulo da história da imaginária urbana é também a história das imagens recusadas e cujo projeto não foi levado adiante.

A imagem que faltou ao Império do Brasil serve para ilustrar esse capítulo da história da escultura pública. Isto, na medida em que a imagem do segundo Imperador do Brasil envolve a história do projeto inconcluso e recusado da estátua eqüestre de D. Pedro II. Tratava-se de uma representação do Imperador em Uruguaiana (local da batalha de rendição final paraguaia diante das tropas do Exército brasileiro) como forma de celebrar a vitória da Guerra do Paraguai. O projeto era do escultor da Academia Imperial das Belas Artes, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor da instituição oficial de ensino artístico da época no Brasil. O autor foi também o escultor da conhecida estátua de João Caetano. Esta peça representou a escultura brasileira na Exposição Universal da Filadélfia em 1876 e se tornou a imagem urbana mais conhecida deste artista – ainda hoje situada no Rio de Janeiro, em frente ao teatro que tem o nome do famoso personagem da história do teatro no Brasil. O mesmo escultor realizou, ainda, nos anos de 1870, uma valiosa representação de Pedro Álvares Cabral. A peça *Alegoria do Império do Brasil*, de Chaves Pinheiro, trata escultoricamente a identidade do regime político nacional encarnado na figura de um índio neoclássico de cocar e saiote de penas, com um manto discreto sobre os ombros, portando uma lança e um escudo com o brasão do Império (obra em terracota, que faz parte atualmente do acervo do Museu da República). A escultura pode ser apontada como uma das mais significativas de sua obra artística, caracterizando como se confunde a história do artista e a história da imagem imperial.⁹



Estátua eqüestre de D. Pedro II, quando ficava na "Sala dos Tropheus" do Museu Histórico Nacional, 1924.

O projeto da estátua eqüestre de D. Pedro II teve como origem um modelo em gesso para ser apresentado na Exposição Geral de Belas Artes, conforme ofício de 24 de janeiro de 1866, que solicita pagamento dos custos da execução do modelo.¹⁰ Poucos anos depois, segundo a documentação da Academia Imperial das Belas Artes – Aiba, revela-se que a escultura perturbava o cotidiano da instituição devido às suas proporções, ocupando o centro da pinacoteca, onde esteve para ser completada a execução da peça. Finalmente, a obra foi colocada no vestíbulo da entrada do edifício, onde ficou a partir de 1874, depois de adquirida pelo governo. Em junho de 1882, o diretor da Aiba solicitava autorização para remover a estátua de D. Pedro II, tendo em vista as obras do edifício da academia, aconselhando que fosse colocada no edifício do Ministério da Guerra. Com isso, a imagem do Imperador foi transferida para o Asilo dos Inválidos da Pátria, onde se achava o Museu Militar, localizado na ilha do Bom Jesus, desativado em 1915. Já nessa época de período republicano, houve a intenção de transferir a escultura para outro local da cidade do Rio de Janeiro, colocando-a na Praça XV de Novembro, junto do Cais Pharoux – mais ou menos onde em 1965 se colocou a estátua eqüestre de D. João VI. Rejeitada pela republicana Escola Nacional de Belas Artes, a peça foi esquecida onde estava, até ser transferida para o Museu Histórico Nacional, em 1922, por iniciativa do diretor Gustavo Barroso.¹¹

Imagem de paz e prosperidade

Importante é notar que a elaboração do projeto da estátua eqüestre de D. Pedro II foi anterior à iniciativa de sua promoção pública. A documentação não ajuda a entender como o modelo de 1866 se transformou no elemento do projeto do monumento à vitória. A campanha de promoção da escultura de Chaves Pinheiro foi lançada pelo jornal *Diário do Rio de Janeiro*, anunciada de acordo com os seguintes termos no dia 19 de março de 1870:

[...] uma reunião em que se deliberou erigir uma estátua eqüestre ao Sr. D. Pedro II, como o primeiro cidadão, pela constância e tenacidade que mostrou sempre na sustentação da luta contra o tirano do Paraguai, devendo o monumento ser fundido no país com o bronze das peças tomadas ao inimigo.¹²

A matéria se completava ao aclamar a comissão responsável pela iniciativa de organizar o movimento de promoção da imagem urbana, anunciando o surgimento de outras comissões regionais por todo o país “(...) pelos nacionais e estrangeiros amigos das glórias da grandeza e da integridade do Império”.¹³

A análise da documentação de época permite verificar claramente a relação da imagem com o regime político imperial, pois se fala diretamente de sua associação com a glória, a grandeza e a integridade do Império. Por outro lado, o monumento era afirmado como símbolo da vitória da Guerra do Paraguai, definida como uma luta contra a tirania, identificada com o chefe político do país inimigo. A intenção de utilizar a matéria do bronze obtida pelo butim de guerra, seria expressão da vitória brasileira e, ao mesmo tempo, de afirmação da identidade política do Império do Brasil, definida por contraste em relação à tirania. A contraposição vitoriosa definia a qualidade e a supremacia do regime imperial e do Estado nacional brasileiro. E a figura do Imperador encarnava estes pressupostos. A notícia da vitória militar nacional na *Semana Ilustrada* de 20 de março de 1870 repete os mesmos elementos que caracterizam a estrutura de um discurso compartilhado socialmente. A *Semana Ilustrada* atribuía a vitória à ação patriótica de “bravos inexcedíveis”, capazes de vingar a honra do país, ofendido pela tirania. A notícia, porém, continuava clamando:

Um brado unísono de gratidão ao nosso Imperador, cuja tenacidade, perseverança, e robusta fé na santidade da causa que defendia realizou o símbolo do varão forte, que impávido veria despedaçar-se o mundo, sem demover-se do seu firme propósito!¹⁴

Ora, na leitura da notícia do fim da guerra interessa sublinhar que a vitória nacional é atribuída também às qualidades do Imperador. Ele, ao lado dos “bravos inexcedíveis” da frente militar, encarna a vitória sobre a tirania, que traduz o movimento da Guerra do Paraguai. E o mesmo sentido se afirmou no projeto da estátua equestre que encarnava a vitória na Guerra do Paraguai na figura do Imperador.

Porém, no mesmo dia da divulgação do projeto da estátua, o Imperador D. Pedro II surpreendeu a todos apresentando uma carta pública, depois publicada no mesmo *Diário do Rio de Janeiro* e no *Jornal do Comércio*, recusando a homenagem, em favor da idéia de construção escolas públicas, dizendo que:

Se querem perpetuar a lembrança do quanto confiei no patriotismo dos brasileiros para o desagravo completo da honra nacional e prestígio do nome brasileiro. [...] O senhor e seus predecessores sabem como sempre tenho falado no sentido de cuidarmos da educação pública, e nada me agradaria tanto a ver a nova era de paz firmada sobre conceitos de dignidade dos brasileiros começar por um grande ato de iniciativa deles ao bem da educação pública.¹⁵

Com isso, o Imperador sublinhava que pensava o tempo pacificado posterior à Guerra como momento de afirmação da dita dignidade dos brasileiros, identificando-a com a educação pública, e não com a escultura monumental.

De fato, na contramão da proposta dos monumentos escultóricos, ainda no mesmo ano de 1870, o Imperador lançaria as pedras fundamentais das primeiras escolas municipais da cidade do Rio de Janeiro, então Corte imperial, inaugurando-as na seqüência. As primeiras a serem inauguradas, em 1872, seriam as escolas municipais São Sebastião (posteriormente chamada Benjamin Constant e, finalmente, demolida na abertura da av. Presidente Vargas), localizada na freguesia de Santana, e a São Cristóvão (depois chamada Gonçalves Dias), localizada no bairro de mesmo nome.

As escolas municipais erguidas nos anos 70 e 80 do século XIX foram envolvidas pela solenidade imperial a partir dos rituais de lançamento da pedra fundamental e de inauguração, marcados pela presença e participação do Imperador. Distribuídas por freguesias, as escolas conjugavam uma “localização nobre e uma arquitetura de certa imponência e erudição feição compatível com a sua condição de homenagem substituta ao Imperador”, conforme caracteriza Rachel Sisson.¹⁶

Alguns dias após a manifestação pública do Imperador D. Pedro II recusando o monumento, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro manifestou seu apoio ao Imperador, justificando da seguinte forma a decisão de construir uma escola na Praça Onze de Junho:

Tendo Sua Majestade o Imperador manifestado o pensamento altamente nobre e humanitário de saudar a terminação da guerra do Paraguai e a fulgurante era da paz e de progresso que raia para o Brasil, por meio do derramamento de instrução pública, base primordial do futuro dos povos [...].¹⁷

No Parlamento, não tardaram as manifestações dos representantes legislativos. José de Alencar, em maio de 1870, tratou o tema como uma ingerência do Imperador no Poder Legislativo, uma vez que já havia sido aprovado o financiamento da elevação da imagem urbana. Além disso, criticava a proposta do Ministro da Guerra de promover festejos populares com o dinheiro, considerando que a festa espontânea já havia se realizado após a Guerra.¹⁸ Na sessão seguinte, porém, o Parlamento acompanhou a decisão do Imperador e do seu Ministro da Guerra.

Na imprensa, no mesmo dia do anúncio da organização da iniciativa da subscrição pública, o Ministro do Império, Paulino José Soares de Souza, manifestava, em 21 de março de 1871, sua rejeição à idéia, a partir dos “elevados sentimentos do Imperador segundo eficazmente os patrióticos intuitos de sua majestade”. Concluía ainda:

A iniciativa dos cidadãos, no que interessa ao progresso nacional, não pode achar objeto mais digno, de nobres esforços. Se pelo vigoroso impulso dessa iniciativa, aplicando à instrução pública, se for assinalada, como espero, a volta da paz, asseguro V. Ex., e aqueles que se empenham em tão proveitoso intento, o concurso do governo, desejoso de promover

o mais possível o adiantamento intelectual e moral da nação.¹⁹

Ora, o político alinhado com o chefe de Estado terminava, assim, por construir em seu discurso uma relação da paz com o progresso, entendido como avanço “intelectual e moral da nação” e, portanto, como um movimento coletivo do corpo político e de bases.

Outra matéria publicada no *Jornal do Comércio* de 24 de março de 1870 aponta os desdobramentos da querela. Aí se reivindicava a implantação do “ensino livre” como elemento para a prosperidade e para a felicidade a partir do exemplo dos EUA, afirmando-se ser “alavanca mais poderosa do que estradas de ferro e telégrafos elétricos”.²⁰ O que se apresenta aí é um questionamento do papel do Estado.

Contudo, além do projeto das escolas públicas, a estátua eqüestre de D. Pedro II enfrentou a concorrência de dois outros projetos de escultura pública para a celebração da vitória militar. Um deles é de autoria dos arquitetos Francisco de Azeredo Monteiro Caminhoá e Paul Bénard e apresenta a proposta de construção de uma coluna de 62 m de altura sobre chafariz. Diversas alegorias escultóricas completam o conjunto, valorizando a figura feminina, a representação da batalha naval do Riachuelo, em uma das faces, e inscrições de outras batalhas também navais, como Humaitá e Paissandú.²¹ O outro projeto é de autoria de Louis Rochet, escultor francês que executou o projeto da estátua eqüestre do primeiro Imperador, sendo o desenho assinado por Jacques Guiaud. A proposta vem acompanhada de uma carta do escultor Louis Rochet ao Imperador D. Pedro II, em que apresenta o projeto de uma coluna triunfal de bronze, encimada por figura alada com lança na mão.²² Todas as propostas escultóricas tinham como logradouro o Campo da Aclamação, atual praça da República ou Campo de Santana, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. O local escolhido para o monumento foi o palco das comemorações oficiais e populares da vitória militar, que se desenvolveram em 1870, organizadas em torno do templo da vitória, monumento de arquitetura efêmera erguido para a ocasião. Estes dois projetos, porém, aproximam-se ao apresentar centrado o mesmo partido centrado na referência da coluna. Além disso, os dois se caracterizam pelo fato de evitarem a representação da figura do imperador na sua composição. Desse modo, contrastam

com o projeto de Chaves Pinheiro da estátua eqüestre, que valoriza a figura do Imperador. Mas chama atenção o fato de que o projeto do escultor francês é acompanhado por uma carta datada de abril de 1870. A semelhança das duas propostas permite imaginar que são frutos do mesmo movimento e do mesmo instante: posterior à polêmica da estátua eqüestre recusada pelo Imperador. Os projetos das colunas comemorativas podem ser caracterizados, portanto, como contra-propostas ao polêmico projeto de Chaves Pinheiro. A indicação da data da carta permite afirmar também que a idéia do monumento à Guerra do Paraguai não deixou de povoar as discussões, deixando, no entanto, de valorizar a representação do Imperador com a Guerra e buscar uma representação alegórica da vitória militar nacional. A concorrência dos projetos não favoreceu nenhuma das propostas de escultura. Todas não passaram de projetos não executados, deixando de povoar o espaço público da cidade, mas demarcando a história da Corte imperial.

Brasil em escultura

Importa, sublinhar, a título de conclusão, que a discussão acerca da imagem do imperador D. Pedro II colocou em questão o sentido dos tempos de paz que se seguiram à Guerra do Paraguai. A paz deveria instalar as bases do progresso da nação. A intenção de deixar de lado a homenagem em escultura era decorrente da vontade de antecipar um novo tempo, antecipar uma época vindoura, para seguir ao encontro da prosperidade nacional. Andava com isso a vontade de deixar para trás o período de conflito militar. Passado e futuro correspondiam, assim, ao binômio de guerra e paz. Por outro lado, a vontade de futuro se contrapunha, assim, à vontade de lembrança do passado própria da lógica dos monumentos públicos. A imagem de um passado, ainda que glorioso, não bastava para representar a imagem do progresso capaz de antecipar o futuro promissor. A imagem da transformação dos tempos exigia outros emblemas, que não podiam ser contidos na imagem da perenidade pretendida pela monarquia. A lógica da escultura monumental articulada na relação passado-presente não dava conta de representar o tempo do progresso. A escultura narrativa do monumento não tinha como contar plasticamente uma his-

tória que presentificasse o futuro, contando sua história e seu significado. Foi a arquitetura pública escolar que materializou esse discurso sobre o futuro próspero da sociedade nacional, sendo a educação o seu tema principal naquele contexto.

A estátua equestre de D. Pedro II evidenciou a dificuldade de representar o futuro nacional em escultura. Esta dificuldade pode ajudar a en-



Estátua equestre de D. Pedro II - novo acesso para as exposições do Museu Histórico Nacional, 2005.

tender porque o Império do Brasil foi pouco dedicado a consagrar a Guerra do Paraguai.²³ Coube à República celebrar a guerra como principal mito de formação das Forças Armadas no Brasil, fixando uma memória militar da guerra. Por sua vez, coube ao modernismo nas artes do Brasil do século XX resolver a questão da representação do futuro na escultura monumental posta pela celebração da vitória da Guerra do Paraguai no século XIX. Na escultura pública brasileira, o modernismo vai fazer do futuro seu tema principal.²⁴ Diante da dificuldade de representar o futuro em escultura,

tempos depois, na década de 1880, contraditoriamente, o Império do Brasil começaria a promover por meio da pintura a lembrança do passado, tematizando os fatos da história militar nacional.²⁵ Novas relações seriam, então, propostas. Em relação à escultura pública, foi somente no período republicano que se iniciou a glorificação dos feitos militares do passado em escultura, dando destaque à Guerra do Paraguai como tema do passado. Nestas situações, no entanto, a cultura visual por meio da criação de imagens definia a razão das artes plásticas, que serviam como recurso para pensar a sociedade nacional e seus rumos a partir da construção da memória nacional.

Notas

1. O projeto encontra-se na Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia da – Arc. 29.5.5 (6).
2. Para o caso de Niterói, consulte-se o livro KNAUSS, Paulo (org.). *Sorriso da cidade; imagens urbanas de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2002. Especialmente o capítulo 1, de autoria de Maristela Chicharo CAMPOS, dedicado ao estudo da “Coluna da memória”.
3. Para uma caracterização do movimento de promoção da estátua equestre de D. Pedro I, consulte-se KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa; imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. Especialmente o capítulo 1, de autoria de Maria Eurydice de Barros Ribeiro.
4. Cf. CALMON, Pedro. *O palácio da Praia Vermelha*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
5. Para uma caracterização da história da promoção desta imagem de D. Pedro II, consulte-se GONÇALVES, Maria Bernadete Fernandes. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, vol. XXV, 1974.
6. Uma descrição das comemorações oficiais do centenário de nascimento de D. Pedro II encontra-se em CARVALHO, Affonso Celso Villela de. “As comemorações do Centenário de D. Pedro II.” In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, vol. XXVI, 1975.
7. Faço uso, aqui, de uma noção de Michel de Certeau, apresentada em seu livro *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
8. Recorro, aqui, a uma noção de Fernando Catroga, apresentada em seu trabalho “As ritualizações da história”. In: TORGAL, Luis Reis et alii. *História da história de Portugal; da historiografia à memória histórica*. /s.l./, Temas e Debates, /s.d./, v. II.

9. Informações gerais sobre a obra deste escultor se pode encontrar em FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte; o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro, PPGHS/IFCS/UFRJ, 2001.
10. Cf. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes: Aiba – Francisco Manuel Chaves Pinheiro, 1861-1915, Documentos Diversos – AI/DOC-3.
11. Todas estas informações constam do arquivo do MNBA.
12. Cf. Estátua equestre do Sr. D. Pedro II. *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de março de 1870.
13. Cf. Idem.
14. Cf. “Ficai certos de que a Guerra se acha felizmente concluída.” *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 20 de março de 1870.
15. Cf. Carta de D. Pedro II recusando a elevação da estátua em sua homenagem. *RIHGB*, n. 51, 1888.
16. Cf. SISSON, Rachel. Rio de Janeiro, 1870/45: escolas públicas do primeiro grau; inventário, tipologia, história. *Arquitetura revista*. Rio de Janeiro, FAU-UFRJ, v. 8, p. 63-78, 1990. Além das escolas de São Sebastião e São Cristóvão, a lista se completa com as escolas São José (localizada onde hoje está a Câmara Municipal), no Centro da cidade; José de Alencar (atualmente chamada Amaro Cavalcante), no Largo do Machado; José Bonifácio, situada na freguesia de Santa Rita, atual bairro da Saúde; São Francisco Xavier (depois chamada de Orsina da Fonseca, nome da esposa do presidente do período republicano Hermes da Fonseca), localizada no bairro do Engenho Velho; além das escolas Rivadávia Corrêa e Luís Delfino, respectivamente no Campo de Santana e na antiga freguesia de N. Sra. da Gávea.
17. Cf. Escolas Municipais. *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de abril de 1870.
18. Cf. *Anais da Câmara de Deputados*, sessão de 19 de maio de 1870. (discurso de José de Alencar).
19. Cf. *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de março de 1871.
20. Cf. Estátua à S. M. o Imperador. *Jornal do Comércio*, 24 de março de 1870.
21. Cf. Biblioteca Nacional – Divisão de Iconografia: Arc 29.3.3 (11). (col. Thereza Cristina).
22. Cf. Biblioteca Nacional – Divisão de Iconografia: Arc 29.3.3. (11). (col. Thereza Cristina).
23. Esse argumento é especialmente apresentado no livro: SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai:*

memórias e imagens. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2003. Segundo o autor, é a República, proclamada por militares, que vai celebrar a Guerra como principal mito de formação das forças armadas.

24. Para essa discussão, consulte-se: KNAUSS, Paulo. O homem brasileiro possível. In: *Cidade vaidosa...* Op. cit.

25. Para uma abordagem atual das pinturas da Guerra do Paraguai, consulte-se MEGHREBLIAN, Caren Ann. *Art, politics and historical perception in Imperial Brazil, 1854-1884* – tese de doutorado. Los Angeles, University of California, 1990. especialmente o capítulo IV, "Military paintings and the 'artistic question'". (Agradeço a Ronald Raminelli a indicação desta leitura.) André Toral, em livro original, trata a Guerra do Paraguai como campo de concorrência de imagens, abordando os usos da pintura, da gravura e da fotografia. A história da estátua eqüestre de D. Pedro II pode servir de ilustração para os impasses da escultura nesse campo de concorrência de imagens. Cf. TORAL, André. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001.

**Chuchu: uma patente de arma brasileira
nas coleções do MHN**

Adler Homero Fonseca de Castro

NOTA BIOGRÁFICA

ADLER HOMERO FONSECA DE CASTRO – Mestre em História. Pesquisador do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Curador de Armas Portáteis do Museu Militar Conde de Linhares.

RESUMO

Uma das origens dos museus militares em todo o mundo foram as coleções de armas usadas para experiências e avaliações – um processo que aconteceu igualmente no Brasil. Aqui os exemplares usados nessas experiências não foram preservados, perdendo-se uma parte importante da história nacional. Contudo, nem toda a história desse ramo de atividades foi perdida, já que uma pequena parcela desses exemplares foi levada a museus. Neste caso se encontram três armas projetadas pelo armeiro baiano Athanazio Chuchu em 1885, hoje em dia um dos poucos vestígios preservados da memória daquilo que se pode chamar de *pré-história* da indústria bélica nacional. Este artigo propõe-se a transformar esses objetos em história, traçando o pouco que se sabe sobre as armas e o armeiro.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Histórico Nacional, coleções, artefatos bélicos, Athanazio Chuchu

Praticamente todos os países com exércitos razoáveis estão constantemente tentando se aperfeiçoar e se manter a par dos desenvolvimentos técnicos que ocorrem pelo mundo. Para isso, órgãos de pesquisa e desenvolvimento estão permanentemente acompanhando os estudos que ocorrem no mundo, nos mais diversos campos, desde tecidos mais adequados aos diferentes ambientes onde os soldados têm que operar, tipos de alimentação adequados aos soldados, serviços a serem executados até sistemas de comunicação por satélite. Naturalmente, um dos campos que mais atrai as atenções é o da pesquisa de equipamentos bélicos propriamente ditos – as armas.

Algumas vezes, essas armas em estudo são produtos estrangeiros; outras são de fabricantes e inventores locais. Algumas vezes, são idéias práticas e eficientes, adotadas como equipamentos militares por seus países. Outras vezes são idéias inviáveis, mais próprias a gerar risadas em uma revista cômica do que serem objeto de uma avaliação séria.

Os modelos mais sérios, muitas vezes, são testados por órgãos especializados, como o atual Instituto de Pesquisas e Desenvolvimento (IPD) do Exército ou a antiga Comissão de Melhoramentos do Material do Exército, órgão de

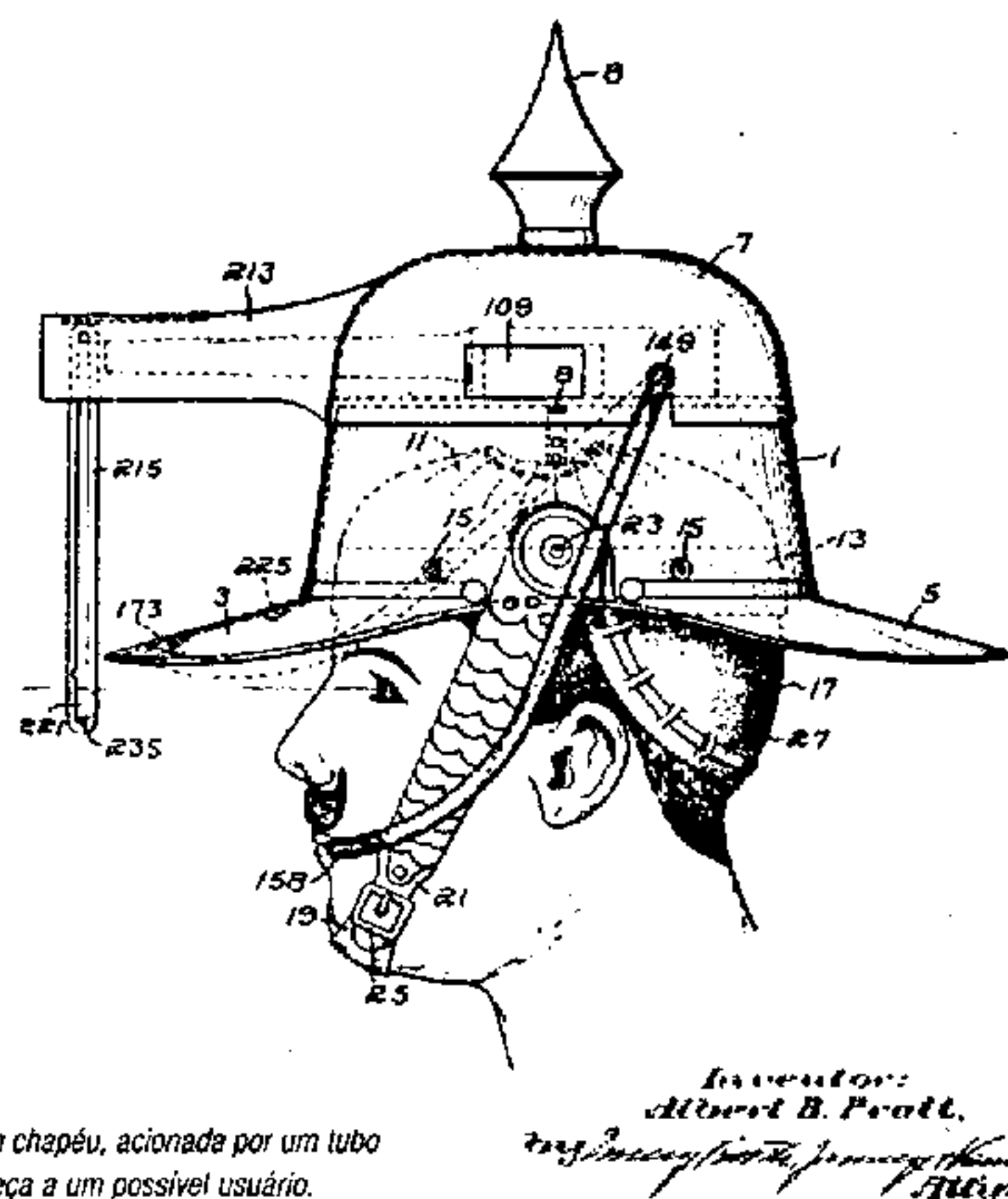


Figura 1 – Patente 1.183.492, de 16 de maio de 1916, EUA¹. Pistola acoplada a um chapéu, acionada por um tubo ligado à boca do soldado. Certamente um produto que traria grandes dores de cabeça a um possível usuário.

aperfeiçoamento tecnológico do século XIX. Uma vez avaliados, como dissemos, as armas podem ser adotadas, rejeitadas ou receber sugestões para aperfeiçoamento. Contudo, não importa esta avaliação, as armas e equipamentos usados nas experiências sempre são importantes para o estudo das técnicas e da própria ciência de um dado momento histórico, servindo como indicadores para se tratar da questão do desenvolvimento técnico-científico de um Exército e de um país.

Desta forma, normalmente os objetos que são testados para uma possível adoção, sejam bem sucedidos ou não, são mantidos em museus especializados, como um indicador das pesquisas que foram feitas ou, até, para servir como ponto de partida para novas pesquisas². Este é o caso do *Pattern Room*, de Enfield, Inglaterra, que contém inclusive armas brasileiras testadas lá, ou ainda o Museu do Arsenal de Springfield, nos Estados Unidos. No Brasil, com esta função de recolhimento de armas experimentais, houve uma série de instituições: a sala de modelos do Arsenal de Guerra da Corte (no prédio atualmente ocupado pelo Museu Histórico Nacional)³, o Museu Militar, inicialmente também vinculado ao Arsenal de Guerra da Corte, mas que passou mais tarde para o Asilo dos Inválidos da Pátria na ilha do Boqueirão, e os museus da Comissão de Melhoramentos do Material do Exército e o de Artilharia (este último um dos museus formadores do Museu Histórico Nacional, em 1922).

Infelizmente, o Exército brasileiro não tinha – e ainda não tem – uma política cultural sendo assim, que os museus do Exército têm uma história entrecortada, ao sabor dos gostos do momento. O Museu do Exército foi inaugurado e fechado diversas vezes – o que resultou em uma grande dispersão e perda de acervos históricos. Um exemplo dos problemas dessa falta de política cultural pode ser visto no caso do museu de armas da polícia de Santa Catarina, onde há uma metralhadora naval de múltiplos canos, experimental dos últimos anos do século XIX, desenhada e fabricada no Arsenal de Marinha. Não sabemos como ou por que ela foi parar naquele museu, mas certamente é uma arma que é relevante para a história da Marinha e que não tem importância para a polícia de Santa Catarina, que nunca a usou. A coleção de foguetes militares do Arsenal de Guerra foi enviada para o Museu da Cidade do Rio de Janeiro e de lá desapareceu.

Poderíamos continuar citando muitos outros exemplos de perda de material ligado à memória nacional – e falamos em perda real da memória nacional, pois esses objetos eram resultados da inventividade brasileira, muito antes do conhecido *boom* da indústria bélica nacional da década de 1980, uma história que hoje é de difícil recuperação.

Mas, se as perdas foram grandes, elas não foram totais. Algumas peças sobreviveram em museus, arsenais e salas históricas do Exército e, especialmente, no Museu Histórico Nacional. Este recebeu as coleções do Museu de Artilharia, extinto durante as comemorações do Centenário da Independência. Entre os objetos recolhidos então pelo MHN, estão três fuzis experimentais feitos na fábrica de armas da Conceição, a 3ª Seção do Arsenal de Guerra da Corte.



Figura 2 – Carimbo da Fábrica de Armas na Conceição – Arsenal de Guerra da Corte (AGC), que era estampado nas coronhas das armas fabricadas ou consertadas na fábrica que funcionou na velha fortaleza da Conceição de 1768 até 1902.

Estes três fuzis (carabinas, na nomenclatura do Império) são alguns dos vestígios materiais de uma fase da história das técnicas no Brasil – exemplares da produção de Athanaze Chuchu, o primeiro desenhista de armas a ter peças suas produzidas em série, 100 anos antes do grande desenvolvimento técnico da indústria bélica brasileira⁴.

A história das armas Chuchu, tal como representadas nas armas do MHN, é a seguinte: Athanazio, ou Athanaze, Chuchu⁵ era um armeiro baiano, filho de um francês da mesma profissão, que fundou uma loja de armas em Salvador no século XIX e a deixou para seu filho. Athanazio foi educado na Europa, fazendo seu aprendizado como artesão naquele continente e recebendo os conhecimentos necessários à continuação de suas atividades não só como armeiro ou vendedor de armas (era representante da fábrica belga *Labin et Théate*, de Liege), mas também como inventor.

Em 12 de agosto de 1884, Chuchu patenteou na Inglaterra, por intermédio de um agente, H. H. Lake, uma pistola “pimenteira”, de quatro canos⁶. Diz a tradição que essas armas de múltiplos canos tinham este

nome devido à semelhança que teriam com uma pimenteira que se usa nas refeições, por causa de seus muitos canos que lembram os furos deste implemento doméstico. Talvez também tenham recebido esse nome devido ao “sabor” picante de seu disparo. Deve-se observar que, tecnicamente, a primeira patente de Chuchu não era uma pimenteira clássica, em que os canos giram em torno de um eixo. No caso do desenho do baiano, os canos formavam uma caixa fixa e o que rodava era o percursor, o qual, cada vez que o gatilho era acionado, girava 90°, detonando um cartucho diferente. A pistola não tinha cão, só sendo acionada pelo gatilho.

Esse tipo de pistola não era novidade, pois já havia desenhos semelhantes em outros países, como a Sharp, de 1859, e um desenho de Lancaster muito semelhante ao de Chuchu. Mas a arma do brasileiro tinha algumas vantagens que justificavam sua fabricação: ela podia ser dobrada pelos canos, ficando estes colocados junto ao cabo, tornando-se a arma extremamente compacta e fácil de carregar em um bolso. Os cartuchos ficavam presos por meio de um retém especial, para não cair enquanto a arma estivesse sendo carregada dobrada.

A Chuchu alcançou um reconhecimento comercial limitado, pois chegaram a ser fabricadas na Europa algumas centenas de exemplares. As fontes mencionam armas com número de série na casa dos 300⁷, de vários calibres: .22", 5 mm e 11 mm, sendo que os exemplares existentes no Museu de Armas de Liege são muito pequenos, com cerca de 15 cm de comprimento, demonstrando que o projeto realmente destinava-se a produzir uma arma para ser carregada no bolso⁸.

Mas o armeiro não dormiu sobre os louros conquistados. Dois anos depois de patentear sua pistola, ele apresentou outra patente na Inglaterra para um fuzil de retrocarga (patente 3.543, de 12 de março de 1886), cujo resumo publicado transcrevemos abaixo:

- Mecanismos de culatra, bloco girante.* – o bloco da culatra gira em torno de um eixo abaixo e paralelo ao cano, de forma que depois de cada descarga ele é virado para o lado, para ejeção do estojo vazio e para o recarregamento. O bloco da culatra é exposto à parte, quando o bloco da culatra é mostrado separadamente em uma seção vertical, as peças estando em suas posições quando o bloco está pronto para ser virado para o lado! Um eixo transversal

passando através do bloco leva uma alavanca externa A, e um came de três braços interno, com três braços B, um dos quais arma o cão C, um segundo remove o percussor da face do bloco, e o terceiro D destina-se a comprimir e assim soltar uma alavanca de mola que normalmente age como uma segurança do gatilho. O ejetor é uma pequena alavanca pivotante em um eixo transverso, sua extremidade inferior recebendo um golpe de um pino projetado da face do bloco da culatra, quando este é voltado para o lado.⁹

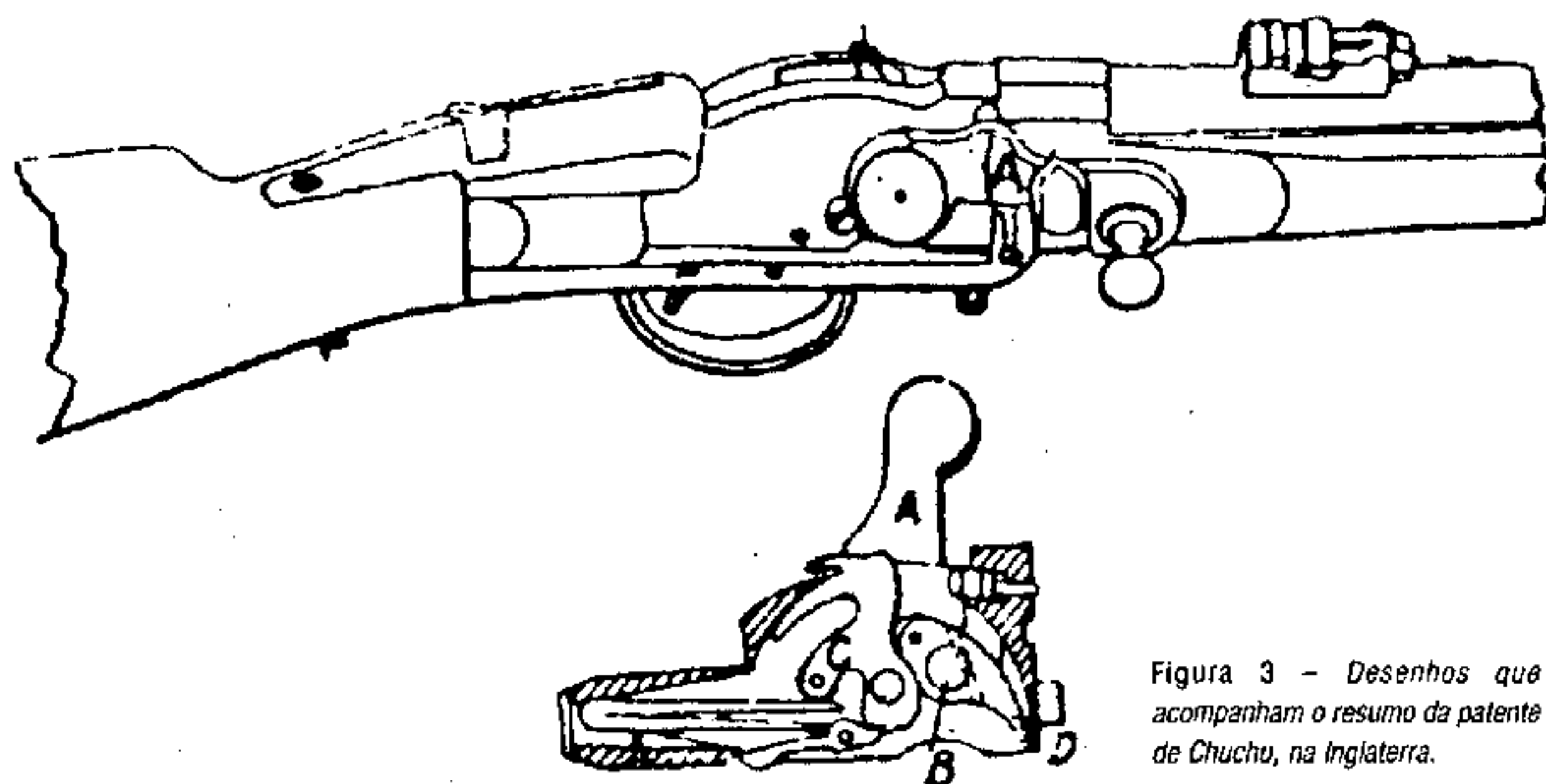


Figura 3 - Desenhos que acompanham o resumo da patente de Chuchu, na Inglaterra.

A arma, igualmente patenteada no Brasil (patente de 12 de fevereiro de 1886), teria as seguintes vantagens, segundo as palavras do inventor:

1º Em uma arma de guerra, espingarda ou pistola, a combinação de uma caixa envoltória feita de uma só peça e com qualquer metal (...) com o maquinismo completo, denominado *Blocus-feixe* (...)

2º A combinação de uma caixa envoltória e do mecanismo *Blocus feixe* assim especificados, com a chave G [letra "A" do desenho da patente inglesa] que reúne perfeitamente estas partes com o cano da espingarda ou pistola, e que ao abrir-se faz mover o extrator do cartucho conforme está representado (...)

3º As combinações acima especificadas que tornam prático e pouco dispendioso o fabrico mecânico e uniforme desta arma, tornando-a superior e fácil a manobra, e desarmar e a limpar convenientemente, o que é de grande vantagem para as tropas em campanha: tudo como se acha acima [na patente] substancialmente descrito¹⁰

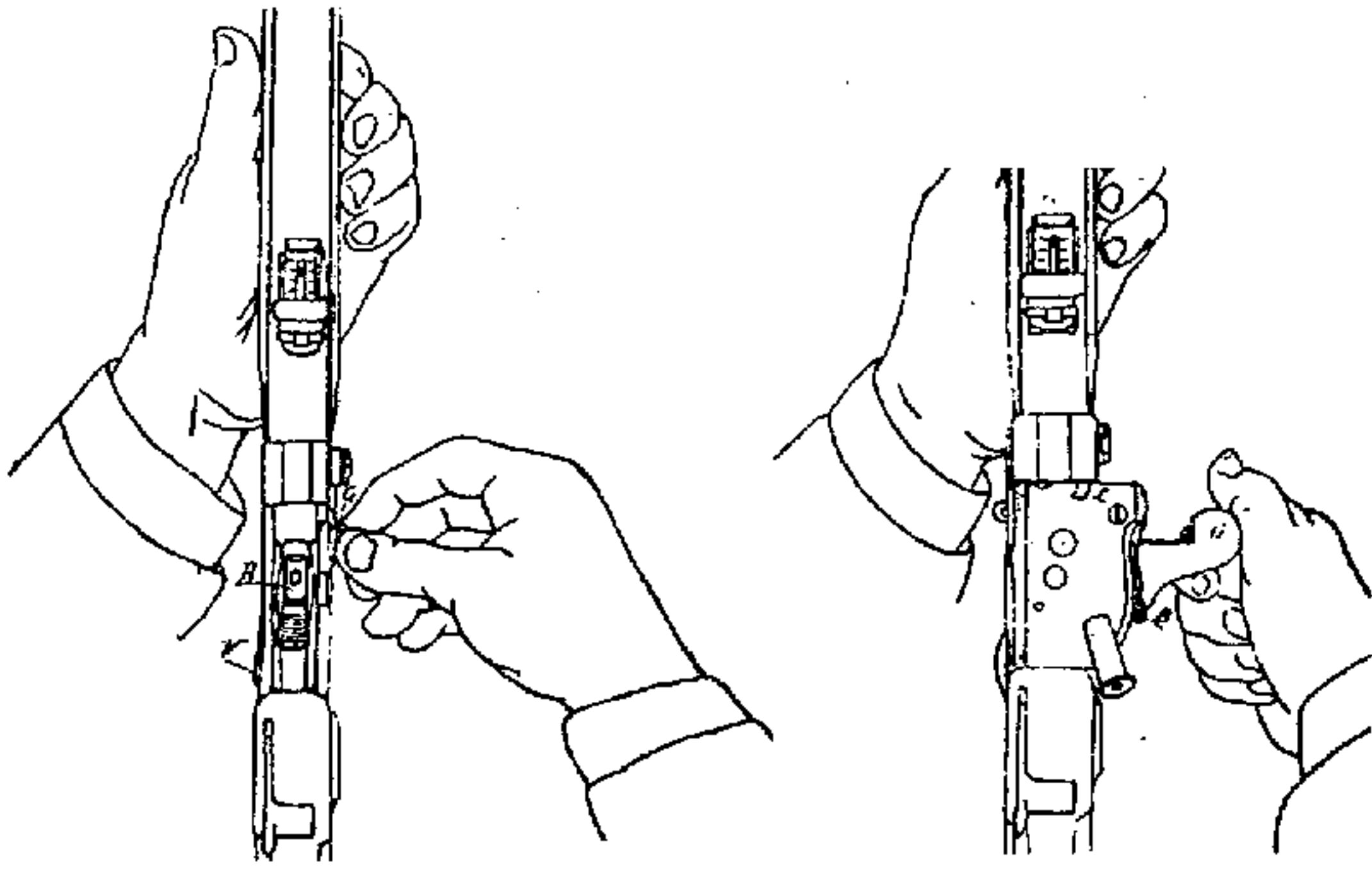


Figura 4 – Detalhe do desenho da patente brasileira de Chuchu, mostrando abertura do mecanismo e extração do cartucho.

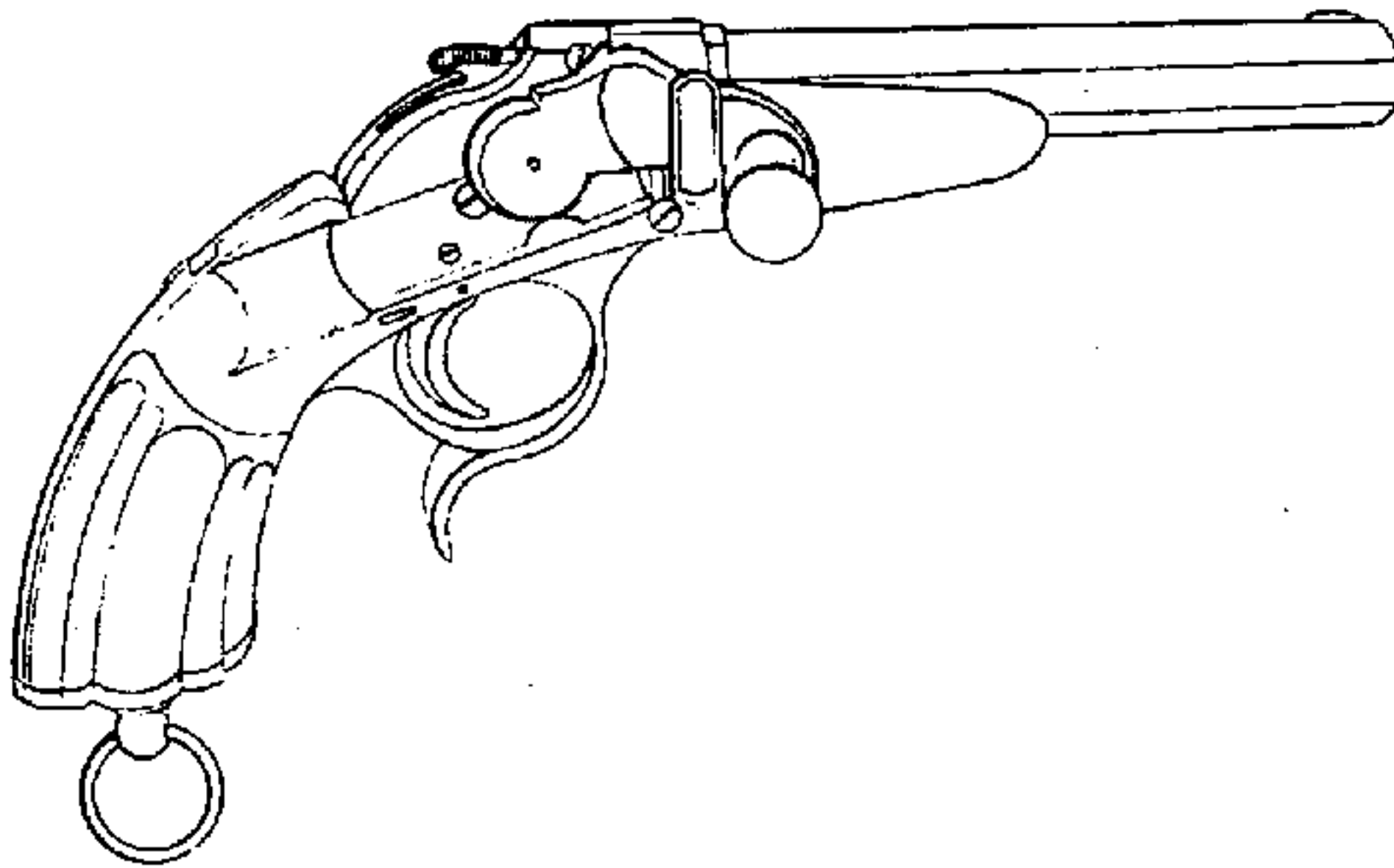


Figura 5 – Detalhe do desenho da patente brasileira de Chuchu, mostrando a pistola do sistema. Não se conhecem exemplares de pistolas deste tipo.

Uma primeira arma – um mosquetão feito artesanalmente pelo armeiro –, foi testada pela Comissão de Melhoramentos do Material do Exército, a pedido do Ministro da Guerra, a quem um exemplar tinha sido entregue pelo armeiro, como pode ser visto na passagem abaixo, da *Revista do Exército Brasileiro*, de 1886.

Na presença do inventor, membros da comissão de melhoramentos, pertencentes à Seção de Armas Portáteis e administração da Escola de Tiro [do Exército, em Realengo], foi no dia 19 de fevereiro, próximo passado, o *Mosquetão Chuchu*, submetido, na linha de Tiro do Realengo de Cam-

po Grande a diversas provas tendentes a demonstrar o merecimento da arma em questão, como arma de guerra.¹¹

Observe-se que a arma foi testada antes da obtenção da patente inglesa, mas logo após a apresentação do pedido de patente no Brasil. Os resultados dos testes foram bastante razoáveis, a arma atingindo uma cadência de 17 tiros por minuto (tiro rápido), ou o valor mais aproximado da realidade, de 12 tiros por minuto, apontados contra um alvo a 200 metros de distância. E isso com a ressalva da comissão de que o atirador destacado para os testes, um instrutor da Escola de Tiro, não conhecia a arma, de maneira que seria de se esperar resultados melhores com o aumento da familiaridade dos atiradores com o novo desenho.

No tocante à resistência, apesar dos poucos disparos executados (109 tiros), a Comissão só tinha elogios, conforme colocado no citado artigo:

As provas de resistência foram sobremodo favoráveis ao Sr. Chuchu.

Basta dizer que durante as experiências (...) nenhum acidente se deu; funcionando sempre, de modo mais lisonjeiro, o mecanismo da culatra-móvel; sendo notável a facilidade do manejo de fogo, ainda quando excessivamente quentes e, conseqüentemente, dilatadas as suas peças, por causa da rapidez e continuidade dos tiros¹².

Essa resistência era considerada admirável devido ao fato de o bloco da culatra do mosquetão usado nos testes ter sido feito a mão, com metais de qualidade inferior, pois Chuchu não dispunha de equipamentos adequados à fabricação industrial em sua loja. No tocante à segurança, a própria patente de Chuchu já apontava uma característica relevante – a arma tinha uma segurança interna, que não permitia o disparo com a culatra aberta. Este ponto, que pode parecer de menor importância hoje em dia, quando essa característica é considerada como obrigatória a qualquer desenho de arma, era fundamental no século XIX. Naquele período havia diversas armas, entre elas de fabricantes de renome, que permitiam o fogo com a culatra semi-aberta, gerando desagradáveis (quando não fatais) incidentes de tiro. Um exemplo desse defeito fatal é a Comblain belga, antes de ser redesenhada para adoção pela Guarda Cívica Belga e pelo Exército Brasileiro.

O artigo da Revista Militar Brasileira apontava apenas um problema no projeto de Chuchu – sua desmontagem podia ser feita usando-se apenas uma chave de fendas, mas esta era indispensável, ao contrário da Comblain então regulamentar no Exército, em que o bloco da culatra podia ser removido pelo soldado sem o uso de acessórios, permitindo que a arma fosse inutilizada no campo de batalha, caso se julgasse necessário.

Consideramos essa observação curiosa, pois o desenho da arma claramente foi feito para que o mecanismo pudesse ser removido *sem* essa chave de fendas. Como colocado na patente de Chuchu:

A arma caracteriza-se especialmente sobre os seguintes pontos:

1º A grande simplicidade do maquinismo, facilitando a fabricação mecânica e uniforme.

2º Deslocamento simultâneo sem necessitar de ferramenta alguma nem grande prática, o que fornece as seguintes vantagens:

1º a sua conservação e limpeza, 2º o pronto reparo no caso de desarranjo, 3º evitar extravios no caso de arrecadação nos armazéns, 4º possibilidade de inutilizá-la prontamente no caso de rendição ao inimigo.¹³

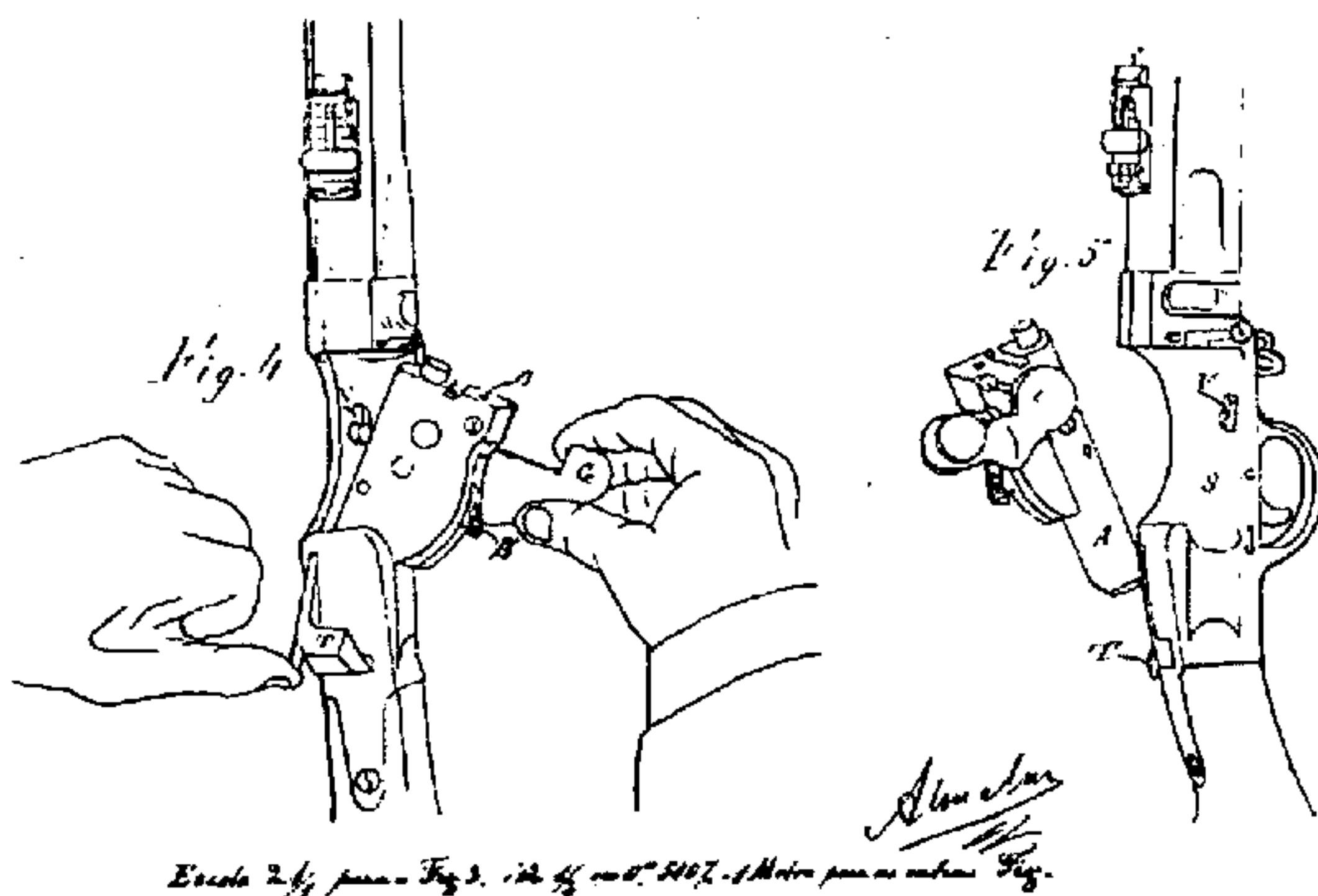


Figura 6 – Detalhe do desenho da patente brasileira de Chuchu, sobre a remoção do bloco da culatra, sem o uso de ferramentas. Observe a posição da trave "T". Esta seria movida para o lado do mecanismo nas armas regulamentares.

Mas o teste acima mencionado, feito pela Comissão de Melhoramentos, não foi o único pelo qual a arma passou no Exército. Logo depois a

portaria do Diretor do Arsenal de Guerra, seguindo instruções do Ministro da Guerra, ordenou que fossem modificadas seis carabinas Comblain segundo o sistema de Chuchu. Outra portaria, de 26 de março, determinou que uma dessas seis armas fosse ainda mais modificada, “seguindo as novas indicações do mesmo Sr. Chuchu, como foi por ele requerido (...)”.¹⁴

Não sabemos exatamente qual seria a modificação do desenho sugerida pelo armeiro baiano, mas as três armas do acervo do Museu Histórico Nacional parecem ser parte dessas carabinas modificadas. São baseadas na Comblain nº 2, mas com o mecanismo segundo o padrão proposto, é claro. Existe uma outra carabina, aparentemente semelhante às do MHN, no Museu da Academia Militar de Agulhas Negras, mas não conseguimos obter dados sobre ela¹⁵.

Há ainda uma carabina, que atualmente se encontra no *Enfield Pattern Room*, na Inglaterra, que também foi feita na Fábrica de Armas da Conceição e que parece ser uma do lote experimental, pois tem marcas semelhantes às das armas do Museu Histórico Nacional. Contudo, a peça do *Pattern Room* tem uma configuração diferente da patente inglesa, sendo o mecanismo idêntico aos mosquetões de modelo 1891, o que nos faz supor que seja de um lote posterior. Situação semelhante parece ser a de um mosquetão (mais curto que as carabinas anteriormente citadas), que faz parte da coleção particular do Sr. Aldo João Aberto. Esta não tem o calibre regulamentar das Chuchus produzidas posteriormente, apesar de ter a aparência destas¹⁶. Supomos que ela seja ou uma arma experimental ou

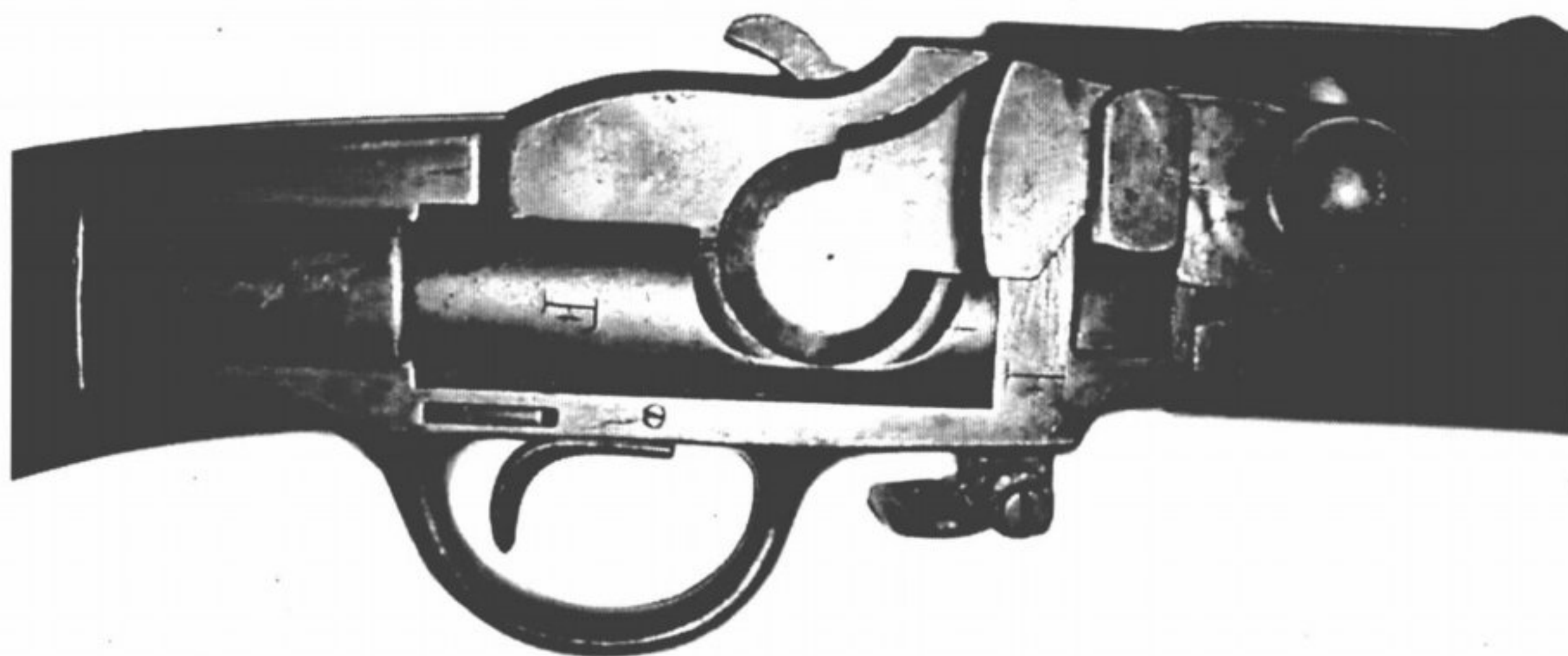


Figura 7 – Foto do mecanismo da arma do Museu Histórico (Peça SIGA 6126), idêntica aos desenhos de patente. Observe a letra F, marcada no bloco, indicativo de ser esta a sexta arma preparada no Arsenal de Guerra

um exemplar para venda no mercado civil. É uma pena, mas não temos dados maiores que possam levar a uma conclusão nem sobre a arma do *Pattern Room*, nem sobre a do Sr. Alberto.

Infelizmente não há maiores informações sobre essas armas experimentais, nem quais foram os resultados dos testes. As três carabinas que existem no Museu Histórico Nacional têm as letras D, E e F marcadas no mecanismo e 123,9 cm de comprimento (ligeiramente mais compridas do que as Comblain). As coronhas e canos são de armas Comblain, tal como ordenado nas portarias do diretor do Arsenal. Logo, seu calibre é de 11 mm e os canos têm 80 cm de comprimento. As alças de mira são reguladas até 1.400 metros e as armas recebem baionetas do padrão do Exército (iatagãs, com punho de latão, notando-se que no caso da arma estudada, a de número SIGA 6126, a baioneta certamente não é original da arma, por ser do modelo 1888 e ter bainha de aço, que era usada apenas nas carabinas Chassepot). Não sabemos o destino das outras três armas convertidas em 1886 no arsenal. No inventário de Gustavo Barroso, da década de 1930, há menção a seis peças do mesmo tipo no museu.¹⁷ É possível que a arma que se encontra hoje na Aman seja uma que foi permutada pelo MHN com o museu de lá, mas, como não tivemos resposta à nossa carta enviada a eles, nada podemos dizer a respeito.

Independentemente de maiores informações, podemos adiantar que a avaliação da Comissão de Melhoramentos do Material do Exército, encarregada do exame de qualquer arma apresentada para estudos, não deve ter tido resultados positivos do ponto de vista do inventor baiano. O Exército já estava armado com as Comblains e não contemplava de imediato qualquer mudança em seu armamento regulamentar, tanto que havia sido ordenada a conversão de mais uma grande partida de Comblains em 1885, para o padrão que é conhecido como “modelo 4”. Essa relutância em adotar uma nova arma é natural, especialmente considerando que o desenho de Chuchu apresentava poucas vantagens sobre a Comblain, a não ser do ponto de vista do orgulho nacional.

Mas se o Exército não adquiriu a arma, o fator orgulho nacional ainda assim teve seu papel: mesmo com a Chuchu não tendo sido considerada vantajosa o suficiente para ser adotada pelo Exército, ela o foi pela polícia

da Bahia, com o mosquetão modelo de 1891. Isto é uma decisão que só se entende por chauvinismo, pois, como dissemos, ela não apresentava vantagens marcantes sobre o armamento então em uso e, em 1891, já começavam a ser usados os cartuchos com pólvora sem fumaça, o que tornava o desenho obsoleto.

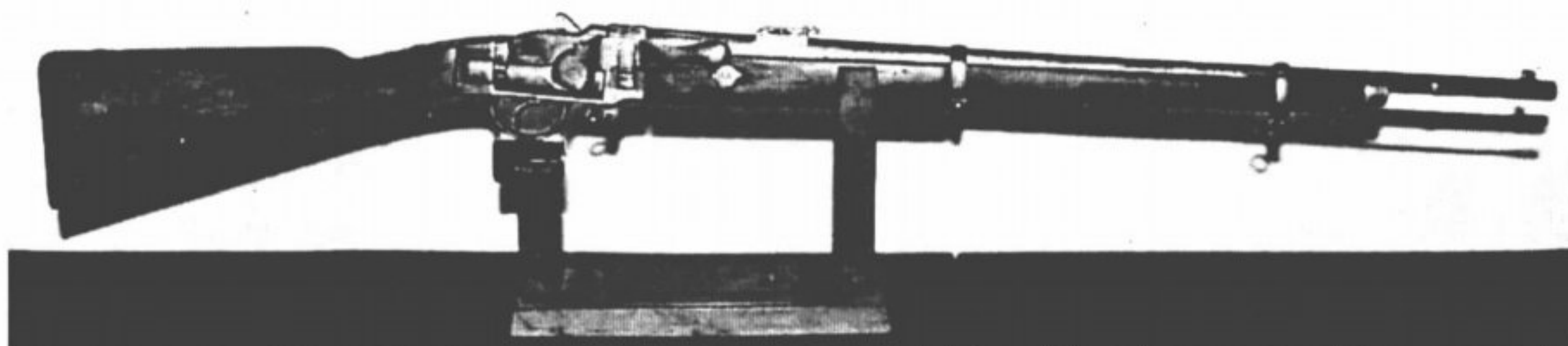


Figura 8 – Mosquetão da coleção particular de Aldo João Alberto, semelhante ao modelo da polícia da Bahia, mas diferindo em detalhes.

Infelizmente não conseguimos localizar o relatório do Governo do Estado da Bahia de 1891, que seria fundamental para se averiguar as razões que levaram à aquisição da Chuchu pela Polícia Militar daquele Estado. Sabe-se que, antes da Proclamação da República, o corpo policial estava armado com as antiquíssimas Minié – em serviço desde a Guerra do Paraguai. Sabe-se também que o Governo do Estado tinha tentado adquirir armas mais modernas – Comblains – junto ao Exército, iniciativa que não fora coroada de êxito, tendo sido ofertadas apenas mais Miniés de tiro simples e de carregar pela boca, totalmente obsoletas e mesmo estas em um estado tão lamentável que tiveram que ser recusadas¹⁸.

No entanto, em 1892, já há referências ao contrato com Chuchu, atuando como agente da fábrica *Lambin et Théate*, para o fornecimento das carabinas (encomenda que foi entregue até 1893). A encomenda original da polícia da Bahia foi de apenas 900 armas, sendo interessante apontar que esse número era insuficiente para equipar todo o corpo policial do Estado. O armamento novo só foi fornecido aos soldados servindo na capital do Estado e alguns poucos destacamentos no interior, o restante da tropa continuando armada com as Miniés. Aí encontramos a maior referência ao fato de a compra original ter sido motivada por motivos patrióticos: após a data de 1891, os relatórios dos comandantes da força policial são unânimes em apontar a necessidade de comprar novas armas, mas as opções apontadas sempre recaem em tipos usados pelo Exército –

Mannlichers (modelo da comissão de 1888) ou Comblains, como podemos ver abaixo, no relatório já do ano seguinte à compra das Chuchu:

Lembro-vos que há grande conveniência em uniformizar-se o armamento da polícia como o dos corpos de linha; o armamento que este corpos usam atualmente está condenado e já o governo da União trata de substituir pelo o do sistema Manulicher (sic). Não comportando o Estado semelhante despesa, pode-se ao menos fazer a aquisição de 600 ou 700 destas carabinas para armar-se a força da Capital, ficando o do sistema Chuchu para as praças destacadas no interior¹⁹.

Ou seja, as armas do sistema Chuchu ficariam relegadas a um serviço considerado pela polícia como sendo secundário. A solicitação de compra de armas mais modernas foi reforçada no ano seguinte:

Muito conviria armar-se o corpo [de polícia da Bahia] com armas Manulicher por ser (sic) de fácil manejo, visto faltar tempo ao soldado para aprendizagem de armamento complicado²⁰.

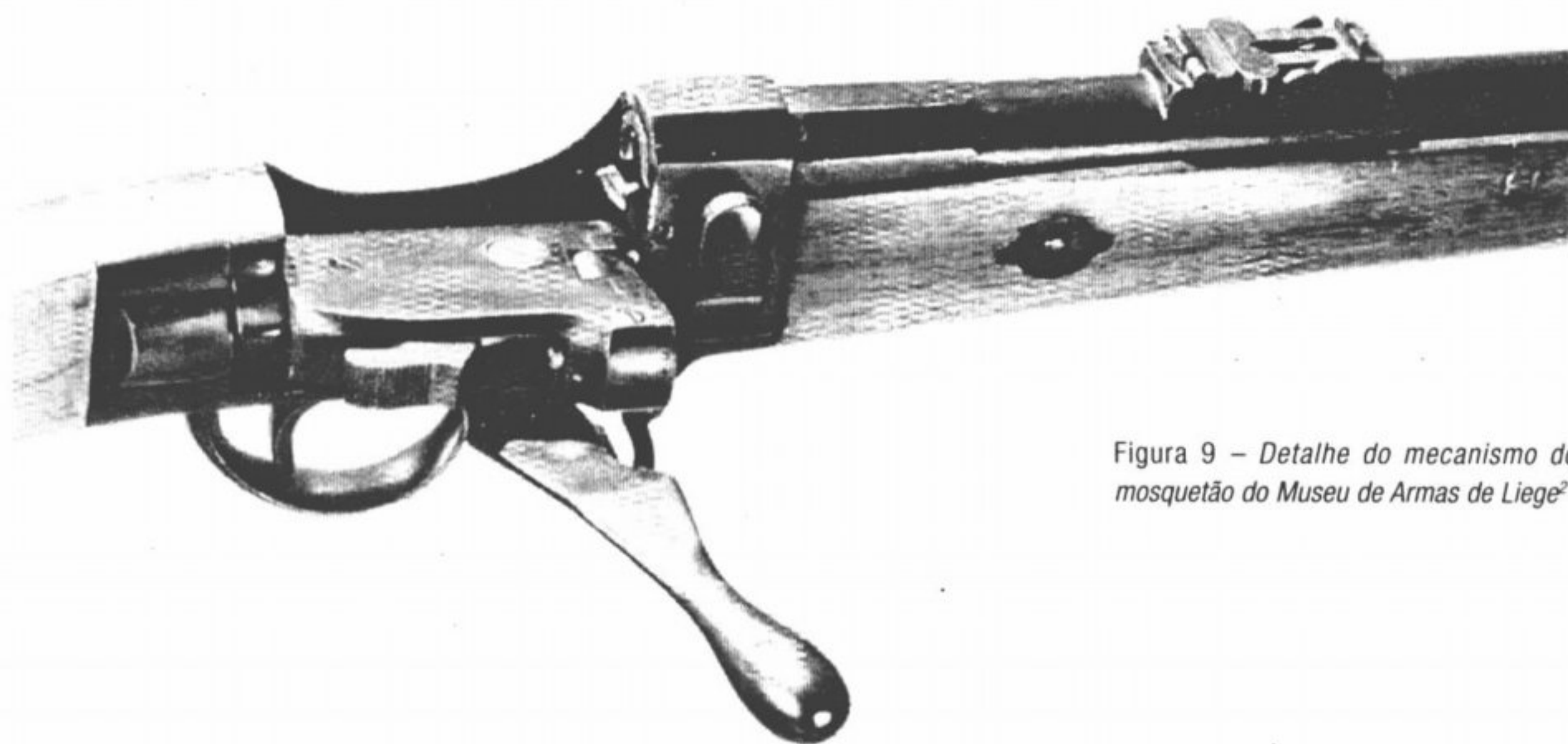


Figura 9 – Detalhe do mecanismo do mosquetão do Museu de Armas de Liege²¹

Naturalmente o Exército, que estava trocando seu armamento Comblain pelas Mannlicher, não tinha condições de ceder as armas solicitadas para uma força policial, de maneira que o pedido acima não foi atendido. Contudo, o governo baiano não desistiu, até conseguir comprar armas para substituir as antigas, como colocado em um dos seus relatórios:

Achando-se completamente imprestável o armamento a Minié, por se achar há mais de trinta anos em efetivo serviço e sendo insuficiente o

armamento do sistema Chuchu para o completo das praças de infantaria, foi autorizado por V. Ex. a aquisição de 800 carabinas Comblain, as quais foram cedidas pelo Governo Federal.²²

Ou seja, não se cogitou comprar mais armas do modelo 1891, mesmo porque essas eram mais caras do que as Comblain, vendidas a preços de ocasião pelo Exército, o qual as estava substituindo por outras armas, mais modernas.

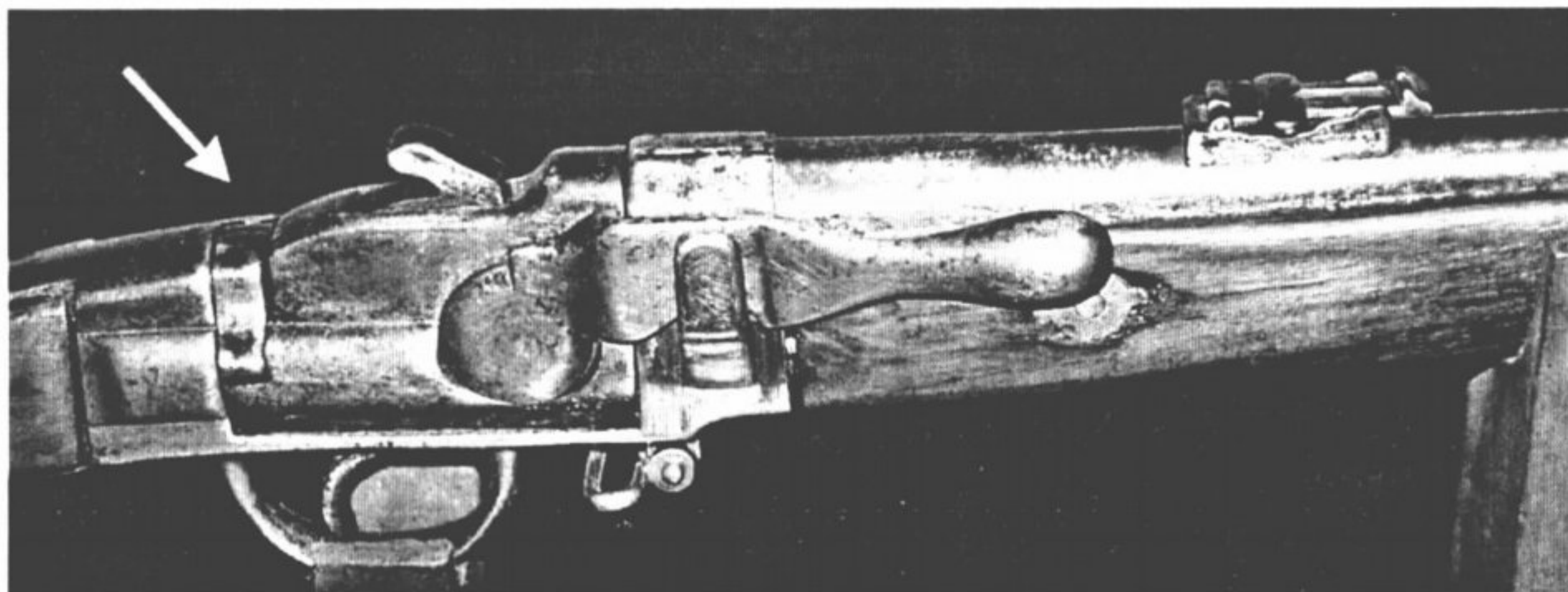


Figura 10 – Detalhe do mecanismo do mosquetão da coleção do Sr. Alberto. A seta marca a alavanca T, já transferida para a posição lateral do cano, diferentemente do desenho da patente e da arma do MHN.

Daí a explicação mais provável que podemos encontrar para a compra das armas Chuchu foi que esta ação tinha a finalidade de prestigiar um inventor nacional – o que talvez explique o contrato um tanto atabalhado, que sequer previa a compra de acessórios indispensáveis à manutenção da arma. Outra razão possível, mas muito menos provável, seriam problemas políticos, pois o governo do Estado solicitara, por várias vezes, a compra de armas ao Exército, compras essas que não chegaram a se concretizar. Como a Bahia tinha sido um dos Estados que tinha demorado a aderir à Proclamação da República, é possível que a aquisição no mercado particular fosse a única alternativa aberta aos governantes, mas isso não nos parece ser plausível.

O Mosquetão Chuchu regulamentar

Apesar do número limitado de armas fabricadas, pode-se tecer algumas considerações sobre o mosquetão Chuchu modelo 1891 da polícia da Bahia. Os exemplares examinados têm um cano de Comblain tendo neles gravada a

marca L&T, da fábrica *Lambin et Théathe*, que funcionou em Liege de 1886 a 1894. Consideramos interessante frisar que esta fábrica, detentora dos direitos da patente de Comblain, era representada na Bahia por Athanazio Chuchu. As armas regulamentares da polícia baiana tinham o comprimento de 1.080 mm, calibre de 11 mm. Apresentavam escrito sobre o mecanismo “A CHUCHU PATENT” e o número da patente belga (10.545), o número de série da arma estando no suporte da baioneta. Diferem do modelo da patente por terem a alavanca para remoção do bloco colocada logo atrás e à direita do bloco. A alavanca de armar também é muito mais anatômica.

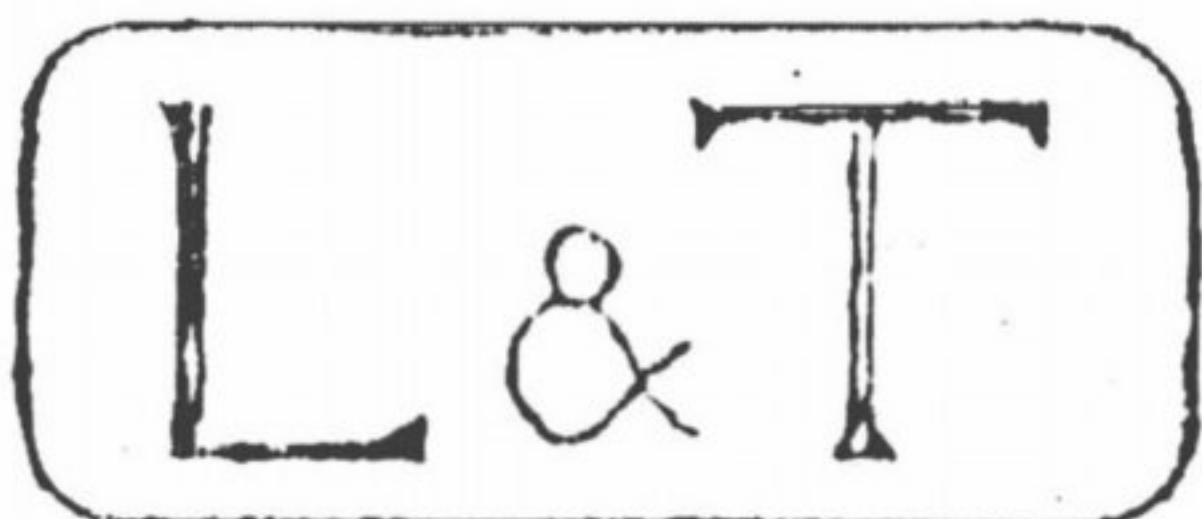


Figura 11 – Marca de banco de prova das armas fabricadas por Lambin et Théate

O mosquetão modelo 1891 foi fabricado em pequenos números, sendo uma arma que é dificilmente encontrada nos dias de hoje. Isso talvez explique o fato de não existirem referências documentais maiores sobre o Chuchu. Mesmo o maior incidente militar da história da Bahia, Canudos, não gerou dados sobre o uso da arma. As fotografias existentes da polícia da Bahia na campanha de 1897 não permitem identificar que arma estão usando, podendo ser tanto Comblains como Chuchus.

E assim gostaríamos de terminar por um último ponto: por que um mosquetão? No Exército, esse tipo de armamento era de uso individual dos soldados de artilharia e engenharia, mas as polícias estaduais não tinham esses tipos de tropa em seus quadros. A cavalaria do Exército usava clavinas de repetição (por essa época Mannlichers mod. alemão de 1888), logo, não conseguimos traçar qualquer paralelo entre essa arma e as forças do Exército. Será possível que a cavalaria de uma outra força policial estivesse armada com ela? Isso é bem lógico, já que as clavinas usadas pelo Exército não tinham baionetas e os mosquetões as tinham (é justamente essa a maior distinção entre o que é uma clavina e um mosquetão). No final do século XIX, os policiais não dispunham de cassetetes, substituindo-os pelas espadas (usadas, naturalmente, com a folha e não com o gume!), sendo que as longas baionetas das Comblains eram apreciadas como arma



Figura 12 – 5ª Batalhão de Polícia em Canudos, foto de Flávio de Barros, acervo do Arquivo do Exército.

de polícia – será que foi essa a razão da escolha de um mosquetão?

Infelizmente, no momento, não temos condições de resolver os problemas ainda existentes no tocante à história dessa pouca conhecida arma – a primeira desenhada por um brasileiro a ser fabricada em série. Chuchu desapareceu discretamente de nossa história. A última informação que localizamos sobre ele é que, em 1908, Athanazio Chuchu patenteou mais uma nova invenção – ainda uma máquina de matar, mas agora não contra pessoas, senão contra formigas!²³

Um dos problemas – que pode ser exemplificado no caso de Chuchu é que, apesar do projeto de Mário de Andrade para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, de 1936, já prever um museu de “artes aplicadas e técnica industrial”, este nunca foi criado e os museus de história existentes não têm condições de dedicar muito tempo à ques-



Figura 12 – Detalhe do desenho da patente de Chuchu relacionada a uma máquina de matar formigas.

tão da história das técnicas. O resultado, inevitável, é a perda – crescente – de informações e dados sobre a nossa história. A situação só não é totalmente lamentável, pois alguma coisa foi preservada, como é o caso de objetos do acervo do Museu Histórico Nacional.

NOTAS

1. WINANT, Lewis. *Firearms Curiosa*. New York: Bonanza, 1955, p.260
2. Em 1881, a Comissão de Melhoramentos do Material do Exército, órgão de pesquisas e desenvolvimento do Exército, na segunda metade do século XIX, mandou estudar as lanças paraguaias, troféus de guerra, que se encontravam guardadas no Museu Militar, no Asilo dos Inválidos da Pátria. Cf. CASTRO, Adler Homero Fonseca de. A lança: a arma do centauro dos Pampas, *Jornal Armaria*, ano III, n. 13, 1994.
3. Instruções para a sala destinada ao depósito de troféus e diferentes outros objetos militares. Anexa ao aviso do ministro 1ª Seção 1ª Diretoria, de 19/12, publicada em ordem do dia do Arsenal de Guerra, de 22/12/1865. Mss. Arquivo Nacional. Este teria sido o primeiro museu militar no Brasil.
4. A arma de Chuchu não foi a primeira arma desenhada no Brasil, havendo pelo menos duas outras anteriores, como a de Paulino Antônio Callado, patenteada em setembro de 1880. Contudo, não há nenhum dado apontando que essas duas armas tenham sido efetivamente fabricadas.
5. Uma grafia variante para o nome do Armeiro é Chuchú, com acento, forma como aparece em alguns documentos.
6. VILLE DE LIÈGE – Echevinat de la Culture, des Musées et de Tourisme. *Prestige de l'Armurerie portugaise*. La Part de Liège. Liège : Musée d'Armes de Liège, 1991, p. 141.
7. GONÇALVES, J. J. (alferes). O mosquetão Chuchu. *Revista do Exército Brasileiro*. Ano V, 1886, p. 42.
8. VILLE DE LIÈGE – Echevinat de la Culture... *Op. cit.*, p. 141.
9. PATENTS Abridgements Class Small-Arms. Registro 3543. March 12, 1886.
10. Memorial descritivo acompanhando um pedido de privilégio durante 15 anos no Império do Brasil, para um “novo sistema de espingarda e pistola de guerra, denominado sistema Chuchu”;

Invenção de Athanase Chuchu, cidadão brasileiro, armeiro, domiciliado na cidade da Bahia n' neste Império. Rio de Janeiro, 12/2/1886, ass. Como procurador Jules Géraud. Mss. Arquivo Nacional.

11. GONÇALVES, J. J. (alferes). O mosquetão Chuchu... *Op. cit.*, p. 42.

12. Idem.

13. Memorial descritivo... *Op. cit.*

14. BRASIL – Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. *Portaria do Diretor do Arsenal de Guerra da Corte, General Aires Âncora ao 3º Ajudante, 26 de março de 1886*. Mss. Arquivo Nacional; BRASIL - Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. *Ordem relativa a aplicação do mecanismo do armeiro Chuchu em seis armas do sistema Comblain. Escritório da 3ª Seção do Arsenal de Guerra da Corte, em 20 de Março de 1886*. Mss. Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. Mss Arquivo Nacional e BRASIL – Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. *Ordem relativa a carabina Chuchu. Escritório da 3ª Seção do Arsenal de Guerra da Corte, em 15 de dezembro de 1886*. Mss. Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro.

15. Agradecemos ao Sr. Aldo João Alberto pela indicação referente a esta arma.

16. A arma do Sr. Alberto tem 1.078 mm de comprimento, com o cano de 666 mm e um número de série 821. Também tem uma inscrição que parece indicar o calibre de 10,2 mm, que supomos seja algo relativo às armas Winchester .44/40, já que ela recebe esses cartuchos, e não os regulamentares do Exército, 11 x 42 mm. Certamente não é uma arma feita artesanalmente, o que nos leva a supor que seria um exemplar para o mercado civil. Novamente agradecemos ao apoio do Sr. Alberto, que nos forneceu os dados sobre essa rara peça de coleção.

17. BARROSO, Gustavo Dodt. *Inventário da Coleção de Armas do Museu Histórico Nacional*. s.d.

18. BAHIA – Governo Provincial. *Relatório com que o Exmo. Sr. Cons. Dr. Manuel do Nascimento Machado Portela passou administração da província ao Exmo. Sr. Dr. Aurélio Ferreira Espadeiro no dia 1º de abril de 1889*. s.n.t.

19. BAHIA – Regimento de Polícia. *Relatório do coronel comandante do Regimento de Polícia da Bahia, Francisco Joaquim Pereira Caldas ao contra-almirante Joaquim Leal Ferreira, Vice-Governador do Estado da Bahia. Salvador, Quartel da Mouraria, 28 de março de 1892*. Anexo ao relatório do Governador do Estado, de 1892. s.n.t. O grifo é nosso.

20. Idem. *Relatório do Regimento policial anexo ao Relatório do governador da Bahia de 1892*.

Policarpo Ferreira Campos, Coronel Comandante, 20 de março de 1893. Anexo ao relatório do Governador da Bahia de 1893. s.n.t.. O grifo é nosso.

21. VILLE DE LIÈGE – Echevinat de la Culture, des Musées et de Tourisme. *Prestige de l'Armurerie portugaise. La Part de Liège*. Liège: Musée d'Armes de Liège, 1991, p. 163.

22. BAHIA – Regimento Policial. *Relatório do comandante do Regimento Policial, Cel. Maximiliano dos Santos Menezes ao governador do Estado da Bahia*. s.n.t [1895]. O grifo é nosso.

23. Memorial descritivo de um pedido de privilegio, na república dos Estados Unidos do Brasil, para "UMA MAQUINA DESTRUIDORA DE FORMIGAS, DENOMINADA "CHUCHU". Invenção de Athanase Chuchu, domiciliado na Bahia. Rio de Janeiro 10/4/1908. Mss. Arquivo Nacional.

Prata para as Minas

As Moedas da “Série J” de D. José I (1750-1777)

Rejane Maria Lobo Vieira

NOTA BIOGRÁFICA

REJANE MARIA LOBO VIEIRA – Graduada em Museologia, Rejane Maria Lobo Vieira é mestre e doutoranda em História Antiga e Medieval pela UFF. Pesquisadora da história e das técnicas monetárias, chefiou, entre 1980 e 2001, a Seção de Catalogação, a Divisão de Tombamento, Catalogação e Reservas Técnicas, a Divisão de Moedas e o Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional.

RESUMO

Abordam-se neste texto as razões que levaram o governo de Portugal a empreender, no Brasil do século XVIII, a cunhagem de uma nova série de moedas de prata com valores diferentes dos da já consagrada “série das patacas” para facilitar a compra do ouro em pó e o controle da sua produção, e as características e peculiaridades de exemplares de moedas da “Série J” existentes na coleção do MHN.

PALAVRAS-CHAVE

Brasil, século XVIII, ouro, moedas de prata, “Série J”.

As moedas de prata da chamada “Série J” de D. José I, produzidas nas casas da moeda da Bahia e do Rio de Janeiro de 1752 a 1774 para circular sobretudo em Minas Gerais em lugar do ouro em pó, destacam-se das demais emissões feitas para a colônia do Brasil pelos valores de 600, 300, 150 e 75 réis em que foram cunhadas. No entanto, essas moedas foram objeto de poucos estudos específicos, e muitos desconhecem as razões que motivaram o governo da metrópole a empreender sua emissão. Neste texto, pretendemos introduzir e abordar brevemente a questão, destacando igualmente alguns exemplares pouco conhecidos da coleção do Museu Histórico Nacional.

Antecedentes

Conforme João Lúcio de Azevedo, nas suas *Épocas de Portugal Económico*, cuja primeira edição data de 1928, “a esperança do aparecimento de riquezas de ouro e prata” seguiu-se quase imediatamente ao descobrimento do Brasil.

Segundo esse autor¹:

Foi a esperança dos primeiros navegadores nas explorações costeiras, nas cartas de doação – em que se reservavam os direitos da Coroa –, e nas iniciativas individuais na colônia. Na geografia, designações simbólicas mantinham a crença: um rio da Prata ao sul; ao norte, o lago Dourado, origem do Amazonas; entre esses extremos, em superfície enorme, a terra da Promissão.

Desde 1531, na primeira ocupação definitiva do território brasileiro, há notícias de que Martim Afonso de Souza teria mandado uma expedição à procura de ouro – que parece ter sido dizimada por indígenas. Tentativas continuaram a ser feitas no decorrer de todo o século XVI, por

iniciativa oficial ou de particulares, estimuladas por notícias esparsas do aparecimento de pepitas em rios e do descobrimento de riquezas em ouro, prata e pedras preciosas.

No século XVII, a crise da economia açucareira que se seguiu à expulsão dos holandeses do Brasil levou a Coroa portuguesa a intensificar a busca de metais preciosos. Desde 1629, os bandeirantes, empenhados na captura de índios, também percorriam o interior à procura de riquezas.

O governo metropolitano não só estimulava como promovia a organização de expedições de exploração – como foi o caso da “Jornada do Ouro” ao rio Pacajá, no Pará, em 1651, em que “mineiros treinados no ofício” vieram de Portugal em busca desse metal, e que terminou em fome, doença e morte².

Em 1664, a Coroa enviou uma carta ao bandeirante Fernão Dias Pais Leme solicitando-lhe apoio na descoberta de minas – um pedido que foi reiterado em 1671 pelo governador-geral, o futuro visconde de Barbacena, Afonso Furtado Mendonça de Castro do Rio e Meneses. Fernão Dias Pais chegou muito perto da zona aurífera e estabeleceu os primeiros núcleos de povoamento no interior do Brasil. Não encontrou a lendária “Serra de Prata”, nem as supostas esmeraldas, mas seus sete anos de jornada o levaram ao limiar da região rica em ouro, cujos limites seriam transpostos por outros, pouco tempo depois.

Em 1675, Lourenço Taques, dirigindo-se para Goiás, descobriu algum ouro na região que seria mais tarde chamada de “Minas Gerais” devido à quantidade de jazidas auríferas. Em 1681, Borba Gato, genro de Fernão Dias Pais, indicou a região do rio das Velhas como sendo rica em ouro. Em 1682, Bartolomeu Bueno da Silva, o “feiticeiro”, ou “Anhangüera”, partiu de São Paulo e conseguiu recolher certa quantidade de ouro no sertão de Goiás por meio de ameaças feitas aos índios. Finalmente, em 1693, foi relatada a esperada notícia do descobrimento de ouro, em Caeté, Minas Gerais, perto de Sabará e da capital atual, Belo Horizonte.

As primeiras cunhagens e o ouro do Brasil

Uma das razões que influenciaram a decisão do governo português de criar uma casa da moeda na colônia foi a notícia da desco-

berta de ouro no Brasil.

Logo depois do descobrimento do metal em Caeté seriam encontradas minas em Itaverava, na serra do Espinhaço, e, em 1698, grandes depósitos no rio das Velhas.

Na Bahia, o ouro seria descoberto em Grão-Mogol em 1718; em Mato Grosso, na região de Cuiabá, em 1719, e, em Goiás, perto da cidade do mesmo nome, em 1725.

Embora a Coroa garantisse parcialmente a posse das minas a seus descobridores, exigia-lhes o *quinto*, imposto que correspondia à quinta parte do metal extraído. Em 1700, com o objetivo de recebê-lo, enviou pela primeira vez provedores à região das Minas. Postos aduaneiros chamados *registros* foram criados nas estradas de São Paulo, Minas, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco para controlar o pagamento do quinto e evitar o desvio do ouro.

Em 1702, uma fundição para o ouro em pó foi estabelecida no Rio de Janeiro – que a partir de 1703 cunhou moedas de ouro do sistema forte destinadas à circulação em Portugal –, e a casa da moeda da Bahia, que havia operado de 1695 a 1698, foi reaberta.

Em 1719, visando também ao controle da produção e ao recebimento do quinto, foram criadas em Minas casas de fundição em Vila Rica, Sabará, São João Del Rei e Vila do Príncipe.

Em 1720, a casa de fundição de Vila Rica foi transformada em casa da moeda. A circulação do ouro em pó foi proibida, tendo sido autorizada somente em barras com um certificado determinando o peso, o teor em metal e o valor de circulação de cada uma, ou em moedas de ouro de um novo padrão que seriam cunhadas localmente com a letra M.

A série dos *dobrões*, como essas moedas de ouro viriam a ser conhecidas, foi cunhada em Vila Rica de 1724 a 1727 nos valores de 20.000, 10.000, 4.000, 2.000, 1.000 e 400 réis. Com 53,78 gramas de ouro de 22 quilates, a moeda de 20.000 réis representou, e ainda representa um dos símbolos da riqueza do Brasil no século XVIII.

Anteriormente, em 1722, haviam sido mandadas cunhar em Lisboa, em cobre, num padrão mais leve que o usado na metrópole, moedas de XL

e XX réis que traziam no reverso a legenda *Aes Usibus Aptius Auro* (em geral traduzida como “O cobre é mais adequado para os usos que o ouro”) e que, por meio de uma Portaria Régia datada de 7 de fevereiro de 1730, foram destinadas à circulação em Minas Gerais, com a seguinte recomendação:

...a qual moeda ha de correr somente nesse governo das Minas, e fareis que ela se espalhe pelo povo com toda a suavidade possivel, para que fareis por editais para que corra; e ao Provedor da fazenda real dessas ditas Minas Antonio Bercó del Rio mandei declarar a forma com que ha de remeter o produto da dita moeda³.

O texto fala por si.

O reinado de D. João V (1706-1750) e o auge da produção de ouro no Brasil

A produção de ouro no Brasil superou todas as expectativas. Só o quinto recebido pela Coroa portuguesa em 1703, ainda no reinado de D. Pedro II, ultrapassava em muito todo o ouro que Portugal havia obtido nas costas africanas da Mina e da Guiné.

No entanto, essa produção teve um apogeu e um declínio, e sofreu variações de ano para ano. A princípio foi crescente: 725 quilos em 1699; 1.785 em 1701; 4.350 em 1703; 14.500 em 1712, até atingir 25.000 quilos em 1720 – a maior produção de ouro registrada até então pelo controle de chegada das frotas anuais a Lisboa. Mas, a partir de meados do século XVIII, ela tenderia a diminuir⁴.

A febre do ouro provocou grandes modificações na vida da colônia. Gerou imediatamente uma grande afluência de pessoas de todas as categorias vindas de outras regiões e do exterior, a ponto de o governo ter tomado medidas severas proibindo a emigração, até mesmo de clérigos.

A economia da mineração estimulou o surgimento de uma agricultura produtora de alimentos e de atividades artesanais dedicadas principalmente à construção civil e à prestação de serviços nas terras em torno das lavras e das cidades.

Localmente, a maior parte da renda gerada pela produção de ouro era gasta na importação de artigos manufaturados como tecidos de diversos

tipos, utilidades domésticas, ferramentas e utensílios; de alimentos não produzidos na região como o trigo, vinhos, azeite e bacalhau, mas também de escravos e equipamento.

A riqueza do Brasil nesse período permitiu a cunhagem de uma nova série de moedas de ouro que ficaria conhecida como a "série dos escudos", ou das "dobras". Determinada por uma lei de 1722, só seria executada a partir de 1727 nas casas da moeda do Rio de Janeiro, Bahia e Vila Rica.

Com cunhos trazidos de Portugal, as moedas da série dos escudos foram batidas nos valores de 12.800 réis, ou *dobra*, e de 6.400, 3.200, 1.600, 800 e 400 réis para circulação no Brasil e em Portugal. A peça de 1.600 réis, denominada *escudo*, deu nome à série, e a de 400 réis foi chamada *cruzadinho*.

Todas essas moedas traziam no anverso a efígie do rei de Portugal e, no reverso, com exceção da de 400 réis, o escudo de armas encimado pela coroa real. O local de cunhagem pode ser identificado pelas letras monetárias R, B e M. Em Vila Rica, moedas da série dos escudos seriam cunhadas de 1727 a 1734, mas, no Rio de Janeiro e na Bahia, até o final do reinado de D. João V e durante o reinado de D. José I - com exceção do valor mais elevado, de 12.800 réis, cuja emissão havia sido suspensa, possivelmente devido à queda na produção de ouro, e do cruzadinho, que só foi cunhado em Vila Rica de 1730 a 1734 e no Rio de Janeiro, em 1734.

Prata para as Minas

Durante o reinado de D. José I (1750-1777), as casas da moeda do Rio de Janeiro e da Bahia continuaram a fabricar moedas de ouro com cunhos vindos de Portugal e iniciaram a cunhagem da série que foi chamada de "J coroado", criada pela Coroa para facilitar o troco com os mineiros a pedido de Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, então governador da capitania de Minas Gerais e São Paulo.

A decisão de D. José baseou-se na argumentação do governador de que os pagamentos feitos em moedas de prata de 640, 320, 160 e 80 réis podiam causar embaraços nas terras mineiras.

Conforme a Provisão Régia de 13 de Março de 1752, transcrita por Severino Sombra em sua *História Monetária do Brasil Colonial*⁵:

El-Rei faz saber ao Provedor da Casa da Moeda da Baía que lhe sendo presente a carta de 31 de Julho do ano passado de Gomes Freire de Andrade “acerca do embaraço que as terras mineiras podiam causar nos pagamentos as Moedas de 640 reis, a que geralmente no Brasil chamam Selos e as Patacas de 320, meias Patacas de 160 e quarto de Pataca de 80 réis; pois como a forma de explicar os preços dos gêneros em todas as Minas é de Oitava, meia Oitava, Quarto [de oitava – ou 8 vinténs] e meio Quarto [de oitava – ou 4 vinténs], *valendo hoje livre de Quinto uma oitava de Ouro mil e duzentos reis*⁶, havendo moeda de 6 Tostões [ou seja, de 600 réis], ficava diretamente correndo por meia Oitava de ouro, e assim no mais dinheiro miudo, livrando-se deste modo retornar-se á Pessoa que paga com um Selo de 640 reis, os 40 reis, o que não embaraçava correrem os Selos, Patacas, e meias Patacas, que ao presente correm em todo o Brasil”: e atendendo Eu ás ditas razões, sobre o que responderam os Procuradores da Minha Fazenda: Fui servido determinar por Resolução de 15 de Fevereiro do Presente ano [de 1752], em Consulta do Meu Conselho Ultramarino, que se fabrique nessa Casa da Moeda da Baía e na do Rio de Janeiro, as quatro qualidades de Moeda de prata que aponta o dito Governador, tendo a dita moeda somente o valor e peso de 6 Tostões, e a mais inferior a este respeito, a qual ha de Ter diferente Cunho para evitar o engano que pode haver entre a pouca diferença que se considera nas duas Moedas de 6 Tostões e de 640 reis; com declaração que a dita Moeda de 600 reis como as mais inferiores devem correr não somente nas Minas, mas tambem em todos os portos do Brasil. E por não caber no tempo fazerem-se os cunhos na Casa da oeda desta Cidade [Lisboa]: Houve outrossim por bem ordenar por Aviso do Secretario de Estado Diogo de Mendonça Côrte Real de 7 do corrente, que os ditos Cunhos se abram nessa cidade da Baía e na do Rio de Janeiro, tendo de uma parte a esfera com a Cruz e da outra em logar das Armas um J com uma Corôa em cima. Pelo que se vos participa, que ao Vice-Rei desse Estado se ordena mande abrir os ditos cunhos, que tocam a essa Casa da Moeda da Baía na forma referida e em tudo o mais fareis cumprir esta Minha Real Ordem.

De acordo com a informação contida na nota LXXXV da mesma obra⁷:
Referindo-se às providências do Governador das Minas relativas à introdução

de moedas de prata na Capitania, diz Diogo Vasconcelos (*Memórias Sobre a Capitania de Minas Gerais*. Rev. A. P. Mineiro – VI, III e IV): “tendo sido autorizado para fazer cunhar moeda provincial de prata até a quantia de cem mil cruzados, acha-se contudo memoria (*Carta ao Secr. de Estado de 28-1-1752*) de haver de maneira excedido este preceito, que só na provedoria de Vila-Rica entraram mais 250.000 cruzados, além de setenta que se aplicaram para Goiaz, e que a de Vila Rica chegou a requerer ao Conde dos Arcos até setecentos mil cruzados, reduzidos à dita espécie. Sem constar do resultado disto, sabe-se que às moedas cunhadas, segundo o parecer do governador, se deu o valor de 600 reis, 300, e 150, destes tempos, por diante, para correrem somente dentro de Minas, visto que a Geral, de que se usava, saía com a mesma facilidade com que entrava”.

Provisão idêntica foi dirigida ao governador Gomes Freire de Andrade.

Assim, as moedas de prata da série que se tornou conhecida como “J coroadado” circularam, na prática, sobretudo em Minas Gerais. Nessa região, em decorrência da mineração e do surto da produção de ouro, quase todos os preços – tanto de serviços como de gêneros e das mais diversas mercadorias – eram expressos em unidades utilizadas para determinar o peso do ouro. O marco (229,4980 g), a onça (28,6873 g), a oitava (3,5859 g), o vintém (0,1120 g) e o grão (0,0499 g) eram as mais importantes.

Valor em réis da unidade teórica da “Série J” (oitava de ouro – 1.200 réis), das moedas de prata da série e sua equivalência em relação a outras unidades de peso

VALOR EM RÉIS	EM VINTÉNS	EM OITAVAS	EM GRAMAS	EM GRÃOS ⁸
[1.200 réis]	32 vinténs	1 oitava	3,5859g	72 grãos
600 réis	16 vinténs	½ oitava	1,7929g	36 grãos
300 réis	8 vinténs	¼ de oitava (ou quarto)	0,8964g	18 grãos
150 réis	4 vinténs	1/8 de oitava (meio quarto)	0,4482g	9 grãos
75 réis	2 vinténs	1/16 de oitava	0,2241g	4,5 grãos
[37 ½ réis]	1 vintém ⁹	1/32 de oitava	0,1120g	2,25 grãos

O valor 37 ½ réis, ou um vintém, seria cunhado pela primeira vez em cobre, em Minas Gerais, já no reinado de D. João VI.

Uma das formas precursoras dos valores impressos usados no Brasil, os “Bilhetes para Permuta do Ouro em Pó”, emitidos pelas “Reaes Casas de Fundição do Ouro” e que circularam como moeda entre 1803 e 1816 – durante os reinados de D. Maria I e D. João Regente, sendo aceitos como meio oficial de pagamento, também foram emitidos em valores correspondentes ao peso do vintém de ouro, ou 0,1120 g: 1 vintém de ouro – 37 ½ réis; 2 vinténs de ouro – setenta e cinco réis; 4 vinténs de ouro – cento e cinquenta réis; 8 vinténs de ouro – trezentos réis; 12 vinténs de ouro – quatrocentos e cinquenta réis; e 16 vinténs de ouro – 600 réis.

No reinado de D. João VI, moedas de cobre de 2 vinténs – 75 réis – e de vintém – 37 ½ réis, foram cunhadas em Minas Gerais, com a letra monetária M, em 1818, 1819 e 1821, e, no Rio de Janeiro, o vintém – 37 ½ réis –, foi cunhado em 1818.

Sob D. Pedro I, a moeda de 2 vinténs – 75 réis – foi cunhada em Goiás, em 1823, com a letra monetária G, e a de vintém – 37 ½ réis – novamente em Minas, de 1823 a 1828, com a letra monetária M.

Características e emissões de moedas da “Série J”

As moedas da “Série J” foram cunhadas entre 1752 e 1774 nas casas da moeda da Bahia e do Rio de Janeiro, teoricamente em prata de 916,6 milésimos, ou 11 dinheiros.

De acordo com os valores, ou denominações, elas têm, segundo Kurt Prober¹⁰, os seguintes diâmetros e pesos, que, como tivemos oportunidade de verificar, nem sempre são rigorosamente exatos:

600 réis	35,0 mm	18,11 g
300 réis	30,0 mm	9,05 g
150 réis	25,0 mm	4,52 g
75 réis	20,0 mm	2,26 g

A casa da moeda da Bahia iniciou a cunhagem de moedas dessa série em 1752, com a letra monetária B sobre a esfera do reverso, e efetuou emissões até 1768.

A casa da moeda do Rio de Janeiro cunhou moedas da “Série J” entre 1754 e 1774, com a letra monetária R sobre a esfera do reverso.

Entre os anos de 1752 a 1768, a casa da moeda da Bahia emitiu os seguintes valores:

1752 –	600 réis	300 réis	150 réis	75 réis
1753 –	-	300 réis	150 réis	75 réis
1754 –	600 réis	300 réis	150 réis	75 réis
1756 –	600 réis	300 réis	150 réis	-
1757 –	600 réis	300 réis	-	-
1758 –	600 réis	-	-	-
1760 –	600 réis	-	-	-
1768 –	600 réis	300 réis	150 réis	-

Da casa da moeda da Bahia, o Museu Histórico Nacional detém 29 exemplares sem carimbos – ou contramarcas.

Entre os anos de 1754 e 1774 a casa da moeda do Rio de Janeiro emitiu:

1754 –	600 réis	300 réis	150 réis	75 réis
1755 –	600 réis	300 réis	150 réis	75 réis
1756 –	600 réis	300 réis	-	-
1757 –	-	300 réis-	-	-
1758 –	600 réis	300 réis	150 réis	-
1760 –	600 réis	-	150 réis	75 réis
1764 –	600 réis	300 réis	-	-
1765 –	600 réis	-	-	-
1770 –	600 réis	-	-	-
1771 –	600 réis	300 réis	150 réis	-
1774 –	600 réis	-	-	-

Da casa da moeda do Rio, o Museu Histórico Nacional possui 85 exemplares de moedas dos diversos valores da “Série J”, sem carimbos.

Com carimbos verdadeiros, aplicados oficialmente durante o período da regência de D. João¹¹, ou falsos – que também constituem uma série muito interessante –, o MHN conta com 53 peças das diversas denominações da “Série J” cunhadas na Bahia e no Rio de Janeiro.

Observações sobre características de moedas da “Série J” cunhadas na Bahia a partir das peças existentes no acervo do MHN

Cunhadas na Bahia durante um período mais curto do que no Rio de Janeiro, e possivelmente em menor quantidade, conforme a amostragem existente no acervo Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional¹², as moedas da “Série J” produzidas na Bahia são, de modo geral, consideradas mais raras e valiosas do que as batidas no Rio. E, como são menos conhecidas e divulgadas, registramos aqui algumas das peculiaridades observadas segundo as diferentes denominações, com base nos exemplares existentes nessa coleção:



600 réis – 10 exemplares

Datas: 1752, 1754, 1756 (3 peças), 1757, 1758 (2 peças), 1760 e 1768.

Nas moedas de 600 réis cunhadas na casa da moeda da Bahia, a data aparece entre pontos em exemplares dos anos de 1752 e 1754 e entre cruzetas em peças dos demais: 1756, 1757, 1758, 1760 e 1768. Também nas duas primeiras datas, as zonas¹³ são retas e ultrapassam um pouco os

limites da esfera armilar – que é menor do que a de exemplares batidos no Rio e que dos exemplares das demais datas cunhados na Bahia pertencentes ao acervo do museu. De modo geral, as esferas armilares das moedas de 600 réis cunhadas na Bahia são menores do que as de moedas da mesma denominação cunhadas do Rio de Janeiro.

Quanto à ornamentação, nos exemplares de 1752, 1754, 1756 e 1757 existem desenhos variados do interior do pé da esfera. O exemplar de 1760 apresenta um ornato duplo, quase em ziguezague, que corta a base. Na peça de 1768, um ornato simples atravessa essa parte da moeda.

Os dois exemplares de 600 réis datados de 1758, batidos pelos mesmos cunhos de anverso e reverso, apresentam pesos e diâmetros ligeiramente diferentes: de 17,69g e 35,6 mm e 17,42g e 36,1 mm, respectivamente.

Os pesos dos 10 exemplares de 600 réis da casa da moeda da Bahia existentes no MHN oscilam entre 17,35 e 17,50 g, sendo, portanto, inferiores ao peso teórico de 18,11 g registrado por Kurt Prober para a espécie. Quanto aos diâmetros máximos verificados, entre 35,3 e 36,0 mm, ultrapassam o de 35,0 mm registrado pelo autor.



300 réis – 10 exemplares

Datas: 1752, 1753, 1754 (2 peças), 1756 (3 peças), 1757 (2 peças) e 1768.

Nas moedas de 300 réis cunhadas na Bahia pertencentes à coleção do MHN, as datas aparecem entre pontos nos exemplares de 1752, 1753, 1754 e 1768 e entre cruzetas nas demais. Na moeda de 1752, as zonas são retas e ultrapassam a esfera e, nas de 1752 e 1754, curvas, mas nessas três peças a esfera é menor do que nas de outras datas, e a letra monetária B também aparece em dimensões bem mais reduzidas do que nos demais exemplares.

Os três exemplares de 1756 da coleção do MHN foram cunhados pelos mesmos cunhos de anverso e reverso e têm zonas curvas, que ultrapassam a esfera; os dois de 1757 têm as mesmas características, mas, na legenda do reverso, apresentam letras menores. Na peça de 1768, com a data entre pontos, os algarismos da data e as letras da legenda do reverso são de dimensões ainda mais reduzidas que os dos exemplares datados de 1757.

Os pesos das peças de 300 réis da “Série J” cunhadas na Bahia da coleção do MHN variam de 8,40 a 8,76 g, e os diâmetros, de 30,2 a 31,6 mm. Os ornatos do interior do pé da esfera apresentam-se variados.



150 réis – 5 exemplares
 Datas: 1752, 1753, 1754 (2 peças) e 1768.

Deste valor, o MHN não possui peças cunhadas no ano de 1756.

As datas de todos os exemplares surgem entre pontos, e, com exceção da moeda de 1768 – que tem zonas curvas que praticamente não ultrapassam a esfera e letras e esfera maiores –, as peças dos três primeiros anos de cunhagem apresentam zonas retas ultrapassando uma esfera pequena.

Há pouca variação no peso das peças – de 4,12 a 4,22 g – e nos diâmetros, em torno de 25,0 a 25,8 mm.



75 réis – 4 exemplares
 Datas: 1752, 1753 (2 peças) e 1754

Nas moedas de 75 réis cunhadas na casa da moeda da Bahia, todas as datas aparecem entre pontos e as peças têm zonas retas, ultrapassando a esfera armilar. As duas moedas de 1753 foram batidas pelos mesmos cunhos de anverso e reverso, e as de 1752 e 1754 com o mesmo cunho de reverso.

Nos exemplares datados de 1752 e 1753, as coroas têm quatro arcos, e eles são cinco na peça de 1754. No reverso, o zodíaco aparece aberto na parte inferior.

Os pesos dos exemplares de 75 réis da Bahia da coleção do MHN variam de 20,4 a 20,7 g, e os diâmetros, de 20,6 a 21,0 mm.

As moedas de “J coroadado” têm sido consideradas por muitos especialistas como uma das séries mais interessantes da história monetária brasileira. Chegam mesmo a se constituir, conforme a expressão usada por Kurt Prober, no “orgulho de nossos numismatas”. Atualmente, as séries completas existentes em coleções públicas são raras, e podem ser de difícil acesso. Foi por esta razão, mas também porque os detalhes de muitas moedas da “Série J” foram obliterados ou alterados pela aplicação de carimbos, que procuramos, com base na coleção do MHN, privilegiar um nível de detalhe que proporcionasse aos interessados elementos para uma melhor caracterização de peças desta série a partir de peças legítimas e não contramarcadas.

Notas

1. AZEVEDO, João Lúcio de. *Épocas de Portugal Económico*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 4ª edição, 1978, p. 293.
2. PINTO, Orlando da Rocha. *Cronologia da construção do Brasil – 1500-1889*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda., 1987, p. 95.
3. Conforme SOMBRA, Severino. *História monetária do Brasil colonial*. Rio de Janeiro; edição do autor, 1938, p. 162.
4. Cf. MAURO, Frédéric. *Histoire du Brésil*. Paris: Presses Universitaires de France, 2ª edição, 1979, p. 37.
5. SOMBRA, Severino, *op. cit.*, p. 207-208.
6. Grifo nosso.

7. SOMBRA, Severino, *op. cit.*, p. 236.
8. O grão, a menor medida antiga de peso, equivalia a 0,0499 gramas.
9. Um vintém – medida de peso – correspondia a 0,1120 gramas, ou 2,25 grãos.
10. PROBER, Kurt. *Catálogo das moedas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 3ª edição, 1981, p. 17.
11. Segundo PROBER, Kurt, *op. cit.*, p. 84: Os “carimbos de escudete”, aplicados sobre moedas na “Série J” por determinação contida no Aviso de 18 de Abril de 1809, tinham o objetivo de aumentar o seu valor, equiparando-o ao das moedas da “série das patacas”: de 600 para 640 réis; de 300 para 320; de 150 para 160 e de 75 para 80, para “uniformizar o numerário”, mas, naturalmente, com lucro para o Erário.
12. Onde os 29 exemplares de moedas da “Série J” cunhados na casa da moeda da Bahia correspondem a quase um terço dos 85 produzidos pela casa da moeda do Rio.
13. As “zonas” correspondem à representação do Equador, trópicos e círculos polares – os “paralelos” – na esfera armilar assente sobre a cruz da Ordem de Cristo, o principal motivo usado no reverso das moedas de prata do Brasil durante o período colonial.

Miss Brasil 1929

Um “quase” incidente diplomático

**Muna Raquel Durans, Vera Lima e
Verônica Jóia Moreira Silva e Souza**

NOTA BIOGRÁFICA

MUNA RAQUEL DURANS – é museóloga. Pós-graduada em Educação Estética pela UNI-RIO e voluntária no MHN.

VERA LIMA – é museóloga e pesquisadora. Curadora da coleção de indumentária do MHN. Pós-graduada em Ação Educativa Cultural em Museus pela Unirio. É também estilista e professora de História da Moda da Ucam.

VERÔNICA JÓIA M. S. E SOUZA – é bacharel em História. Pós-graduada em Jornalismo Cultural da Unesa e pesquisadora voluntária do MHN.

RESUMO

Os concursos de Miss Brasil constituíram momentos importantes no cenário carioca. O artigo, por intermédio de doações de uma família, resgata um passado não tão recente e não muito conhecido pela maior parte das pessoas, ao relatar a existência de uma Miss Brasil do ano de 1929, que foi a primeira representante da mulher brasileira no exterior. Pode-se observar que constituiu um evento de grandes proporções, envolvendo toda a sociedade brasileira e quase causou um problema diplomático entre os governos do Brasil e dos Estados Unidos. História, política e comportamento permeiam aquela trajetória, no final da década de 20.


PALAVRAS-CHAVE

Concurso de Miss, sociedade brasileira, comportamento, relações diplomáticas.

Introdução – um sinal dos tempos

Das antigas heroínas às deusas dos tempos modernos, a beleza das mulheres guarda toda uma história. Cada época escolhe seus arquétipos, cria seus próprios mitos e inventa novos padrões.

Contra capa do livro *Beleza do Século*, de Dorothy Schefer Faux (et alii). São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

 concurso de Miss Brasil marcou o ano de 1954, quando a eleita Marta Rocha perdeu o título de Miss Universo em um concurso internacional realizado nos Estados Unidos. A justificativa de que ela tinha duas polegadas a mais nos seus quadris invalidou o ideal de proporções requerido pelo júri americano. Foi uma comoção geral! O Brasil inteiro se lamentou e o fato foi “cantado em verso e prosa”, do Oiapoque ao Chuí.

Nos anos seguintes a escolha da representante brasileira nos concursos de Miss passou a ser um grande acontecimento, repleto de *glamour*. A televisão, que tinha feito suas primeiras transmissões em 1951, e os demais meios de comunicação registravam todos os fatos que envolvessem as misses e principalmente àquela que seria escolhida para novamente tentar trazer a taça e a faixa de Miss Universo para o Brasil.

Todas as escolhas, disputas, torcidas, frenesi social e preparações apoteóticas até o grande dia entraram no imaginário da sociedade brasileira dos dourados anos 50. As misses viravam assunto – todos queriam saber como viviam, pensavam e quais os passos dados pelas candidatas. No dia do concurso, a cidade tornava-se palco de um grande aconteci-

mento, onde a beleza e elegância da mulher brasileira eram o principal assunto. Tinham até uma especialista em comportamento e etiqueta social, que ensinava as candidatas a desfilar e se conduzir antes e durante o evento. Era a D. Maria Augusta, diretora da Socila, uma instituição frequentada pelas mocinhas das melhores famílias brasileiras, que queriam aprender como se apresentar com desenvoltura e elegância na “sociedade brasileira”. De acordo com a jornalista Iesa Rodrigues, em sua publicação *O Rio que virou Moda*: “As candidatas esvoaçavam nas passarelas, com seus vestidos diretórios e echarpes de musseline, comandadas por D. Maria Augusta, a diretora de ceia que controlava a bengaladas as moças de busto e quadris 90, cintura 60 e tornozelo 21”¹.

Essa é a história mais divulgada a respeito dos concursos de Miss. Mas poucos sabem que outros momentos de igual comoção ocorreram na cidade bem antes de 1954.

Em 2004 foi realizada uma inusitada doação ao Museu Histórico Nacional. Tudo começou por meio de um *e-mail* enviado por Marcelo Carneiro, de apenas 24 anos, mas já preocupado em preservar a memória de sua família. Foi grande a nossa surpresa quando fomos coletar o acervo e recebemos de sua mãe, Andréa Carneiro, um verdadeiro tesouro que nos permitiu recuperar uma história perdida nas páginas de revistas velhas de setenta e tantos anos.

Um álbum datado de 1929, com 35 fotos em preto e branco e um diário encadernado em couro, com letras gravadas em dourado, organizado e oferecido pelo embaixador Gurgel do Amaral, representante brasileiro nos Estados Unidos, nesta época. Incluídas na doação estavam também três faixas, de Miss Botafogo, Miss Rio de Janeiro e Miss Brasil 1929². Todas estas peças pertenceram a Olga Bergamini de Sá, bisavó do doador, segunda Miss Brasil de nossa história e a primeira a representar o nosso país no exterior.

A partir desta doação, começou nosso encantamento por um passado não tão recente,



mas repleto de descobertas. A primeira delas foi a da própria Olga, que, à época de sua eleição como representante da beleza brasileira, foi descrita com palavras poéticas:

(...) formosura serena, equilíbrio superior da linha humana de Beleza, feito da simplicidade harmoniosa da leveza das curvas, do sutil esplendor de todas as coisas serenas e perfeitas – nas suas mãos foi deposto, como devia sê-lo o cetro da mais invejada realeza. E assim foi para a glória do Brasil.³

O tema deste artigo poderia ser julgado frívolo. Nada mais equivocadamente. O que aparentemente poderia ser símbolo de frivolidade, na verdade, foi um importante acontecimento social, que expressa um momento de transformações intensas, tanto em nosso país quanto no mundo. Visto que a memória coletiva e sua forma científica, a história, são produzidas por meio da sistematização de traços do passado, transformados, assim, em documentos e monumentos⁴, o conjunto destes objetos encaminhados ao Museu Histórico Nacional nos permite observar a importância que era atribuída a este tipo de concurso, mais ou menos a mesma dada, atualmente, a uma final de copa do mundo. Mesmo uma pesquisa não muito rigorosa sobre aquela virada de década nos possibilita começar a entender como as transformações da época nos países centrais e no Brasil criavam um novo palco, no qual pequenos eventos, tais como este, se tornavam muito significativos.

O mundo na década de 1920

No início dos anos 20 as cicatrizes deixadas na Europa e no mundo pela Grande Guerra ainda eram muito recentes. Apesar da situação política e econômica confusa, foi também uma época de liberação. Abriam-se novos caminhos e possibilidades de vida. Todos só queriam se divertir, viver intensamente, como uma forma de esquecer do horror da Primeira Guerra Mundial e recuperar o tempo perdido.

As inovações técnicas, como o automóvel, os eletrodomésticos, o rádio, o telefone e o gramofone, tornavam a vida mais fácil e confortável, fortalecendo a esperança num mundo melhor. Vivia-se a toda a velocidade, com o automóvel deixavam para trás os velhos coches, usava-se o álcool

para repor as forças, anesthesiava-se a fome e a consciência pesada com nicotina e ópio, e dançava-se até a exaustão.⁵

A mulher continuou a trilha de independência que começara a abrir com a Guerra. O trabalho nas fábricas, no comércio e no serviço público significou reconhecimento social da atividade, enquanto o trabalho na unidade doméstica revestiu-se de aspecto complementar, sem reconhecimento, fora da família, de seu valor. Este tipo de atividade passou a ser percebida como permanente e natural, apropriado à capacidade feminina de gestão do lar e da vida familiar⁶.

Ainda assim, trabalhar fora de casa abriu outras possibilidades: ser vista em público sem a companhia masculina, praticar esportes, dirigir carros, fumar, viajar. O comprimento das saias diminuiu, chegando, em 1925, logo abaixo dos joelhos, deixando à mostra meias de seda natural, sugerindo pernas nuas. Os tecidos eram mais leves, os lábios, pintados em tom carmim, com sobrancelhas e olhos bem marcados, delineados a lápis. O corte do cabelo era *à la garçonne*. Todas as curvas do corpo foram completamente abandonadas com o uso de achatadores de seios, cintas e cintura baixa deslocada para a altura dos quadris. O efeito era completamente andrógino. As moças procuravam ter a aparência de rapazes, tanto quanto possível com uma silhueta tubular e curta. “(...) foi praticamente um eco dos novos padrões artísticos em vigência nesse momento, que era o estilo do Art Déco. Paris em 1925 exibiu a Exposição de Artes Decorativas e Industriais, onde oficializou o estilo Déco, privilegiando as formas geométricas.”⁷

A moda masculina também evoluiu quando os homens substituíram os fraques pelos *smokings* pretos, com suas lapelas e gravatas-borboletas pretas e ternos com o tecido “Príncipe de Gales”. Nas ocasiões esportivas, calças de golfe com meia xadrez, camisas pólo, complementadas por *écharpe* de seda. Na moda, os grandes criadores eram Coco Chanel, Madame Paquin, Jean Patou, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Lucien Lelong, dentre outros.

As artes e literatura, em todo o mundo, seriam fortemente marcadas pelo Modernismo. Tendo se iniciado como uma revolta contra a ditadura da aliança Estado–belas-artes, que se expressava no classicismo-ecletismo-

academicismo, os modernistas viram, inicialmente, na sociedade industrial, sua forma, por excelência, de representação. Este entusiasmo acabaria chamando a atenção de artistas e intelectuais para o fato de que a tecnologia e a indústria eram a face visível de transformações sociais mais profundas. Começaram, então, a formar-se as vanguardas artísticas, preocupadas tanto em modernizar quanto em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.⁸

Sob o termo genérico Modernismo resumem-se correntes artísticas que, na última década do século XIX propõe-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências modernistas: 1- a deliberação de fazer uma arte em conformidade com a época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática quanto no estilo; 2- o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (...) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.) (...) mesclam-se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais.⁹

Os meios de comunicação exerciam um papel preponderante e formas de entretenimento popular para as massas, como o cinema, o rádio e a dança, passaram a desfrutar de grande popularidade. As pessoas passavam a maior parte de seu tempo livre em bares, teatros, espetáculos de variedades, cabarés e cinemas.

O cinema passou por transformações com o surgimento dos filmes falados em 1929, produzindo novos astros e estrelas que influenciavam os sonhos de milhares de pessoas. Em 1930 é realizada a primeira cerimônia do Oscar, prêmio concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood aos profissionais que mais se destacaram nas várias categorias que envolvem a indústria do cinema. A presença marcante da dança, principalmente entre a juventude, escandalizava os mais conservadores. Ao som do *jazz*, do *charleston* e do *foxtrot* dançava-se nas casas noturnas e nos salões de baile. Foi um período de tanta efervescência que a Europa se “enfeitiçou” pela dançarina negra norte-americana Josephine Baker quando se apresentava vestindo unicamente uma pequena saia de

penas ou bananas ao som do jazz. Nos espetáculos *Um americano em Paris*, de George Gershwin, e a *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weil, surpreenderam e encantaram o mundo na época.

Foi também a década em que, pela primeira vez, as mulheres participaram de uma eleição nos Estados Unidos. Albert Einstein, propondo uma série de teorias que viriam a revolucionar o modo como o homem se relacionava com o universo, recebeu o Prêmio Nobel; Charles Lindbergh atravessou o Atlântico Norte de avião, mostrando a possibilidade concreta de se encurtar distâncias e diminuir o mundo; o “Graf Zeppelin”, aeronave que representava a mais avançada tecnologia da época, cortava os céus entre um continente e outro. Em 1929, o entusiasmo e a confiança no futuro não prenunciavam a Grande Depressão, colapso econômico geral que se seguiu à quebra da bolsa de Wall Street, em 19 de outubro daquele ano, provocando uma crise mundial sem precedentes.

O Brasil na década de 1920

A década de 20 não foi, para o Brasil, de todo má. Sem ter tido um pleno envolvimento na Grande Guerra, o país passou por um processo de industrialização, motivado pela incapacidade de importar certos produtos, que, com o conflito, ficaram indisponíveis no mercado internacional. Essa súbita necessidade impulsionou a instalação de indústrias, uma certa diversificação da economia e o surgimento de duas novas categorias sociais que se juntaram ao efervescente panorama político: empresários e operários.

Mas a economia brasileira, baseada na produção cafeeira, continuou, no básico, como era. E as estruturas políticas, implantadas com o final da agitação que se seguiu à Proclamação da República, permaneciam como eram em 1906, ano em que o “Pacto dos Governadores” tinha finalmente pacificado o país, após mais de 15 anos de sangrenta disputa pelo poder.

Por isso mesmo, foi uma época de agitação política. As classes médias urbanas, formadas por profissionais liberais, militares e funcionários públicos, não tinham atendidos, pelo governo, seus anseios. A divisão de poder, estabelecida no início do século, fazia com que a maioria da Federação acabasse excluída do jogo político e que o governo acabasse agindo no

interesse das oligarquias, cujos principais ramos estavam em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A insatisfação mostrava sua cara nos levantes acontecidos nos principais estados do país. Era bastante significativa a presença de tenentes na condução desses movimentos, dando origem ao termo *Tenentismo*. De fato, os tenentes eram a vanguarda de um país que se urbanizava e via se multiplicarem os agentes sociais excluídos do processo político.

Esse período vai ser tomado por um esforço de atualização estética nas artes plásticas e pelo ímpeto de modernização no urbanismo e na arquitetura. As novas condições políticas e econômicas irão trazer uma mudança no entendimento do que representava a modernização do país e como tal modernização se refletiria nas artes. Uma das primeiras manifestações dessa nova tendência aconteceu em 1917, como a *Exposição Anita Malfatti*. Tendo passado muito tempo na Europa e nos EUA, Malfatti teve contato com algumas das principais expressões do Modernismo nesses países. Entretanto, as duras críticas de Monteiro Lobato, apesar de desestruturarem psicologicamente a pintora, reuniram em torno dela uma quantidade de intelectuais e artistas, que, ao defender Anita, estavam de fato defendendo o Modernismo e suas formas de expressão.¹⁰

Se essa exposição foi uma primeira ebulição, a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922, foi o momento de rompimento definitivo. Organizada pelos intelectuais Alfredo Pujol, José Carlos Macedo Soares, Paulo Prado e René Thiollier, representantes de uma vanguarda artística que fazia tanto rebuliço quanto os tenentes. Os artistas e intelectuais reunidos entre 11 e 18 de fevereiro procuravam realizar um evento "que tivesse a elegância dos encontros europeus, apesar de propugnarem por uma semana de *escândalos literários e artísticos*"¹¹.

As noites de 13, 15 e 17 de fevereiro foram dedicadas a apresentações de música, poesia e conferências sobre a cultura brasileira. A música de Heitor Villa-Lobos, os poemas de Manuel Bandeira e os textos de escritores como Menotti del Picchia, Mario de Andrade e Plínio Salgado encheram a noite paulistana de idéias novas e nem sempre bem vistas. O saguão do teatro abrigava trabalhos de artistas e arquitetos modernistas, como Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Vitor Brecheret. Embora as manifesta-

ções fossem diversas, fundindo os estilos que marcavam o início das vanguardas européias, todos tinham em comum a negação do passado, representado pela estética oficialista da arte acadêmica. Pregavam o rompimento com o conservadorismo e celebravam o futuro. Posteriormente, a criação da revista *Klaxon*, de não admitida tendência futurista, e a criação do “Grupo dos Cinco” – Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfati – iriam amadurecer os *frutos verdes* (palavras do editorial do primeiro número da *Klaxon*) da *Semana*, levando ao avanço do debate de idéias e a um certo nacionalismo.

O cinema se tornou uma mania. As cidades grandes e pequenas ganhavam salas de exibição, e os jornais se encheram de anúncios de produções nacionais e estrangeiras. Neste contexto desponta a produção cinematográfica nacional. Em todo o país, filma-se de tudo: cine-jornais, reconstituições de casos policiais e episódios históricos, adaptações de obras literárias, documentários¹², publicidade política, institucional e empresarial, ficção, dramas e romances. A produção é intensa e a qualidade dos filmes, aprimorada. Com a boa receptividade do público, o cinema silencioso brasileiro começa a progredir, propagando-se a outros pontos do país. Ainda se copiavam os padrões europeus, mas, ao mesmo tempo, gente como Humberto Mauro e José Medina, dentre outros diretores, roteiristas e atores, começavam a tentar achar uma estética original, que tivesse “a cara do Brasil”.¹³

Na década de 1920, mais exatamente em 1922, foi criado o Museu Histórico Nacional, após o fim da Exposição Internacional Comemorativa de Centenário de Independência. Tanto a exposição quanto a criação do Museu podem ser vistas como uma espécie de “face conservadora” da agitação dessa época. Buscavam ambos celebrar, no “aniversário” da Nação, o progresso, a cultura e a história “nacionais”, promovidos pelo pacto das elites que tinham, em 1889, criado a República. O bacharel e escritor Gustavo Barroso, autêntico representante da “República das Letras”, que o Modernismo abominava, foi o idealizador do grande museu histórico brasileiro e, até que Getúlio Vargas, ao amarrar seu cavalo no obelisco da Avenida Central, acabasse com a República Velha, seu diretor¹⁴.

O rádio, introduzido no país também em 1922, teve sua primeira estação comercial, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, criada, em 1923, por Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize. Suas instalações, não por acaso, situavam-se na Academia Brasileira de Ciências. Conquistou rapidamente o interesse do público, levando aos lares da capital federal e, logo, a quase todo território nacional, as últimas notícias e as músicas em voga, nas vozes de ídolos como Francisco Alves, Vicente Celestino, Pixinguinha e seus “Oito Batutas”, artistas que, na medida brasileira, de certa forma copiavam o *star system* da cultura de massa norte-americana.

No carnaval, animados rapazes aspergiam lança-perfume nas costas das foliãs. Os cursos começavam na Praça Mauá e terminavam na Urca. Os bailes mais animados eram nos salões do *High Life* dos irmãos Segreto, e o “Baile dos Artistas” realizado no Teatro Fênix, na Avenida Almirante Barroso.

Da indústria do entretenimento também faziam parte jornais e revistas populares. O personagem Juca Pato, criado pelo cartunista Benedito Bastos Barreto, o Belmonte, para o jornal *Folha da Noite*, em 1925, transformou-se em porta-voz das classes médias urbanas. Neste mesmo ano a primeira edição do jornal *O Globo*, fundado pelo jornalista Irineu Marinho, foi às bancas. O surgimento, em novembro de 1928, da revista *Cruzeiro*, com inovações gráficas e editoriais, levou a que fossem criadas outras publicações do gênero. Foi tão grande o sucesso que os primeiros 35 mil exemplares se esgotaram rapidamente.

Na moda, assim como em outras partes do mundo, a mulher copiava os padrões estrangeiros, adotando a moda andrógina e masculinizada. Todas as novidades vindas de Paris eram encontradas nas casas especializadas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Nesse ambiente de agitação política, econômica e cultural, o país procurava símbolos que pudessem expressá-lo diante dos países desenvolvidos. Ainda não era uma época de transportes rápidos e comunicações instantâneas, mas o rádio e os jornais nos sintonizavam ao mundo. As classes médias urbanas consumiam, ansiosamente, os sinais da modernidade. Neste palco se darão os concursos de Miss.

O Brasil e a escolha de suas Misses

Não sabemos ao certo quando se realizou, pela primeira vez, no Brasil, um concurso de beleza. São muito vagas as referências sobre este assunto. Parece, de acordo com informações colhidas durante a pesquisa¹⁵, que tudo começou na segunda metade do século XIX, mais exatamente em 1865, quando foi eleita uma francesa radicada no país, chamada Aymmée. Outros atribuem o título de primeira “rainha da beleza” a Violetta Lima de Castro, mais conhecida como Bebê, quarenta e cinco anos mais tarde, em 1900. O que nos surpreende é o fato de já ser citado o termo “Miss Brasil”. *O nome Miss Brasil nunca pode ser registrado, já que contém uma palavra em inglês (miss) e o nome do país. É por isso que existem diversos concursos que fazem uso do título.*¹⁶

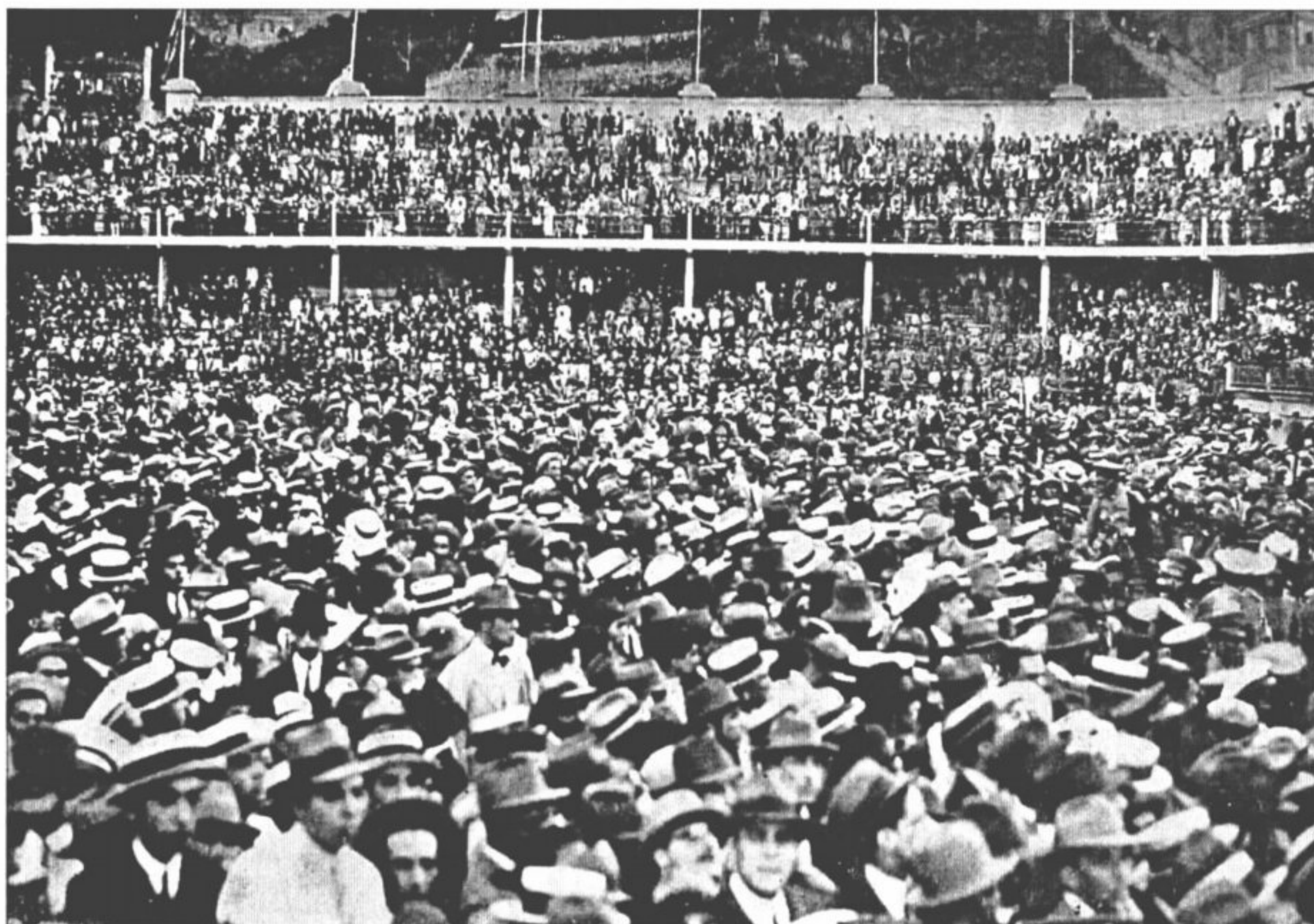
Certa mesmo, só a escolha de Zezé Leone, em 1923, por meio de um concurso patrocinado pela *Revista da Semana* e pelo jornal *A Noite*, que teve como peculiaridade a não realização de um desfile. A escolha foi feita por meio de fotografias enviadas por 319 candidatas de todo o Brasil. O concurso recebeu inscrições ao longo de três anos, a partir de 1921. Somente em 1923 o corpo de jurados, formado pelo pintor Batista da Costa, pelo escultor Correia Lima e pelo caricaturista Raul Pederneiras, chegou ao veredito final, escolhendo como vencedora Zezé Leone, uma moça de Santos, São Paulo. Dentre as várias homenagens que lhe foram prestadas, Zezé emprestou seu nome à locomotiva 370 da Estrada de Ferro Central do Brasil. Mais tarde, viria a se tornar uma obscura atriz do cinema brasileiro.

Não foram encontrados registros de outras edições desse concurso de beleza até 1929. Nesse ano, Olga Bergamini de Sá; na época com 18 anos, recebeu um convite especial da diretoria do clube Botafogo para ser a representante oficial do bairro em que morava, disputando com mais 49 “senhorinhas”, de outros bairros do Rio de Janeiro, a vaga para *representar a capital na disputa do título da mais bela do Brasil*.¹⁷ Olga nasceu em 8 de maio de 1911. Estudava no Curso Andrews, era muito unida a sua família e vivia como qualquer outra moça de sua idade. Sua vida começaria a mudar em 30 de março de 1929, quando foi escolhida Miss Rio de Janeiro.

O concurso para a escolha da Miss Brasil ocorreu em 16 de abril de 1929. Porém devemos salientar as dimensões desse evento, que mexia com a rotina de toda sociedade brasileira. Antes, durante e depois da eleição final, eram feitas às concorrentes uma série de homenagens. E mesmo as não privilegiadas com o cetro passavam a viver uma vida de *glamour* em todos os recantos do país. Um desses momentos foi um chá oferecido à Miss Rio de Janeiro e às demais candidatas que já se encontravam na cidade, pelo patrocinador oficial, o jornal *A Noite*.

Segundo a imprensa da época, no dia do concurso, cerca de 70.000 pessoas lotaram o estádio do Fluminense¹⁸, chegando até a impedir que o desfile das *Misses* acontecesse no gramado. Ora, sabemos que tal número é impossível, devido à capacidade do estádio, atualmente de cerca de 8.000 pessoas. O fato é que, pelas fotos de época, vê-se que o estádio estava realmente lotado.

Olga foi eleita por unanimidade Miss Brasil e recebeu a aclamação do povo que estava presente, assim como das demais concorrentes.



ESTA PHOTOGRAPHIA DÁ BEM UMA IDÉA DO QUE FOI A MULTIDÃO QUE SE COMPRIMIU NO IMMENSO ESTADIO DO FLUMINENSE PARA ASSISTIR AO DESFILE DAS «MISSSES», DESFILE QUE, INFELIZMENTE, NÃO SE POUDE REALIZAR DEVIDO À AGGLOMERAÇÃO DO POVO QUE OCCUPOU TOTALMENTE NÃO SÓ AS ARCHIBANCADAS COMO O PROPRIO «FIELD»

Estádio do Fluminense Futebol Clube no dia da eleição para Miss Brasil. Acervo Museu Histórico Nacional, Revista Cruzeiro, nº. 24, 24 de abril de 1929. P. 6.

A partir daí, bailes, chás, visitas especiais – uma profusão de acontecimentos sociais – homenageavam não somente Olga como todas as representantes estaduais. Eminentes professores da Escola de Belas Artes, como Oswaldo Teixeira, Edgar Parreiras, Lucílio de Albuquerque e Carlos de Chamberland, foram convidados a retratar todas as candidatas para aparecerem nas capas de *Cruzeiro*. Para a edição especial de 27 de abril de 1929, por exemplo, o professor Carlos Chambelland fez um desenho a pastel da Miss Brasil.

Após o concurso, a rainha brasileira da beleza começava a cumprir uma intensa agenda de compromissos sociais, tornando-se o principal assunto da cidade. Afinal, ela nos representaria nos Estados Unidos, no concurso de Miss Universo. De acordo com a coluna social “Dona na Sociedade”,



Olga Bergamini de Sá
Desenho de Carlos Chambelland para a revista "O Cruzeiro".
Acervo Museu Histórico Nacional

“Miss Brasil”

Senhorinha Olga Bergamini de Sá

(Desenhado a pastel, para "Cruzeiro" pelo professor Carlos Chambelland)

302

Carlos Chambelland

Miss Brasil permanece no cartaz. É o motivo invariável de todas as conversas. É a preocupação de todos os salões, de todas as esquinas, de todos os jornais. Do Leblon a Cascadura, não há outro assunto. E o fenômeno não é simplesmente um fenômeno local. É de todo o país. A vida do país há cerca de 15 dias gravita em torno de Miss Brasil.¹⁹

Não demoraria muito para que Olga passasse a ser considerada um símbolo nacional. Quando, por acaso, ela passava, as pessoas se mantinham numa admiração e num silêncio respeitoso, como se estivessem diante da bandeira brasileira. Em uma época que os concursos de beleza tinham uma grande importância e que, mais do que ser bonita, as candidatas a Miss deviam ser damas educadas e prendadas, o Brasil enviava sua primeira representante para um concurso internacional, o que acabaria se tornando um evento diplomático.

O concurso para Miss Universo seria realizado nos Estados Unidos, na cidade de Galveston, no Texas. Para isso, a candidata precisaria ir primeiro para Nova Iorque. O dia da viagem foi apoteótico. Nossa representante desfilou em carro aberto pela Avenida Rio Branco, acompanhada e festejada por uma multidão, até o cais do porto, para embarcar no navio *Western World*, em companhia de sua mãe e de seu irmão. Sua primeira parada foi na Bahia, quando também recebeu homenagens das senhoras locais. A bordo, inúmeras festas a aguardavam.

Na ocasião de sua chegada em território americano, foi recebida calorosamente pelo Cônsul Geral do Brasil em Nova York, Sebastião Sampaio. Para dar a dimensão da presença de Miss Brasil, torna-se indispensável citarmos o diário que o embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Gurgel do Amaral ofereceu mais tarde a Olga, no qual transcreve a palestra que proferiu no jantar do Ritz Carlton Hotel em sua homenagem. Contém também trechos das palavras proferidas pelo Cônsul Geral aos jornalistas, assim como dos demais acontecimentos que marcaram sua passagem por Nova Iorque:

É sabido que Nova York não interrompeu a sua vida normal para saudar a senhorita Olga, mas é verdade, também, que nestes últimos dez anos, com exceção única, talvez, das princesas das casas reinantes da Europa que aqui vieram e de Madame Curie, nenhuma outra mulher foi recebida



NA SUA PASSAGEM PELA AVENIDA RIO BRANCO, «MISS BRASIL», DE PÉ NO AUTOMÓVEL, AGRADECE AS MANIFESTAÇÕES DA POPULAÇÃO CARIOCA.

Olga Bergamini desfila em carro aberto pela Avenida Rio Branco, na ocasião de seu embarque para os Estados Unidos. Foto publicada na Revista Cruzeiro, nº. 28, de 18 de maio de 1929, P. 4. Acervo Museu Histórico Nacional.

em Nova York com as atenções especiais que cercaram essa criança delicada e formosa a quem todos comovidos damos o nome de Miss Brasil. Recepção desde o desembarque pela *American-Brazilian Association*, que aqui fundei, recepção oficial de recepção do Prefeito de Nova York, comissão permanente, e o presidente da Sociedade Pan-Americana dos Estados Unidos; audiência especial do Governador da cidade; banquete de 200 talheres no salão de baile do Hotel Biltmore; glorificação pelo Teatro Ziegfield, onde se acha o conjunto tradicional da beleza americana; consagração como a Musa da Poesia Brasileira pela Associação dos Poetas Americanos, em Cristodora House, onde pude falar a uma grande assistência de intelectuais, vulgarizando a poesia brasileira e portuguesa; hospedagem em apartamento principesco do Hotel Biltmore; publicidade extraordinária para o Brasil nos jornais e filmes cinematográficos exibindo-se agora em milhares de Teatros, tudo isso teve Miss Brasil em Nova York. Por que teve ela tudo isso? Por que foi escolhida a mais bela mulher do Brasil e vem tomar parte no concurso de

Galveston? Não, porque neste ano, como nos anteriores, Nova York viu passarem por aqui a caminho de Texas as Misses de outros países, belezas profissionais ou não, e nunca lhes rendeu semelhantes homenagens.

Miss Brasil foi aqui recebida como foi – porque Nova York soube a tempo que se tratava de uma moça, não só escolhida a mais bela de sua terra, mas igualmente representativa das tradições de cultura, distinção social e virtudes morais da mulher brasileira. O bom senso da “A Noite”, organizando um concurso de beleza em condições tão dignas permitiu ao Cônsul Geral do Brasil aproveitar a oportunidade para esclarecer os fatos – e tudo quanto se seguiu foi o resultado da estima pelo Brasil dos nova-iorquinos, guiados pelos grandes amigos nossos da American-Brazilian Association, como Frank C. Munson, John L. Merrill, Mc Entee Bowman, James Carson e tantos outros.

[...] Na semana passada, na Casa Branca, recebendo o Presidente da Sociedade Pan-Americana e outros líderes do movimento inter-americano de Nova York, inclusive o Presidente da American Brazilian Association, o exmo. Senhor Presidente Hoover declarou que a ação deles não só completava, mas apressava o trabalho dos governos e das chancelarias para a maior aproximação. É o contacto direto entre os dois povos oficialmente preconizado, o mesmo que eu pregava em 1927 em artigo modesto para o “Current History”, que mereceu o apoio do Sr. Elihu Root e do Sr. Senador Borah, em duas cartas que conservo carinhosamente.

Esse contato direto é iniciado em larga escala por Miss Brasil – e esse é o fim que mais nos deve interessar na sua viagem –, e por isso mesmo estou trabalhando para que haja em Galveston esse mesmo largo e nobre entendimento.

O concurso de beleza de Galveston é um detalhe interessante e necessário, sem o qual a viagem não teria sido feita; mas, qualquer que seja o resultado do concurso, a maior vitória de Miss Brasil nos Estados Unidos já está ganha, com a sua graça e distinção moral e social – *a vitória da maior aproximação direta entre dois povos*. E nós todos que vimos pregando esse mesmo ideal pela palavra e pela pena, confessemos que fomos batidos pela eloquência e pela sinceridade irresistível do sorriso lindo e bom de uma menina²⁰.



"O Banquete no Biltmore a Miss Brasil pela Brazilian American Association". Acervo Museu Histórico Nacional. Cruzeiro de 06 de julho de 1929, Homenagens recebidas por Olga Bergamini em sua estada nos Estados Unidos. No detalhe, a Miss Brasil encontra-se embaixo do Pavilhão Nacional, simbolizando os laços de amizade entre os dois países.

Olga embarcou em um trem na estação Pensilvânia e foi para Galveston encontrar-se com as demais candidatas a Miss Universo, que totalizavam 44, sendo que somente ela e mais oito moças representavam nações de fora dos Estados Unidos.

Lá aconteceu o primeiro contato com o júri, já na abertura oficial do concurso, no *Buccneer Hotel*, em junho de 1929, num evento oferecido às candidatas e suas famílias pelo *Kiwanis Club*. A primeira prova decisiva foi uma parada no *Boulevard Seawall*, uma longa avenida a beira-mar, onde as moças desfilaram, com traje passeio, em carro alegórico. No dia seguinte, desfilaram com maiô (e muitas, com meias de seda, inclusive Olga).

Para surpresa geral dos brasileiros, já que Olga era considerada pela imprensa uma das favoritas, a eleita a Miss Universo foi a representante da Áustria, senhorita Elisabeth Goldarbeiter. Os demais prêmios foram distribuídos contemplando mais nove candidatas, sendo sete delas *misses* norte-americanas, e os dois restantes, para as Misses Cuba e Romênia. Ou

seja, nossa representante não foi considerada sequer uma das dez mais belas do mundo.

Todos esses momentos foram registrados pela revista *Cruzeiro*, que publicou uma edição especial sobre o concurso de Miss Universo. Nela, todas as 44 concorrentes foram fotografadas com as roupas usadas durante o concurso, ou seja, em traje passeio e maiô. As candidatas fizeram saudações ao Brasil, que foram reproduzidas e analisadas por um eminente grafólogo, Dr. Campos Burnefeld, que comentou o que lhe revelava o caráter de cada uma por meio da letra, a pedido da revista.

Cerca de três dias antes do retorno de Olga ao Brasil, no navio *Southern Cross*, onde foi realizado um baile em sua homenagem, o pai da Miss, Francisco Marques de Sá, foi procurado por *Cruzeiro* para que fizesse uma declaração sobre o desfecho do concurso. A seguir trechos da entrevista:

Sente-se, então, satisfeito?

Completamente. E mais satisfeito ainda por Olga não ter sido eleita Miss Universo. Acho que a sua função de representativa da mulher brasileira, que a generosidade do júri do concurso lhe confiou, devia terminar como terminou, com ida aos Estados Unidos. Ela representou, antes de tudo, a infinita doçura de alma e o infinito recato de coração de suas patrícias. A escolha para "Miss Universo" poria nisso tudo uma nota de embriaguez que não se compadece com nosso espírito feminino. Além disto, sou pai, e tudo me assusta quando se trata de minha filha... Estou certo, aliás, de que Olga, no instante decisivo, fez íntimos votos para não ser a eleita. Como já tinha feito aqui, por ocasião da escolha de Miss Brasil. O resultado que a favoreceu, e que ela não esperava, perturbou-a. E foi-lhe mais uma angústia do que uma alegria...

Mas, depois, naturalmente...

*Na parada de maiô no Sewall Boulevard, em Galveston, Texas.
O Cruzeiro, de 27 de julho de 1929. (Edição especial sobre a Miss Brasil nos Estados Unidos)
Acervo Museu Histórico Nacional.*



Depois veio-lhe o sentimento de que a sua terra a investia de um encargo delicadíssimo, que era preciso desempenhar honrosamente. Olga confiou no prestígio brasileiro e no seu grande amor ao Brasil.

A recepção gloriosa que lhe fizeram nos Estados Unidos confirmou no seu espírito essa esperança. Por isto afrontou serenamente a grande prova. Digo a grande prova, não da decisão final do júri de Galveston; mas de impressão sobre a alma dinâmica e vertiginosa do povo yankee.

Ela conquistou o que queria conquistar para o Brasil: a simpatia fervorosa, iniludível, a simpatia que foi antes um efeito do fluido magnético de sua confiança interior, nascida do entusiasmo com que esposara a causa da mulher brasileira²¹.

A chegada de Olga Bergamini de Sá foi bastante festejada, recebida por uma multidão que acompanhou o cortejo em carro aberto pelas ruas da cidade. Embora a população pensasse que sua representante fora vítima de uma injustiça, ela teve as mesmas honras dispensadas a uma vitoriosa. O sentimento de injustiça só foi amenizado no ano seguinte quando Yolanda Pereira foi coroada Miss Universo em um pleito “realizado no Brasil”.

Finalizando – e depois?

E o como seguiu a vida de Olga após passar o cetro de Miss?



MISS BOTAFOGO



MISS RIO DE JANEIRO



MISS BRASIL

As faixas que foram de Olga Bergamini: "Miss Botafogo", "Miss Rio de Janeiro" e "Miss Brasil" – Acervo Museu Histórico Nacional.

Essa é uma pergunta que não poderia ficar sem resposta, uma vez que ela foi o “pivô” de um quase incidente diplomático. A revista *Time*, em 22 de setembro de 1930, chegou a comentar que os brasileiros nunca mais enviariam a Galveston uma representante, já o júri lá reunido não foi capaz de apreciar a verdadeira beleza. Tanto que, neste mesmo ano, o Brasil organizou seu próprio concurso de beleza internacional, ignorando completamente a representante dos Estados Unidos que também estava concorrendo.

A nós restam os poucos registros espalhados e aqui reunidos: as três faixas, o álbum de 27 fotos e outro de depoimentos, onde consta na primeira página uma dedicatória a Olga do Presidente dos Estados Unidos, Herbert Hoover: *The good wishes of/Herbert Hoover/Washington June, 29th 1929*. Além, claro, da cobertura constante da revista *Cruzeiro*, de 1929, que acompanhou todos os acontecimentos da época.

Depois do concurso, Olga Bergamini de Sá, voltou a viver como qualquer outra moça de sua idade, como se tudo o que vivera no ano de seu reinado não fosse realmente importante e nem tivesse alterado seu destino. Casou-se com Danilo Bracet, em 1936. Teve uma filha, Vera, e trabalhou até se aposentar na Caixa Econômica Federal, levando uma vida como as demais mulheres de classe média, não gostando de comentar o período em que fora Miss. De acordo com sua filha, *falava muito pouco sobre este assunto, era muito reservada, não gostava e quando raramente o passado era lembrado pelos parentes, dizia simplesmente que nem podiam imaginar como tinha sido o evento em sua época*²², o que é perfeitamente compreensível para nós, pelo próprio desconhecimento da família de que ela não havia sido incluída no certame final. Ao contrário, os parentes pareciam acreditar que ela havia conquistado o segundo lugar em Galveston, o que absolutamente não aconteceu. Esse fato também nos faz pensar sobre os motivos que a levavam a não comentar esse assunto. Seria por que fora um evento que realmente não tivera importância alguma em sua vida? Ou por que, de alguma forma, ela se sentia magoada por não ser lembrada como a primeira representante oficial de nosso país? Registramos que, na versão internacional do concurso, como podemos constatar no *site* oficial, não há qualquer referência aos acontecimentos de 1929.

No final das contas, os momentos de “celebridade” não afetaram sua personalidade de mulher refinada, culta e que sempre viveu como gostava: no anonimato e com suas próprias recordações.

Olga Bergamini de Sá morreu em 4 de setembro de 1997.

Notas

1. Rodrigues, Iesa. *O Rio que virou moda*. Rio de Janeiro: ed. Memória Brasil, 1994, p. 9.
2. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo geral*. SIGA 059.806 (Faixa de Miss Botafogo); SIGA 059.805 (Faixa de Miss Rio de Janeiro); SIGA 059.804 (Faixa de Miss Brasil); SIGA 059.844 (Diário oferecido pelo Embaixador); SIGA 059.808 a 059.843 (Álbum com 35 fotos em P&B de Olga como *Miss*).
3. Revista *Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 25, 27 abr. 1929. Editorial.
4. Cf. LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Rugiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*, (vol. 1 – Memória/história). Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1983.
5. SEILING, Charlotte. *MODA. O século dos estilistas, 1900-1999*. Itália: Könemann, p. 85.
6. Cf. RIBEIRO, Heloísa Helena de Almeida. *No contexto de Cinderela, trabalho era castigo de madrasta: a construção social da imagem de mulher trabalhadora na cidade do Rio de Janeiro, nas décadas de 20 e 30*. Rio de Janeiro, UFRJ/COPPE, 2002. (Dissertação de mestrado não-publicada). p. 3.
7. BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, p. 73.
8. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 186.
9. Idem, p. 186.
10. Cf. LUZ, Ângela Âncora da. Arte no Brasil no século XX. In: OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de et al. (orgs.). *História da Arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, s/d, p. 77-79.
11. Idem, p. 82. Grifo da autora, citando Di Cavalcanti.
12. O desfile de *Misses* em que se elegeu Olga Bergamini de Sá mereceu um documentário, *Flores de uma raça – A eleição de Miss Brasil, (1929, Botelho Filmes – Rio de Janeiro)*. Cf. O Estado do Paraná. Paraná, 25 mai. 1986, Caderno Almanaque, p. 7.
13. Cf. BRASIL, Universidade do Rio de Janeiro (Unirio). *Silêncio: projeção em preto e branco*. Projeto da exposição curricular da Escola de Museologia da Unirio. Rio de Janeiro: Unirio/Depto. de Museologia, 2002.

14. Sobre o assunto, cf. MAGALHÃES Aline Montenegro. *Colecionando relíquias...Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934 – 1937)*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/Depto. de História, 2003. (Dissertação de mestrado não-publicada). P. 29-44.
15. Os dados gerais sobre história do concurso estão disponíveis em <<http://www.missdobrasil.com.br>>. Último acesso em 10 set. 2005.
16. Levantado em <<http://www.misbrasiloficial.com.br>>. Último acesso em 10 set. 2005.
17. Revista *Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 21, 30 mar. 1929. Editorial, p. 4.
18. Idem. Rio de Janeiro, n. 24, 20 abr. 1929. Editorial, p. 6-7.
19. Idem. "Dona na sociedade". Rio de Janeiro, n. 25, 27 abr. 1929, p. 68.
20. Dedicatória do álbum oferecido pelo Embaixador do Brasil, S. Gurgel do Amaral, a Olga Bergamini de Sá. Nova Iorque, 1ª de junho de 1929. Grifo do autor.
21. Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n.10, 27 set. 1929, p. 9.
22. Depoimento concedido a Vera Lima pela filha de Olga Bergamine de Sá, D. Vera Bracet.

The good wishes of
Herbert Hoover
Washington June 29 1929.

Um olhar para cima

**Conhecendo uma obra alegórica no Museu
Histórico Nacional**

Ana Lourdes de Aguiar Costa*

NOTA BIOGRÁFICA

ANA LOURDES DE AGUIAR COSTA – Graduada em História pelo Uniceub – Centro Universitário de Brasília, especializando-se em História do Brasil – Pós 30, no programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, RJ. Integra a equipe da Divisão de Pesquisa do Museu Histórico Nacional desde 2004, realizando pesquisas principalmente voltadas para as exposições da instituição. Também atua na área de educação, lecionando em turmas do ensino médio e fundamental.

RESUMO

Constituiu-se costume no Brasil, entre o século XIX e início do século XX, a encomenda de obras artísticas voltadas ao enaltecimento daquelas que eram consideradas as grandes ações dos homens e feitos do Estado.

Estas encomendas eram feitas, geralmente, a diferentes artistas do meio acadêmico (academicistas), que compartilhavam e correspondiam aos ideais de formação do imaginário nacional de suas respectivas épocas.

Portanto, o objetivo do presente artigo é, além de apresentar os painéis alegóricos que decoram o teto da Sala Jenny Dreyfus, de autoria de Carlos Oswald (também uma encomenda do governo brasileiro), que, por se constituir num acervo fixo do Museu Histórico Nacional, pode passar muitas vezes despercebido do público, apresentar a possibilidade de uma leitura das diferentes funções das telas que não a de meros objetos decorativos.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Histórico Nacional, Sala Jenny Dreyfus, painéis alegóricos, Carlos Oswald.

O que um prédio-peça de museu pode ensinar a seu visitante

O público que visita o Museu Histórico Nacional tem a oportunidade de conhecer, nas salas de exposição, pinturas de grande valor artístico e histórico. Entre elas estão os “ovais” de autoria de Leandro Joaquim, obra extremamente significativa da fase colonial da arte brasileira e importante documento sobre o Rio de Janeiro do século XVIII; o *D. João VI*, de Jean Baptiste Debret, artista que integrou a Missão Artística Francesa contratada pela Coroa portuguesa em 1816; e o *Combate Naval do Riachuelo*, de autoria de Vítor Meireles, obra que pode ser considerada icônica, em relação à cultura e à política brasileiras no Segundo Reinado. Essas obras, alguns exemplos mais significativos dentre centenas de outros, foram recolhidas pelos conservadores da primeira geração do Museu, que começou suas atividades em 1922 e as prosseguiu, diligentemente, até o final dos anos 50 do século passado¹. Entretanto, as obras do acervo preservado não são apenas aquelas expostas nas exposições ou armazenadas nas reservas técnicas. O próprio prédio onde se encontra instalado o Museu Histórico Nacional é, ele mesmo, um enorme artefato, pleno de significações. Constituído por três edificações e um fragmento, sua parte mais antiga, datando provavelmente de 1762², o Complexo Arquitetônico da Ponta do Calabouço é, em si mesmo, uma exposição, mostrando, a quem estiver disposto a olhá-lo, uma profusão de detalhes que remetem a diversos momentos de nossa história da arte e da arquitetura – além, é claro, de nossa história. Ao longo de seus duzentos e tantos anos de existência, as três principais partes do

“complexo” passaram por relativamente poucas modificações até o início do século passado, quando os prédios passaram por extensa reforma, visando sua adaptação para receber o Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência. Esta reforma adaptou as fachadas ao estilo neocolonial³, embora não tenha promovido modificações estruturais. A partir de então, diversas outras reformas e acréscimos decorativos foram feitos em várias partes do prédio. Um deles, bastante significativo, é o conjunto de seis painéis que decoram o teto da sala Jenny Dreyfus, de autoria do artista Carlos Oswald⁴.

Iniciados em 1924, os painéis foram encomendados pelo Supremo Tribunal Federal para a decoração da sala então ocupada pela direção da *Revista do Supremo Tribunal Federal*, um periódico destinado a divulgar as decisões do STF e da Corte de Apelação do Distrito Federal. Por este motivo as alegorias representadas, ilustram os códigos que vigoraram no Brasil desde a chegada dos portugueses, em 1500, até a primeira legislação nacional: o Código Civil Brasileiro de 1916. Trabalhos encomendados e claramente supervisionados pelo cliente, os painéis devem ter tido sua ordenação pré-determinada, e receberam os títulos de *O Direito Romano*, *Código Afonsino*, *Proclamação do Código Manuelino*, *Código Filipino*, *Consolidação das Leis Civis* e *Código Civil Brasileiro*.

A Sala Jenny Dreyfus, anteriormente denominada Sala Manuelina, apresenta traços notáveis do estilo chamado de neomanuelino, podendo-se notar, entre outras características, o friso do teto em formato de cordas trançadas.

Trata-se de um movimento arquitetônico que cabe dentro de outro, mais amplo, genericamente chamado de neomedieval, que se alastrou por toda a Europa após o Congresso de Viena e que tem raízes na idéia de encontrar na Idade Média época da gênese dos nacionalismos. O estilo neomanuelino é fantasioso, vistoso, exagera no exercício plástico como forma de se tornar convincente e, deste modo, pseudocientífico. Tornou-se tão determinante que, nas exposições universais que se tornaram surto, na segunda metade do século XIX, todos os pavilhões portugueses todos os pavilhões portugueses o adotaram⁵.

Este detalhe é interessante por colocar a reforma que deu origem à decoração no teto dentro do conjunto de modificações que, a partir de 1922, “maquiaram” o prédio segundo o partido neocolonial, mas desta vez seguindo um estilo arquitetônico particular, muito comum em Portugal a partir da segunda metade do século XIX, e que, na época, tinha como representante pelo menos um prédio no Rio de Janeiro, o do Real Gabinete Português de Leitura. A importância atribuída a esta sala pode ser atestada pelo fato de que lá esteve instalado, a partir de 1932, o gabinete de trabalho do então diretor do Museu, Gustavo Barroso. Neste período, era chamada de Sala Coelho Neto.

O visitante poderá muitas vezes pensar que se trata de um afresco, técnica que se tornou muito conhecida devido à obra da Capela Sistina, Itália, de autoria do artista renascentista Michelangelo. O afresco era conhecido desde o mundo antigo, mas tinha caído em desuso a partir do século XVI, com o advento da pintura a óleo sobre tela, embora continuasse sendo usado para decorar tetos. Trata-se de uma técnica em que a pintura é feita com o uso de pigmentos diluídos em água e aplicados sobre gesso, ainda úmido, tornando-se, com a secagem, parte da parede⁶.

Apesar de considerado, uma, dentre as técnicas “nobres” das artes pictóricas, no Brasil o afresco não chegou a ser largamente difundido, e a Academia Imperial das Belas Artes não chegava a aprofundar seu ensino. O problema básico era o clima tropical, desfavorável à técnica. Além disso, exigia grande conhecimento técnico e grande dispêndio de recursos.

Porém, no caso dos painéis da Sala Jenny Dreyfus, a técnica utilizada foi a maruflagem. Trata-se de um processo de pintura no qual se utiliza uma cola chamada “marufle”, muito forte e resistente, normalmente usada por pintores para reforçar uma tela com outra ou para aplicar um suporte sobre outro, por exemplo, colar uma tela sobre parede ou madeira ou uma pintura feita sobre papel numa tela. A técnica foi introduzida no Brasil em época não determinada, mas provavelmente por volta da primeira metade do século XIX⁷.



O “pintor de luz e reflexos” – Carlos Oswald

O autor dessas obras teve uma vida quase tão interessante quanto os painéis que ainda hoje podem ser admirados no teto da Sala Jenny Dreyfus. Carlos Oswald nasceu em Florença, Itália, em 1882, embora seu pai, o compositor e maestro Henrique Oswald, o tenha registrado brasileiro. Só viria a conhecer seu país com mais de vinte anos de idade, em 1906, já a caminho da consagração como artista. Por sinal, no Brasil viria a realizar sua segunda exposição individual. Estabelecido em 1913 no Rio de Janeiro, não voltou mais para a Itália e viria a falecer na cidade de Petrópolis, em 1971.

Sua vida italiana foi movimentada. Ainda muito jovem ingressou na faculdade de engenharia, depois de ter estudado música, mas não chegou a concluir nenhum dos cursos, decidindo estudar na Escola de Belas Artes de Florença e ingressando definitivamente, assim, na vida artística. Nesta época, Oswald travou conhecimento com os diversos movimentos e estilos artísticos que surgiam na Europa, entre eles o Impressionismo.

A estada em Paris, cidade onde fervilhavam todas as ideologias, das quais se aproximara e as quais conhecera, deu-lhe a segurança de um caminho próprio (...). Com base nos estudos clássicos, observando a obra dos impressionistas e dos pós-impressionistas, bem como estudando o sintetismo, construiu sua obra, obedecendo a estas três tendências ao mesmo tempo, conforme o gênero que pintava⁸.

Esta forte tendência à mistura de estilos foi um traço notável na obra deste artista, que o levou, inclusive, a incursionar por diversas técnicas. Conhecido como “o pintor dos efeitos de luz”, foi também gravador, vitralista, desenhista, decorador, tendo tido também forte atuação como professor e escritor. Precursor no Brasil da arte de gravura em metal foi o iniciador da Escola Carioca de Gravura. *O seu trabalho gravado pode ser dividido em três fases: 1ª – européia, dita Florentina; 2ª – a intermediária, de adaptação e a 3ª – brasileira. Os estilos se misturam, não têm linha divisória nítida, romântica, realista, impressionista.*⁹ Apesar desse caráter irrequieto, manifesto na forma de sua composição e no toque vigoroso de suas pinceladas, pode ser considerado um pintor essencialmente acadêmico, pouco dado a grandes ousadias. Embora ele mesmo nunca tenha aceitado

essa definição para sua arte, é possível que o ambiente intelectual na capital federal o tenha disciplinado.

A trajetória de artistas que sentiram a presença do simbolismo no primeiro vintênio do século [XX], mas se encaminharam finalmente para uma predominância de soluções acadêmicas, pode ser representada por Carlos Oswald (...). Todavia nas decorações pictóricas, em edifícios, vai sobretudo realizar obras acadêmicas.¹⁰

O artista continua, ainda, a dividir opiniões, mas o pioneirismo de seu trabalho é inegável, assim como o valor e originalidade de muitas de suas obras.

Sua primeira encomenda feita pelo governo brasileiro veio por meio do Ministério da Agricultura, que lhe encomendou a decoração da Sala de Música do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, em 1911. Foram feitas depois dessa uma série de outras encomendas, inclusive os painéis que são objeto deste artigo.

A pintura decorativa em murais também atraía Oswald, que, sobre o assunto, disse: *A pintura mural sempre foi de minha predileção e incessantemente desejava obter grandes superfícies para pintar, a exemplo dos antigos mestres, cujas obras enchem minha imaginação.*¹¹

Os painéis

A surpreendente decoração no teto da antiga Sala Manuelina é um vigoroso conjunto de forte apelo dramático, que demonstra, por parte do autor, um conhecimento sólido não apenas da técnica decorativa, mas também da história, partido que foi adotado como inspirador do trabalho. Fortemente alegórico, o conjunto segue um desenvolvimento cronológico, iniciado com o *Direito Romano* e seguindo até o *Código Civil Brasileiro de 1916*. O trabalho todo é pleno de referências que procuram incorporar o Brasil ao conjunto das nações civilizadas do planeta (idéia que se apresenta na colocação, como abertura, do *Direito Romano*), sem esquecer as origens ibéricas da nação.

Sobre os painéis, escreve a pesquisadora Maria Amélia de Toledo Piza, em trabalho bem recente:

Os painéis executados por Carlos Oswald na Antiga Sala da Revista do

Supremo Tribunal Federal (hoje Museu Histórico Nacional) são os maiores e mais ricamente trabalhados. Consistem em dois grandes conjuntos emoldurados em jacarandá entalhado.

Nestes ricos painéis pode-se sentir o progresso e um amadurecimento da arte decorativa do artista ¹²

Direito Romano

Base do nosso Direito e de todos os outros sistemas jurídicos do Ocidente, está representado por figuras míticas, pelo Panteão ao pôr do sol e pela loba amamentando Rômulo e Remo, os personagens míticos fundadores de Roma.



Código Afonsino

D. Afonso V (1438-1481)

Datado do século XV, o Código Afonsino, ou as Ordenações Afonsinas, foi considerado um avanço para sua época, sendo o primeiro códice a vigorar no Brasil. Incluía-se nele desde regulamentos sobre direitos civis e comerciais até os direitos canônicos.



Representado por embarcações ao mar, faz uma clara alusão ao século das Grandes Navegações portuguesas, período em que foi criado.

Proclamação do Código Manoelino

D. Manuel I (1495-1521)

Proclamado por D. Manuel I, rei de Portugal, considerado a mais severa legislação da Europa, foi primeiro código do mundo a ser publicado pela imprensa. Vigorou no Brasil até 1603.

Representado, segundo o próprio artista, por: "Varanda Manoelina – fundo de porto, navios embandeirados, figuras de costume, rico de cor"¹³, fazendo par com o painel *Direito Romano*.



Código Filipino

Filipe II de Portugal (1598-1621)

Foi o código que mais tempo vigorou no Brasil: três séculos. Tendo sido substituído somente pelo primeiro Código Civil Brasileiro.

Está representado pela figura eqüestre de Filipe II de Portugal.



Consolidação das Leis Civis

Século XIX



A *Consolidação das Leis Civis* e o *Esboço de Freitas*, importantes obras do jurista Teixeira de Freitas, influenciaram tanto o código brasileiro como os códigos de outros países da América Latina.

Representado por figuras femininas – uma das quais, vestida com toga, está segurando a balança símbolo da Justiça. Ainda neste mesmo painel encontra-se uma referência à Lei da Boa Razão (principal texto legislativo português da era pombalina).

Código Civil Brasileiro

1916



Está representado pela bandeira do Brasil República e também pelos nomes do Presidente Venceslau Brás (1914-1918), que o sancionou, de Clóvis Beviláqua, autor do anteprojeto, de Rui Barbosa, o redator, e de Carlos Maximiliano, Ministro da Justiça que o referendou.

Simbologia de uma obra

Até fins da década de 1910 a produção artística no Brasil foi fortemente marcada pelas escolas européias, que contou com o apoio, se assim podemos dizer, da Escola Imperial de Belas Artes. Exemplo desta tendência é a citação de Laudelino Freire, em 1916:

No Brasil há faltado ao povo (...) amor pelas manifestações do belo. O que de amor, carinho e entusiasmo estético faltou ao povo, sobrou em confortante demasia na pessoa de quem nessa época lhe encaminhava os destinos. Desde que subiu ao trono até o dia em que lhe arrancaram o cetro, empenhou-se D. Pedro II pelo adiantamento das artes (...).¹⁴

D. Pedro II ainda é citado por Laudelino como o responsável pelo grande desenvolvimento a que se chegaram as artes no país até o referido momento.

Mas na década de 1920, quando os painéis foram encomendados a Carlos Oswald, o Rio de Janeiro, então capital da República, ostentava a importância de centro político e administrativo da nação. O Brasil se encontrava no período hoje denominado de *República Velha* (1889-1930), porém os sinais da crise política já eram fortes, e tentativas de transformação, negociada ou pela força, se faziam sentir. Estas tentativas em muito se deviam às influências dos acontecimentos ocorridos na década anterior, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, e as novas perspectivas que seus desdobramentos traziam. Mudanças pareciam possíveis e é neste contexto que surgem movimentos como o Tenentismo e a criação do PCB.

Este momento, em que se discute a urgência de transformações políticas, sociais e econômicas; observa também a tentativa de fomentar, nas artes, uma nova postura, que viesse acompanhada de nova estética e nova proposta. É nesse contexto de inquietação e agitação que, em 1922, é realizada a *Semana de Arte Moderna*, um dos marcos do movimento mo-

ernista no Brasil. A semana foi, basicamente, uma grande e barulhenta reunião de intelectuais e artistas que, reunidos num hotel na cidade de São Paulo, propunham o rompimento com as estruturas do passado, com os “arcaísmos” da estética oficial, herdada do período imperial, introduzindo os novos conceitos dos movimentos de vanguarda, que mais uma vez ressoavam da Europa, mas que apregoava também a valorização da cultura nacional.

No Rio de Janeiro, uma outra reunião, esta promovida pelas forças políticas dominantes, apontava para outras transformações a serem efetuadas. A reunião promovida por este grupo – o do poder – foi a *Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência*, evento que, no Rio de Janeiro, ocupou, por parte do ano de 1922, o sítio onde a cidade tinha sido fundada. Dentre outras propostas, também os organizadores desse evento apontavam como um dos caminhos a serem tomados a afirmação dos sentimentos nacionalistas.

Era, de fato, um outro tipo de nacionalismo. Enquanto os intelectuais paulistas propunham que se buscasse energia no interior do país e pretendiam descobrir no que nos diferenciávamos das outras nações, os políticos conservadores da “República das Letras”, estabelecida em 1889, pretendiam que a tradição, a história e o progresso formassem a tríade motora do tão almejado projeto modernizador do Brasil.

O trabalho de Oswald acontece já no contexto deste debate. O enorme conjunto de imagens, visando decorar o ambiente de trabalho de funcionários da Justiça pode indicar que *o papel nobilitante das artes, para comunicar valores cívicos, sempre foi eficaz. No universo das imagens, especialmente, temos campo fértil para fixar sínteses simbólicas de alto impacto.*¹⁵

Ou seja, os painéis alegóricos da atual Sala Jenny Dreyfus não cumpriram apenas seu papel decorativo, mas estavam inseridos no processo de construção de uma identidade nacional, mobilizando a tradição – a linha que, desde o presente, ligava a formação nacional ao distante passado romano, ou seja, ocidental – e a história – a compreensão científica (no caso, pseudocientífica) de como se dava tal articulação. Certamente o artista foi “assessorado” para a construção de sua obra, mas não há, neste momento, como não vê-lo como

agente plenamente sintonizado com seu tempo, seu entusiasmo pela Razão e pela ciência – talvez sintetizados em sua passagem, no final do século XIX, pelo Instituto Técnico Galileu Galilei, escola de formação de engenheiros, onde obteve um diploma de “físico-matemático”¹⁶.

Na obra de Carlos Oswald, o momento de maior representação, na busca pelos interesses já citados se faz, principalmente, com a tela intitulada *Código Brasileiro Civil*. O que nos comunica este painel é que, enfim, pela primeira vez o país possuía um código civil nacional. O Brasil libertava-se, assim, do que seria o último vestígio dos tempos de colônia, já que até então o código que vigorava no país eram as Ordenações Filipinas (ou Código Filipino). *Oswald lança-se numa temática simbólica muito ligada aos valores nacionalistas que vigoram nestes tempos em que é comemorado o Centenário da Independência.*¹⁷

Obra e interatividade

O teto da Sala Jenny Dreyfus é, por si, um artefato pleno de significações. Encontra-se na categoria de bem protegido pela legislação do Patrimônio Cultural Nacional e pode também ser considerado parte do acervo do Museu Histórico Nacional. Sendo parte do acervo de um museu, é, pois, passível de musealização, ou seja, pode ter seu potencial comunicativo potencializado por meio de métodos adequados. O ideal é que interaja com o visitante, no espaço das exposições que nela são instaladas. Exemplo é a exposição temporária, inaugurada em 4 de outubro de 2004, no âmbito do seminário homônimo, *A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário*.

Teto e exposição podem interagir por meio de seus acervos. Em um dos painéis da sala está representada a figura eqüestre de Filipe II, então rei de Portugal e Espanha (Filipe III), que morreu em 1621, mesmo ano em que foi fundada a Companhia das Índias Ocidentais. Iniciativa do governo holandês em conjunto com as companhias privadas, a Companhia visava a recuperação dos lucros perdidos com a proibição do comércio com Portugal.

Portanto, o governo de Filipe II não enfrentou as tentativas sistemáticas das invasões holandesas nas colônias portuguesas. Mas duran-

te o seu governo, seu ministro e vice-rei de Portugal, Duque de Lerma, tomou medidas para conter as insatisfações holandesas, abrindo por algum tempo os portos portugueses ao comércio holandês e assinando um tratado de paz, que não impediu que nas colônias as investidas holandesas fossem retomadas.

Seminário e exposição foram promovidos no âmbito das comemorações dos 350 anos da reconquista da Capitania de Pernambuco pelos luso-brasileiros e os 400 anos do nascimento de Maurício de Nassau-Siegen:

Embora a ocupação holandesa no Brasil seja considerada de curta duração, é significativo o seu legado à nossa memória social, representado em inúmeros documentos, medalhas e moedas, além da influência na arquitetura e nas artes plásticas.

A presença holandesa também gerou uma série de mitos que acabaram enraizadas no imaginário brasileiro e que ao lado dos vestígios materiais são, sem dúvida, fontes de interesse para melhor entender a construção da identidade brasileira.¹⁸

A Exposição e os painéis podem ser objetos de uma leitura comparativa, o que se desenvolveu no imaginário social do país com a fixação no Nordeste brasileiro, por um país hoje considerado desenvolvido e o projeto de modernidade implícito na obra de Oswald, em relação ao tão sonhado projeto de inserção do Brasil no mundo civilizado?

Notas

1. Sobre a formação do acervo do Museu Histórico Nacional, cf. BITTENCOURT, José Neves et al. Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1995, p. 61-77.
2. "O imóvel que hoje abriga o MHN não pode ser chamado de 'prédio'. Quem o estuda tem uma certa dificuldade em compreender seu arranjo espacial, pois, na verdade, ele é formado por uma aglomeração de edificações de datas e estilos diferentes, além de formas confusas, oriundas de mais de 400 anos de ocupação contínua da área (...). O resultado é o que chamamos de um 'complexo arquitetônico', que tem uma rica história, associada intimamente não só à cidade do Rio de Janeiro, mas também à história nacional." (CASTRO, Adler Homero F. de. Resgate de uma dívida. O tombamento do MHN, seu prédio e seu acervo. *Anais do Museu*

Histórico Nacional (Vol. 34, 2002). Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2002, p. 22).

3. Cf. KESSEL, Carlos. *Entre o pastiche e o moderno: arquitetura neocolonial no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Departamento de História, 2002. Capítulo 3.

4. Também são de autoria de Carlos Oswald os painéis da Biblioteca do Museu Histórico Nacional. Cf. FERNANDES, Lia Silvia Peres e ABREU, Luiz Fernando Carvalho. Restauração de pintura: memória em prática. *Anais do Museu Histórico Nacional*. (Vol. 36, 2004) Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004, p. 59-76.

5. Sobre o assunto, cf. DIAS, Pedro. Manuelino e Neomanuelino – sugestões e enganos. In: ANACLETO, Regina (org.). *Neomanuelino ou A reinvenção da arquitetura dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, s/d. (Catálogo da exposição realizada sob os auspícios da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.), p. 45-55.

6. Sobre a técnica do afresco, ver HALE, John R. (ed.) Afresco. In: *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

7. GARCIA, Sérgio Prata. *Técnicas de pintura*. Curitiba: Edição do Artista, s.d., p. 166.

8. MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000, p. 76.

9. SILVA, Orlando da. *Carlos Oswald*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982, p. 21.

10. ZANINI, Walter (org.). *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v. 1, p. 446.



11. Apud. MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald (1882-1971): pintor da Luz... Op. cit.*, p. 137.

12. PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo. *A poética da luz na obra de Carlos Oswald*. Bauru: Unesp/Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais, 2003, p. 194. (Tese de doutorado não publicada.)

13. MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald (1882-1971): pintor da Luz... Op. cit.*, p. 141.

14. FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura – Apontamentos para a história da pintura no Brasil – de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916, p. 504.

15. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Pintura Histórica: Documento Histórico?". In: *Como explorar um museu histórico, Museu Paulista*. São Paulo: USP, 1992, p. 22.

16. Cf. MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos... Op. cit.*

17. PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo. *A poética da luz... Op. cit.*, p. 195.

18. BRASIL, Museu Histórico Nacional. A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário. *Boletim informativo da Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional*, 2004, p. 2.

As fotos deste artigo são de Andréa Capella.

ABSTRACTS

Exhibiting novelty: Analyses of the conceptual proposal of 1985 for the permanent circuit of the Museu Histórico Nacional.

RAQUEL PRET

The 1980's, even though it is known as the lost decade, is a period of diverse transformations above all in the cultural field. Public policies with their foundations in social thought of intellectuality, showed a preoccupation to represent Brazilian diversity. This article reflects on how this conjuncture influenced in the Revitalization of the Museu Histórico Nacional and the construction of a conceptual proposal for its exhibition of long duration in 1985.

1ST DOSSIER

Intellectuals and the State: disputes around the notion of national patrimony

MARCIA CHUVA

The author analyzes the 1930's and 1940's, the moment when the preservation of cultural patrimony in Brazil became public policy with the purpose of consolidating one national Brazilian identity. It deals with the intellectuals founders of the *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, pointing out the different groups in conflict for authority/legitimacy in the definition of what should be national Brazilian patrimony. In this sense, the article tries to understand the conflicts of representation, which resulted in a amply recognized and naturalized hegemonic position.

Patrimony and culture: new challenges in an intangible age

REGINA ABREU

The emergency of the politics surrounding the *Patrimônio Intangível ou Imaterial* in Brazil relates directly with the questions placed about international capitalism. Parting from this premise, the author analyzes the definitions of culture and patrimony, reflecting about the category Intangible Patrimony and raising questions about the law Decreto nº 3.551, of August 14th 2000, which established the Registry of Intangible Cultural Goods which makes up Brazilian cultural patrimony and creates the *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*.

Toy collections in Brazilian museums and their documental potential

ANGELA CARDOSO GUEDES

Parting from extensive bibliographic and field research for a doctoral thesis in the area of Information Science, we relate that there is no evidence to the existence of an expressive collection of toys, above all in collections not related to archeological or ethnographic material.

However, the data collected allows for an interesting analysis of the potential of the toy as a document, which is able to transmit relevant information about the society in which it is inserted, verifying at the same time how it is “treated” in the institution in which it is housed. To better understand the theme we opted to group the institutions according to area, ethnographic, art, craft or folklore, historic and pedagogic museum.

2ND DOSSIER

A click on museums – The relationship of museums with cyberspace

ALESSANDRA SIRIGNI AND INÉS GOUVEIA

The article studies transformations undergone in communication in the last years try to explain the new tendencies of virtual relations. The discussion is focused on the computerization of Museums, culminating with cyberspaces in the many levels of use. The article highlights the form in which the public can approximate itself to the institution, may it be in the form of an “electronic catalog”- a new form of propaganda- or a virtual exposition, dealing in this case with a virtual museum. This article discusses the new relations of time and space, questioning the idea of collection, storage and exhibition. We will emphasize the space of the individual in the interactive process that locks in with contact with cyberspace, mentioning some institutions including the Museu Histórico Nacional.

Collecting images of images – The experience of the MHAB in the digitalization of photographic collections

GILVAN RODRIGUES DOS SANTOS

The purpose of this article is to present the photographic collection of the Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB and discuss the technical procedure adopted for its treatment. The text approaches the questions related to the digitalization of photography collections, based on the experience acquired with the digitalization of image documentation existent at the MHAB, with the aim of contributing to discussions related to this subject. The study also deals with the topic of elaborating systems to computerize and manage historical collections.

Digital preservation and electronic document management for museums and archives – The challenge of permanent collections

EDUARDO VALLE

The present article discusses the application of contemporary technologies in the preservation and valorization of collections. It also considers the potential of digitalization and the introduction of electronically managed documents. As well as discussing the importance of conceiving specific versions of these systems in order to respond to the specific needs of permanent collections: longevity in digital documents, access tools, administration of methods and processes. The presence of digital documents (generated from the reformation of conventional collections or created digitally from the beginning)

are presented in two aspects: its potential to amplify access and democratize collections, but also the problems of safeguarding collections long-term and the challenges which this imposes on institutions.

3RD DOSSIER

The immortal canvas – The Exhibition Catalog of the History of Brazil of 1881

ELIANA DE FREITAS DUTRA

This article intends to analyze the Exhibition of History of Brazil, which occurred in Rio de Janeiro in 1881 at the National Library, whose catalog brings the most complete publication of the history and geography of Brazil up to that present moment. This general inventory of archives and sources of knowledge of the Brazilian past and homeland history was coordinated by Benjamin Franklin Ramiz Galvão, the library director at the time, who also counted with the collaboration of Capistrano de Abreu and João Ribeiro. The exhibition proposed to be a type of showcase of the nation. The execution of the Catalog, its internal organization, the type of classification that was adopted, the criteria used for inclusion, its relation with the Exhibition rooms are some of that aspects that are analyzed. These aspects can say something about the relation between the story of the book in Brazil and the undertaking of a national history, as well as the production of a Brazilian bibliography and the culture of exhibition in the 19th century.

Walking and living in articles – The city and the memory of two visions of the Center of Rio de Janeiro in the 20th century.

THIAGO CARLOS COSTA

In analyzing the literary narratives of João do Rio and Rubem Fonseca, in the works *Alma encantadora das ruas*, a book of chronicles published in 1908 and “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, a story published in 1991, the author looks to learn about the context of both texts and through these literary work, raises questions about the overlap between memory, historical research and museological expositions. Focusing on one place, the center of Rio de Janeiro, in two times. The literary texts serve as the background on which the questions are addressed, allowing for reflection of how living and walking in the stories of city can turn into a useful exercise in the construction of memory and identity.

Memory for the future – The Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro and its museum, 1839-1889

JOSÉ BITTENCOURT

The article looks at the creation and development of the Museum of the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro through the three-dimensional objects donated and the examination of the collection of Medals. Through a dynamic examination of this group of objects, the author proposes that from the point of view of administrating memory, there is a division in the

second half of the 19th century where the two principal museological institutions of the Brazilian Empire are established in well-defined fields. The study also suggests that the Museum of the IHGB elaborates on a type of memory focused on appreciation of the future, in a way not allowing for the events and accomplishments to be threatened to be forgotten.

4TH DOSSIER

The Brazilian Empire in Universal Expositions: a national project of modernity

MARIANA THOMAS KAZAN

The article deals with the participation of the Brazilian Empire in the World Expositions in the 19th century that constituted of places that represented modernity, bourgeois civilization and nationalism. Despite the idea of friendship between peoples that was propagated by the international expositions, the established relations were of competition and hierarchy, which reflected in diplomatic rituals to the organization of spaces reserved for exhibitions. In a culturally scientific context, there was the desire to catalog and exhibit, in accordance with the evolutionary scale of technological progress, the largest possible numbers of works and human types. The countries considered to be more civilized, generally the European and more industrialized were highlighted, while the rest, non-European and less industrialized, were almost always portrayed as exotic.

The Challenge of Representing the Future - The equestrian statue of D. Pedro II and the meaning of monumental sculptures in Brazil

PAULO KNAUSS

The text looks at the history of the equestrian statue of D. Pedro II, Emperor of Brazil, promoted with the intention of celebrating the Brazilian victory in the Paraguayan War. The model of the sculpture, dated 1866, is part of the collection of the Museu Histórico Nacional. The plan for statue was projected for the Imperial Court in the city of Rio de Janeiro and was rejected by the very person it was meant to honor in a public manifestation, for he defended the construction of public schools. This story allows for the discussion of the logic of monuments and their relation to time.

Chuchu: A patent for a Brazilian weapon in the collections of the MHN

ADLER HOMERO FONSECA DE CASTRO

One of the origins of military museums in the world was the collection of weapons used for experiments and evaluations – a process that also happened in Brazil. Here the samples used in these experiments were not preserved, losing an important part of national history. However, not all of the history in this area was lost, since a few exemplars were brought to museums. In this case we find three weapons that were designed by the gunsmith from Bahia, Athanzio Chuchu in 1885, nowadays one of the few preserved traces of memory that can be called the

prehistory of a national martial industry. This article proposes to transform these objects into history, tracing what is known about the weapons and the gunsmith.

Silver for the Mines- the coins of the "Série J" of D. José I (1750-1777)

REJANE MARIA LOBO VIEIRA

This text approaches the undertaking of minting a new series of silver coins by the Portuguese government in 18th century Brazil. The reasons for this sequence of coins, with different values than those that were called "série das patacas," are analyzed including their use in facilitating the purchase of gold dust, the control of their production and the characteristics and peculiarities of the examples of "Série J" coins in the collection of the MHN.

An "almost" diplomatic incident – Miss Brazil 1929

MUNA RAQUEL DURANS, VERA LIMA AND VERÔNICA JÓIA MOREIRA SILVA E SOUZA

The Miss Brazil contest constituted of many important moments in the Rio de Janeiro scene. The article, through the donation made by one family, recovers a past not so recent and not very well known to the majority of people, telling of the existence of a Miss Brazil in the year 1929 who was the first female Brazilian representative abroad. One observes that it represented an event of grand proportions, involving all of Brazilian society and it almost caused diplomatic problems between the governments of Brazil and the USA. History, politics and behavior, permeated that trajectory at the end of the 20's.

A Glimpse Up – Getting to know an allegoric work in the Museu Histórico Nacional

ANA LOURDES DE AGUIAR COSTA

There existed the custom in Brazil, between the 19th century and the beginning of the 20th century, to commission works of art directed towards the things considered to be great actions and doings of statesmen.

These commissions were made generally to different artists in the academic circles who shared and corresponded to ideas of the formation of a national imaginary in their respective epochs.

Therefore, the objective of the present article is to present the allegoric panels by Carlos Oswald (also commissioned by the Brazilian government) that decorate the Jenny Dreyfus Room and are part of the permanent collection of the Museu Histórico Nacional, but can many times go unnoticed by the public, presenting the possibility of a different reading of the functions of the canvases which are not merely decorative objects.

Índice de autores e artigos

10 anos da nova série dos Anais do Museu Histórico Nacional – 1995-2005

ABREU, Luiz Fernando Carvalho.

"RESTAURAÇÃO DE PINTURA: MEMÓRIA EM PRÁTICA", VOL. 36, 2004, P. 59-76.

ABREU, Marcelo.

"COLEÇÕES E CIDADE: IMAGENS URBANAS E A PRÁTICA DE COLECIONAR", VOL. 33, 2001, P. 141-153.

ABREU, Regina

"O PARADIGMA EVOLUCIONISTA E O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 7-18.

"MEMÓRIA, HISTÓRIA E COLEÇÃO", VOL. 28, 1996, P. 37-64.

"O VESTIDO DE MARIA BONITA E A ESCRITA DA HISTÓRIA NOS MUSEUS", VOL. 34, 2002, P. 189-194.

ALBUQUERQUE, Antônio Luiz Porto.

"QUESTÕES A PROPÓSITO DO PENSAMENTO SOBRE A GUERRA NO BRASIL, NO SÉCULO XIX", VOL. 28, 1996, P. 149-162.

ALENCAR, Vera.

"MUSEOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: SUAS OPÇÕES", VOL. 35, 2003, P. 125-134.

ALMEIDA, Adjoannes Thadeu Silva.

"EDUCAÇÃO E AUTONOMIA NAS SOCIEDADES AFRICANAS PÓS-COLONIAIS: UM ESTUDO SOBRE ANGOLA E MOÇAMBIQUE", VOL. 35, 2003, P. 431-440.

ALMEIDA, Anamaria Rego de.

"UM HOMEM ADEQUADAMENTE TRAJADO", VOL. 30, 1998, P.169-190.

"O LEQUE DE ACLAMAÇÃO DE D. João VI", VOL. 32, 2000, P. 303-311.

"DINHEIRO E DIVERSÃO X PATRIMÔNIO E IDENTIDADE: A ENCRUZILHADA DOS MUSEUS NA NOVA ORDEM LIBERAL", VOL. 34, 2002, P. 265-276.

"UMA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL NO RIO DE JANEIRO", VOL. 34, 2002, P. 371-384.

ALMEIDA, Cícero Antonio F.

"FONTES PARA A HISTÓRIA DO CORREIO NO BRASIL 1798 A 1843, AS ORDENS PRÉ-FITATÉLICAS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P.113-134.

"MEIOS DE TRANSPORTE TERRESTRES NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 30, 1998, P. 245-266.

"O 'COLECIONISMO ILUSTRADO' NA GÊNESE DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS", VOL. 33, 2001, P. 123-140.

ANDRADE, Luiz Cristiano de.

"PAPÉIS MONUMENTAIS: A CIDADE DO RIO DE JANEIRO E O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL BRASILEIRO", VOL. 35, 2003, P. 135-152.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de.

"CARLOTA JOAQUINA E A POLÍTICA DO PRATA", VOL. 31, 1999, P.253-272.

BADARÓ, Grácia Carvalho.

"ARTEFATOS BORDADOS E RENDADOS", VOL. 32, 2000, P. 279-292.

BANDEIRA, Rosângela

"O ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P.79-90.

BARBOSA, João Luiz Domingues.

"TRABALHANDO COM A MEMÓRIA", VOL. 36, 2004, P. 41-58.

BENCHETRIT, Sarah Fassa.

"MUSEUS NA ERA DO EFÊMERO", VOL. 35, 2003, P. 107-114.

BITTAR, William S. M.

"A EVOLUÇÃO URBANA DA ANTIGA CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES", VOL. 35, 2003, P. 45-62.

BITTENCOURT, José Neves.

"EXAMINANDO A POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 61-78.

"O ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 79-90.

"GABINETES DE CURIOSIDADES E MUSEUS: SOBRE A TRADIÇÃO E O ROMPIMENTO", VOL. 28, 1996, P. 7-20.

"OBSERVAÇÕES SOBRE UM MUSEU DE HISTÓRIA DO SÉCULO XIX: O MUSEU MILITAR DO ARSENAL DE GUERRA", VOL. 29, 1997, P. 211-246.

"A PAREDE DA MEMÓRIA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE NOBREZA, MEMÓRIA E PERENIDADE NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 33, 2001, P. 209-235.

"OS MUSEUS DE HISTÓRIA TÊM FUTURO?", VOL. 34, 2002, P. 277-294.

"OS ANAIS DO MHN, 1940-1995", VOL. 36, 2004, P. 181-203.

BLANCO, Enrique.

"UM ESPAÇO PARA CIÊNCIA E TECNOLOGIA NO COTIDIANO DO RIO DE JANEIRO", VOL. 35, 2003, P. 165-175.

BOREL, Luciana Galvão Bueno.

"A COLEÇÃO SOFIA JOBIM: UM ESTUDO SOBRE O SOROPTIMISMO NO BRASIL", VOL. 30, 1998, P. 267-273.

CAMENIENTZKY, Carlos Ziller.

"ORDEM E NATUREZA: COLEÇÕES E CULTURA CIENTÍFICA NA EUROPA MODERNA", VOL. 29, 1997, P. 57-86.

CARDOSO, Dulce Seixas.

"DA COLETA À COLEÇÃO: CAMINHOS DA ARTE NA OBRA DE ANTÔNIO BISPO DO ROSÁRIO", VOL. 33, 2001, P. 105-112.

CARVALHO, Rosa Maria Rocha de.

"AS PESQUISAS DE PÚBLICO NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 395-412.

CARVALHO, Vânia Carneiro de Carvalho.

"FOTOGRAFIAS COMO OBJETO DE COLEÇÃO E CONHECIMENTO", VOL. 32, 2000, P. 15-34.

CARDOSO, Fernando Gomes.

"SOPRA LE MEDAGLIE ANTICHE: OS DOIS LIVROS MAIS ANTIGOS DA COLEÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO", VOL. 34, 2002, P. 385-394.

CASTRO, Adler Homero Fonseca de.

"O ARSENAL DE GUERRA DO RIO DE JANEIRO", VOL. 28, 1996, P. 163-182.

"DO TROFÉU DE GUERRA AO COPO DE GELÉIA: A DESSACRALIZAÇÃO DO ACERVO DOS 'TEMPLOS DO MEMÓRIA'", VOL. 29, 1997, P. 247-262.

"ARMAS QUE DOCUMENTAM AS GUERRAS HOLANDESA", VOL. 32, 2000, P. 248-258.

"RESGATE DE UMA DÍVIDA: O TOMBAMENTO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, SEU PRÉDIO E SEU ACERVO", VOL. 34, 2002, P. 21-36.

"OS PRIMÓRDIOS DA INDÚSTRIA AEROSPAIAL NO BRASIL: O FOGUETE HALLE NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 297-318.

CASTRO, Fernando Vale.

"AS COLUNAS DO TEMPLO: O FOLCLORE NO PENSAMENTO DE GUSTAVO BARROSO", VOL. 35, 2003, P. 197-212.

CERVEIRA, Talita Veloso.

"1972: O PRESENTE RECRUTA O PASSADO – O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL E AS COMEMORAÇÕES DO SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA", VOL. 33, 2001, P.161-172.

CAVALCANTI, Berenice.

"D. PEDRO E JOSÉ BONIFÁCIO SOB O IMPÉRIO DA AMIZADE", VOL. 30, 1998, P. 81-98.

CHAGAS, Mário.

"TRADIÇÃO E RUPTURA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P.31-60.

"PATRIMÔNIO CULTURAL E CIDADANIA: AS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIA NOS MUSEUS", VOL. 28, 1996, P. 105-116.

"A VIDA SOCIAL E POLÍTICA DOS OBJETOS DE UM MUSEU", VOL. 34, 2002, P. 195-220.

CHENIAUX, Violeta.

"LUZ – SUBSÍDIOS TÉCNICOS PARA A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA", VOL. 28, 1996, P. 117-132.

CHUVA, Márcia.

"EM BUSCA DE UM BRASIL EDIFICADO", VOL. 31, 1999, P. 201-218.

"PAPÉIS MONUMENTAIS: A CIDADE DO RIO DE JANEIRO E O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL BRASILEIRO", VOL. 35, 2003, P. 135-152.

CIAVATTA, Maria.

"MEMÓRIA, HISTÓRIA E FOTOGRAFIA", VOL. 32, 2000, P. 72-91.

CONDURU, Roberto.

"ARARAS NEGRAS", VOL. 30, 1998, P. 147-158.

"A ÁFRICA DE DOIS MUSEUS CARIOCAS", VOL. 33, 2001, P. 113-122.

COUTO, Jorge.

"ESTRATÉGIAS E MÉTODOS DE MISSIONAÇÃO DOS JESUÍTAS NO BRASIL", VOL. 31, 1999, P. 179-200.

CRUZ, Cacilda Fontes.

"A COLEÇÃO SOFIA JOBIM: UM ESTUDO SOBRE O SOROPTIMISMO NO BRASIL", VOL. 30, 1998, P. 267-273.

ELIAS, Maria José.

"UM MUSEU PARA SÃO PAULO", VOL. 29, 1997, P. 109-120.

ELKIN, Noah Charles.

"1922: O ENCONTRO DO EFÊMERO COM A PERMANÊNCIA", VOL. 29, 1997, P. 121-140.

FARIA, Patrícia Souza de.

"A IMAGINÁRIA INDO-PORTUGUESA E A ROTA DOS MARFINS", VOL. 35, 2003, P. 347-362.

"REPRESENTAÇÕES DO IBERISMO NA ARTE SACRA", VOL. 36, 2004, P. 259-286.

FERNANDES, Lia Sílvia Peres

"EXAMINANDO A POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 61-78.

"ACERVO: UM SENTIDO A PARTIR DA CLASSIFICAÇÃO", VOL. 34, 2002, P. 131-148.

"GUSTAVO BARROSO E O SEU TEMPO", VOL. 35, 2003, P. 179-196.

"RESTAURAÇÃO DE PINTURA: MEMÓRIA EM PRÁTICA", VOL. 36, 2004, P. 59-76.

FERNANDES, Luciana do Amaral.

"O LEQUE DE ACLAMAÇÃO DE D. JOÃO VI", VOL. 32, 2000, P. 303-311.

FERREIRA, Rita de Cássia Azevedo.

"AS REPRESENTAÇÕES DA GUERRA DO PARAGUAI NOS ANAIS DO MHN", VOL. 36, 2004, P. 157-180.

FILIPKE, Beth.

"VESTIDO DE NOIVA", VOL. 33, 2001, P. 241-248.

FONSECA, Maria Rachel Fróes da.

"LUZES DAS CIÊNCIAS NA CORTE AMERICANA" VOL. 31, 1999, P. 81-106.

FREIXO, Adriano.

"DE VOLTA AO ATLÂNTICO: PORTUGAL E A CONSTRUÇÃO DO 'ESPAÇO DA LUSOFONIA'", VOL. 35, 2003, P. 397-406.

GARCIA, Lúcia Maria Cruz.

"O BARROCO COMO CULTURA DE ÉPOCA", VOL. 32, 2000, P. 293-302

GESTEIRA, Heloísa Meiles.

"O JARDIM MAURÍCIO", VOL. 30, 1998, P. 191-206.

GODOY, Solange Sampaio

"TRADIÇÃO E RUPTURA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 31-60.

"PATRIMÔNIO CULTURAL E CIDADANIA: AS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIA NOS MUSEUS", VOL. 28, 1996, P. 105-116.

"MUSEOGRAFIA E MUSEU: UM ESTUDO DE CASO NOS OITENTA ANOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 167-188.

"ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU: CELEBRANDO OS MORTOS, INSPIRANDO OS VIVOS", VOL. 35, 2003, P. 115-124.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu.

"GUARDAR NÃO É LEMBRAR", VOL. 32, 2000, P. 92-113.

GONÇALVES, Williams.

"BRASIL E PORTUGAL NO SISTEMA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS", VOL. 35, 2003, P. 389-396.

GOUVEIA, Inês Cordeiro.

"UM DOCUMENTO SOBRE O MONUMENTO: REVISITANDO UM OBJETO CLÁSSICO NA COLEÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 35, 2003, P. 289-300.

"OBJETOS PRESENTES, INDIVÍDUOS PASSADOS: ESTUDANTE, VISITANTE E PÚBLICO NO MHN, 1940-1975", VOL. 36, 2004, P. 143-156.

GRANATO, Marcus.

"UM TÍPICO MUSEU BRASILEIRO NA ÁREA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA: O MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS", VOL. 35, 2003, P. 153-164.

GUEDES, Ângela Cardoso.

"BRINQUEDOS: A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 343-370.

"CRIANÇAS: AUSENTES NOS DISCURSOS MUSEOGRÁFICOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 35, 2003, P. 363-385.

"BRINQUEDOS: POR UMA POLÍTICA DE AQUISIÇÃO", VOL. 36, 2004, P. 25-40.

GUIMARAENS, Ceça.

"O PROBLEMA DO ESTILO NA IDÉIA DE MUSEU", VOL. 34, 2002, P. 37-50.

GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado.

"EXPONDO A HISTÓRIA: IMAGENS CONSTRUINDO O PASSADO", VOL. 34, 2002, P. 71-86.

ISHAD, Viven.

"ENTRE O MEDO DA MORTE E A SALVAÇÃO", VOL. 32, 2000, P. 259-268.

JOPPERT, Ricardo.

"SIMBOLISMO DA CERÂMICA E DA PORCELANA CHINESAS", VOL. 31, 1999, P. 161-178.

KESSEL, Carlos.

"SUNTUOSO PALÁCIO, INFECTO BAIRRO", VOL. 30, 1998, P. 231-244.

"O MOVIMENTO NEOCOLONIAL E A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO", VOL. 33, 2001, P. 173-188.

KNAUSS, Paulo.

"O CAVALETE E A PALETA: ARTE E PRÁTICA DE COLECIONAR NO BRASIL", VOL. 33, 2001, P. 23-44.

KURY, Lorelai Brilhante.

"ORDEM E NATUREZA: COLEÇÕES E CULTURA CIENTÍFICA NA EUROPA MODERNA", VOL. 29, 1997, P. 57-86.

LACERDA, Luís Carlos Antonelli.

"MUSEOGRAFIA E MUSEU: UM ESTUDO DE CASO NOS OITENTA ANOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 167-188.

"ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU: CELEBRANDO OS MORTOS, INSPIRANDO OS VIVOS", VOL. 35, 2003, P. 115-124.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro.

"PEREIRA PASSOS COLECIONADOR", VOL. 33, 2001, P. 45-58.

LIMA, Solange Ferraz de.

"FOTOGRAFIAS COMO OBJETO DE COLEÇÃO E DE CONHECIMENTO", VOL. 32, 2000, P. 15-34.

LIMA, Vera Lúcia.

"UM HOMEM ADEQUADAMENTE TRAJADO", VOL. 30, 1998, P. 169-190.

"INDUMENTÁRIA INFANTIL NO MHN", VOL. 31, 1999, P. 135-148.

"O LEQUE DE ACLAMAÇÃO DE D. JOÃO VI", VOL. 32, 2000, P. 303-311.

"MODA, MUNDO, MUSEU: A PESQUISA DE MODA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 319-332.

"AVENIDA RIO BRANCO, 161: UMA EXPRESSÃO DO RIO DE JANEIRO" VOL. 35, 2003, P. 323-346.

LOPES, Maria Margareth.

"A FORMAÇÃO DOS MUSEUS NACIONAIS DA AMÉRICA LATINA" VOL. 30, 1998, P. 121-146.

LUDOLF, Dulce Cardozo

"ROTEIRO POÉTICO DA NUMISMÁTICA BRASILEIRA", VOL. 32, 2000, P. 312-328.

LUSTOSA, Isabel.

"D. PEDRO I E CALMANTE DA MALAGUETA", VOL. 30, 1998, P. 61-80.

MAGALHÃES, Aline Montenegro.

"O MUSEU VISITA O RIO DE JANEIRO", VOL. 31, 1999, P. 107-120.

"IMAGENS DE UMA LUTA SILENCIOSA", VOL. 32, 2000, P. 233-247.

"OURO PRETO ENTRE ANTIGOS E MODERNOS: A DISPUTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL DURANTE AS DÉCADAS 1930-1940", VOL. 33, 2001, P. 189-208.

"O QUE SE DEVE SABER PARA ESCREVER HISTÓRIA NOS MUSEUS?", VOL. 34, 2002, P.107-130.

"A CURTA TRAJETÓRIA DE UMA POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL: A INSPETORIA DE MONUMENTOS NACIONAIS, 1934-1937", VOL. 36, 2004, P. 9-19.

"OS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL COMO LUGAR DE MEMÓRIA", VOL. 36, 2004, P. 103-116.

MAIO, Marcos Chor.

"O PENSAMENTO ANTI-SEMITA MODERNO NO BRASIL: O CASO GUSTAVO BARROSO", VOL. 35, 2003, P. 227-248.

MATERNIO, Sônia.

"DA COLETA À COLEÇÃO: CAMINHOS DA ARTE NA OBRA DE ANTÔNIO BISPO DO ROSÁRIO", VOL. 33, 2001, P.105-112.

MENDONÇA, Vera Lúcia Rodrigues.

"AVENIDA RIO BRANCO, 161: UMA EXPRESSÃO DO RIO DE JANEIRO", VOL. 35, 2003, P. 323-346.

MOTTA, Maria Aparecida Rezende.

"A ESCRITA DA NACIONALIDADE NA GERAÇÃO DE 1870: O BRASIL ENTRE MÉRITOS E DEFEITOS", VOL. 34, 2002, P. 87-106.

MAUAD, Ana Maria.

"NA MIRA DO FOTÓGRAFO", VOL. 32, 2000, P. 135-153.

"VER E CONHECER: O USO DA FOTOGRAFIA NOS ANAIS DO MHN", VOL. 36, 2004, P. 117-142.

MELO, Jorge Cordeiro.

"AUTORIA OU ATRIBUIÇÃO? OS OVAIS DE LEANDRO JOAQUIM", VOL. 35, 2003, P. 271-288.

"O RIO DE JANEIRO DE MACHADO DE ASSIS NA PINTURA DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: UMA VISITA GUIADA", VOL. 35, 2003, P. 301-322.

MOUTINHO, Mário Casanova.

"A CONSTRUÇÃO DO OBJETO", VOL. 34, 2002, P. 227-244.

MUNTEAL FILHO, Oswaldo.

"TODO UM MUNDO PARA REFORMAR: INTELLECTUAIS, CULTURA ILUSTRADA E ESTABELECIMENTOS CIENTÍFICOS EM PORTUGAL E NO BRASIL, 1779-1808", VOL. 29, 1997, P. 87-108.

"O PRÍNCIPE D. JOÃO E MUNDO DE QUELUZ", VOL. 31, 1999, P. 7-34.

"PASSADO E PRESENTE DE UMA IDENTIDADE: AS PERSPECTIVAS DA COMUNIDADE LUSÓFONA", VOL. 35, 2003, P. 407-418.

NACCARATO, Rosana.

"MODA, MUNDO, MUSEU: A PESQUISA DE MODA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 34, 2002, P. 319-332.

NERY, Eliane Rose Vaz.

"MOEDAS DE NECESSIDADE", VOL. 28, 1996, P. 133-148.

"CARIMBOS DA REVOLUÇÃO FARROUPILHA NA COLEÇÃO DO MHN", VOL. 36, 2004, P.

225-240.

NEVES, Guilherme Pereira das.

"NAÇÃO, HISTÓRIA E CULTURA NO BRASIL: ENSAIO DE UMA REFLEXÃO DESENCANTADA, PARA USO, TALVEZ, DAS INSTITUIÇÕES DE PATRIMÔNIO", VOL. 28, 1996, P. 91-104.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P.

"DA REPULSA AO TRIUNFO", VOL. 31, 1999, P. 35-54.

NEVES, Margarida de Souza.

"MUSEU, MEMÓRIA, HISTÓRIA", VOL. 27, 1995, P. 19-30.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos.

"OURO PRETO: A CIDADE SAGRADA", VOL. 35, 2003, P. 249-266.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio R. de Oliveira.

"A LUZ DO SOCIAL NAS IMAGENS", VOL. 32, 2000, P. 51-71.

OLIVEIRA, Gil Vaz.

"PEQUENA HISTÓRIA DO FOTOJORNALISMO", VOL. 32, 2000, P. 219-230.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de.

"DE CASA QUE GUARDA RELÍQUIAS À INSTITUIÇÃO QUE CUIDA DA MEMÓRIA", VOL. 28, 1996, P. 65-90.

PENHA, Cláudia.

"UM TÍPICO MUSEU BRASILEIRO NA ÁREA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA: O MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS", VOL. 35, 2003, P. 153-164.

PEREIRA, Sonia Gomes.

"O RIO DE JANEIRO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX", VOL. 30, 1998, P. 109-120.

PEREIRA, Wagner Marques.

"EDUCAÇÃO E AUTONOMIA NAS SOCIEDADES AFRICANAS PÓS-COLONIAIS: UM ESTUDO SOBRE ANGOLA E MOÇAMBIQUE", VOL. 35, 2003, P. 431-440.

PEREIRA, Walter Luiz C. de M.

"E FEZ-SE A MEMÓRIA NAVAL", VOL. 31, 1999, P. 149-160.

PELINGEIRO, Camila.

"INDUMENTÁRIA INFANTIL NO MHN", VOL. 31, 1999, P. 135-148.

PIRES, Maria de Jesus.

"SOPRA LE MEDAGLIE ANTICHE: OS DOIS LIVROS MAIS ANTIGOS DA COLEÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO", VOL. 34, 2002, P. 385-394.

PORTUGAL, Denise

"O ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 79-90.

PORTUGAL, Norma Botelho

"UMA GRANDE COLEÇÃO DE MOEDAS NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL?", VOL. 27, 1995, P. 91-112.

"O ESPÓLIO DE LINDÉA SETTE FERREIRA PIRES", VOL. 34, 2002, P. 413-416.

"AUTORIA OU ATRIBUIÇÃO? OS OVAIS DE LEANDRO JOAQUIM", VOL. 35, 2003, P. 271-288.

PRET, Raquel.

"ENTRE HERÓIS E AQUARELAS: UMA LEITURA SOBRE O QUADRO BATALHA NAVAL DO RIACHUELO, DE VÍTOR MEIRELES; PRESENTE NO ACERVO DO MHN", VOL. 36, 2004, P. 287-300.

RABELLO, Elizabeth dos Santos.

"O MUSEU VISITA O RIO DE JANEIRO", VOL. 31, 1999, P. 107-120.

RAMOS, César Augusto Ornellas.

"O VISCONDE E O INTENDENTE", VOL. 31, 1999, P. 121-134.

RAMOS, Luís A. de Oliveira.

"D. PEDRO E O LIBERALISMO EM PORTUGAL", VOL. 31, 1999, P. 237-252.

REIS, Cléber José das Neves.

"UMA 'MARCA BARROSEANA': A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 35, 2003, P. 213-226.

"MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: SUAS RODAS DO LEME", VOL. 36, 2004, P. 241-258.

RIBEIRO, Heloísa.

"MOSAICO DE CAMINHOS: TEMPO E DRAMA NA COLEÇÃO SOFIA JOBIM", VOL. 33, 2001, P. 261-274.

"MODA E MUSEU: UMA RELAÇÃO LONGE DO LUGAR E FORA DO TEMPO?", VOL. 34, 2002, P. 333-342.

"UM ESPAÇO PARA CIÊNCIA E TECNOLOGIA NO COTIDIANO DO RIO DE JANEIRO", VOL. 35, 2003, P. 165-175.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo.

"EM DEMANDA DO EDÉN", VOL. 30, 1998, P. 159-168.

RODRIGUES, Maria Lúcia Faria.

"UMA GRANDE COLEÇÃO DE MOEDAS NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL?", VOL. 27, 1995, P. 91-112.

RODRIGUES, Sul Brasil Pinto.

"O AZULEJO COMO PADRÃO CULTURAL DO PATRIMÔNIO URBANO MODERNISTA BRASILEIRO E SEUS PARALELOS AO MUNDO LUSÓFONO", VOL. 35, 2003, P. 441-454.

SALES, Eliana Balbina Flora.

"A MEMÓRIA DA CASA DE MEMÓRIA: O PROGRAMA DE GESTÃO DE DOCUMENTOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 29, 1997, P. 263-276.

SALGUEIRO, Valéria.

"UMA MEMÓRIA A CORES: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ANTÔNIO PARREIRAS VISTA POR SUA COLEÇÃO NO MUSEU ANTÔNIO PARREIRA", VOL. 33, 2001, P. 87-104.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos.

"MEMÓRIA-CIDADÃ: HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL", VOL. 29, 1997, P. 37-56.

"DO PROJETO DE IMPÉRIO À INDEPENDÊNCIA", VOL. 30, 1998, P. 7-36.

SANTOS, Lincoln de Araújo.

"A CIDADE RIO DE JANEIRO E A TRANSIÇÃO IMPÉRIO-REPÚBLICA: A VISÃO DE MACHADO DE ASSIS EM 'ESAÚ E JACÓ'", VOL. 35, 2003, P. 63-86.

SANTOS, Lucila Moraes

"COLEÇÕES NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL – A COLEÇÃO SOUZA LIMA", VOL. 27, 1995, P. 135-146.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura.

"O PAPEL DOS MUSEUS NA CONSTRUÇÃO DE UMA 'IDENTIDADE NACIONAL' ", VOL. 28, 1996, P. 21-36.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos.

"A VIDA SOCIAL E POLÍTICA DOS OBJETOS DE UM MUSEU", VOL. 34, 2002, P. 195-220

SANTOS, Paula Assunção dos.

"REFLETINDO SOBRE OS CRITÉRIOS PARA A MONTAGEM DE EXPOSIÇÕES...A EXPERIÊNCIA DO ECOMUSEU DO QUARTEIRÃO CULTURAL DO MATADOURO DE SANTA CRUZ (RJ) ", VOL. 36, 2004, P. 77-96.

SEDA, Paulo.

"UMA HISTÓRIA COM MUITO MAIS DE 500 ANOS: UM BREVE PANORAMA DO POVOAMENTO PRÉ-COLONIAL NO RIO DE JANEIRO", VOL. 35, 2003, P. 15-44.

SEGALA, Lygia.

"FOTÓGRAFOS E RETRATOS DE ROMEIROS NO SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DE APARECIDA", VOL. 32, 2000, P. 172-199.

SEIXAS, Cristina de.

"A MODA NO MUSEU: REFLEXÕES SOBRE MOMENTOS A PARTIR DA 'LEITURA' DE UM MODELO", VOL. 33, 2001, P. 249-256.

SILVA, Adjovanes Thadeu.

"EDUCAÇÃO E AUTONOMIA NAS SOCIEDADES AFRICANAS PÓS-COLONIAIS: UM ESTUDO SOBRE ANGOLA E MOÇAMBIQUE", VOL. 35, 2003, P. 431-440.

SILVA, Arlette Pinto de Oliveira e.

"SOPRA LE MEDAGLIE ANTICHE: OS DOIS LIVROS MAIS ANTIGOS DA COLEÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO", VOL. 34, 2002, P. 385-394.

SILVA, Renata Augusta dos Santos.

"HOMENS DE 'PEQUENAS PROFISSÕES'", VOL. 32, 2000, P. 154-171.

SIQUEIRA, Vera Beatriz.

"CERTEZA DA FORMA, FRACASSO DO ESTILO: A PAIXÃO PELA ATUALIDADE DO COLECIONADOR CASTRO MAYA", VOL. 33, 2001, P. 59-72.

SOARES, Carlos Eugênio.

"O TRIÂNGULO DA DESORDEM DO RIO DE JANEIRO DE D. JOÃO VI", VOL. 31, 1999, P. 69-80.

SOARES, Maria de Lourdes.

"LUSOFONIA E IMAGINÁRIO CULTURAL NO ENSAISMO DE EDUARDO LOURENÇO", VOL. 35, 2003, P. 419-430.

SOARES, Sílvia Helena.

"PARIS, 40 GRAUS", VOL. 33, 2001, P. 257-260.

SOUZA, Iara Lins Carvalho.

"1831: D. PEDRO I E A PRAÇA PÚBLICA", VOL. 30, 1998, P. 37-60.

SQUEFF, Leticia Coelho.

"ENTRE A NAÇÃO E A CIVILIZAÇÃO", VOL. 30, 1998, P. 207-220.

TANAKA, Crib.

"AVENIDA RIO BRANCO, 161: UMA EXPRESSÃO DO RIO DE JANEIRO", VOL. 35, 2003, P. 323-346.

TELLES, Ângela Maria C. da Motta.

"REPRESENTAÇÕES CARTOGRÁFICAS PORTUGUESAS ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII COMO CONSTRUCTOR DO SABER/PODER", VOL. 28, 1996, P. 183-194.

"APONTAMENTO SOBRE A HISTÓRIA DAS ATIVIDADES EDUCATIVAS NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1922-1968", VOL. 29, 1997, P. 187-210.

"A 'MARCHA CIVILIZADORA' NOS TRÓPICOS: PERCALÇOS E PARTICULARIDADES" VOL. 31, 1999, P. 55-68.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel.

"EXAMINANDO A POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL", VOL. 27, 1995, P. 61-78.

"CORRE, CÃO, QUE TE FAZEM BARÃO" VOL. 30, 1998, P. 99-108.

"MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 80 ANOS", VOL. 34, 2002, P. 153-166.

"DE VIATURA FÚNEBRE A COCHE REAL", VOL. 36, 2004, P. 209-223.

VASQUEZ, Pedro Karp.

"MUDANÇA DE FOCO", VOL. 32, 2000, P. 35-50.

VEIGA, Roberto de Magalhães.

"COLECIONADORES E ARTISTAS – CO-AUTORES?", VOL. 33, 2001, P. 73-86.

VELLOSO, Verônica Pimenta.

"CARTÕES POSTAIS", VOL. 32, 2000, P. 114-134.

VERÍSSIMO, Francisco S.

"A EVOLUÇÃO URBANA DA ANTIGA CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES", VOL. 35, 2003, P. 45-62.

VIEIRA, Rejane Maria Lobo

"UMA GRANDE COLEÇÃO DE MOEDAS NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL?", VOL. 27, 1995, P. 91-112.

WILLIAMS, Daryle.

"SOBRE PATRONOS, HERÓIS E VISITANTES: O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1930-1960", VOL. 29, 1997, P. 141-186.

"CRUZAMENTOS CULTURAIS", VOL. 30, 1998, P. 221-230.

ZENHA, Celeste.

"UMA POÉTICA RURAL PAULISTA NAS FOTOS DE NHONHÓ FERRAZ", VOL. 32, 2000, P. 200-218.



Beco dos Tambores
Portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 38, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2006, 506^º do Descobrimento do Brasil, 184^º da Independência, 117^º da Proclamação da República, 84^º da criação do Museu Histórico Nacional e 66^º do lançamento do Volume I dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Ministério
da Cultura

