

Arquivos

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 33 2001

Ministério da Cultura / Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISSN 1413-1803

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ANAIS

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 33

Edição alusiva aos 70 anos de abertura da *Exposição Comemorativa do Centenário da abdicação de D. Pedro I (1831-1931)*, primeira exposição temporária em museus de história no Brasil.

2001

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/n
Centro – Rio de Janeiro – RJ
CEP: 20021-200

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

Capa: Campos Gerais/Washington Dias Lessa

Catologação na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

M986 Museu Histórico Nacional (Brasil)
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. 3. Museu Histórico Nacional–Acervo
Museológico. 3. Coleções[Arte]. 4. Coleções[Arquitetura]. 5. Mu-
seu Antônio Parreiras, Niterói, RJ. 6. Museu de Imagens do In-
consciente, Rio de Janeiro, RJ. 7. Inspetoria de Monumentos
Nacionais. 8. Indumentária. 9. Barroso, Gustavo Dodt (1888-1959)
10. Garcia, Rodolfo Augusto de Amorim (1873-1949) 10. Fiala,
Mena (1908-2001)

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
Presidente Fernando Henrique Cardoso

MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministro Francisco Corrêa Weffort

SECRETARIA DE PATRIMÔNIOS, MUSEUS E ARTES PLÁSTICAS
Secretário Octávio Elísio Alves de Brito

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICOS NACIONAL
Presidente Carlos Henrique Heck

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Vera Lúcia Bottrel Tostes – IPHAN/MHN

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ

Carlos Zimmer Camenietzki – CNPq/ M. Astronomia

Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF

Lorelay Brilhante Kury – UERJ

Margarida de Souza Neves – PUC/RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano – USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta – IPHAN/M. Imperial

Rejane Maria Lobo Vieira – IPHAN/MHN

Roberto Conduru – UERJ

Ulpiano T. B. de Menezes – USP

EDITOR DESTE NÚMERO

José Neves Bittencourt – IPHAN/MHN

EDITOR CONVIDADO PARA A PRIMEIRA SESSÃO

Paulo Knauss – UFF

Comissão Executiva

José Neves Bittencourt

Alessandra Bonruquer (revisão)

Mauricio Ennes de Souza (projeto gráfico)

Sarah Fassa Benchetrit (resumos/abstracts)

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7
<i>Museu Histórico Nacional, 1931</i>	9
O nascimento de uma nova museografia no Brasil? José Bittencourt	
1ª PARTE: COLEÇÃO	
<i>Apresentação</i>	19
<i>O cavalete e a paleta</i>	23
Arte e prática de colecionar no Brasil Paulo Knauss	
<i>Pereira Passos colecionador</i>	45
Maria Isabel Ribeiro Lenzi	
<i>Certeza da forma, fracasso do estilo</i>	59
A paixão pela atualidade do colecionador Castro Maya Vera Beatriz Siqueira	
<i>Colecionadores e artistas – co-autores?</i>	73
Roberto de Magalhães Veiga	
<i>Uma memória a cores</i>	87
A trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras Valéria Salgueiro	
<i>Da coleta à coleção</i>	105
Caminhos da arte na obra de Arthur Bispo do Rosário Sônia Materno e Dulce Seixas Cardoso	
<i>A África de dois museus cariocas</i>	113
Roberto Conduru	

<i>O "coleccionismo ilustrado" na gênese dos museus contemporâneos</i>	123
Cícero Antônio Fonseca de Almeida	
<i>Coleção e cidade</i>	141
Imagens urbanas e prática de colecionar	
Marcelo Abreu	
2ª PARTE: CENTRO DE REFERÊNCIA LUSO-BRASILEIRA 2000-2001	
<i>Apresentação</i>	155
<i>1972: o presente recruta o passado</i>	161
O Museu Histórico Nacional e as comemorações do Sesquicentenário da Independência	
Talita Veloso Cerveira	
<i>O movimento neocolonial e a preservação do patrimônio</i>	173
Carlos Kessel	
<i>Um Preto entre antigos e modernos</i>	189
A disputa em torno do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante as décadas de 1930 e 1940	
Aline Montenegro Magalhães	
<i>A parede da memória</i>	209
Algumas observações sobre nobreza, memória e perenidade no Museu Histórico Nacional	
José Bittencourt	
3ª PARTE: ACERVOS – INDUMENTÁRIA	
<i>Apresentação</i>	237
<i>Vestido de noiva</i>	241
Beth Filipecki – não consta do resumo	
<i>A moda no museu</i>	249
Reflexões sobre momentos, a partir da "leitura" de um modelo	
Cristina de Seixas	

<i>Paris, 40 graus</i>	257
Sílvia Helena Soares – não consta do resumo	
<i>Mosaico de caminhos</i>	261
Tempo e drama na Coleção Sophia Jobim	
Heloísa Ribeiro	
<i>Resumos/ Abstracts</i>	275

VÉSPERAS

Vera Lúcia Bottrel Tostes *

A palavra “véspera” vem do latim *vesper*, nome dado à estrela da tarde. Véspera, em nossa língua portuguesa, graças a sua origem latina, passou a significar a data que antecede um novo dia, um evento esperado, uma data importante.

Nós, no Museu Histórico Nacional, vivemos atualmente um período de véspera, à espera de uma data importante: estamos a um ano do octogésimo aniversário deste que é o mais antigo museu de história de nosso país.

Os 79 anos desta instituição de memória e produção científica vêm sendo, no ano de 2001, marcados pelo constante trabalho de conservação, catalogação e pesquisa em torno do acervo, por exposições de grande projeção, pela consolidação da produção do Centro de Referência Luso-Brasileira, pelo Seminário Internacional “O Outro Lado da Moeda” e pelo lançamento do volume 33 destes *Anais*. Também não podemos deixar de citar o relacionamento das atividades internas do Museu, além da intensificação dos contatos com outras instituições e com a sociedade civil.

O Museu Histórico Nacional, desde 1922, preserva um imenso acervo, formado por ajuntamentos de itens materiais das mais diversas espécies. São centenas de milhares de objetos que constituem fontes originais para a pesquisa no campo das ciências humanas. Essa coleção constitui 67% do total de acervos descontextualizados sob a guarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e nada indica que esse crescimento tenha termo, uma vez que a relação do Museu com a sociedade tem se intensificado contínua e fortemente.

Dessa forma, frisando a importância da consolidação do campo dos museus no âmbito do debate teórico, o Conselho Editorial dos *Anais* resolveu, neste volume 33, acolher a sugestão do Professor Doutor Paulo Knauss de Mendonça, do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, para a elaboração de um dossiê em torno do tema Coleção.

* Museóloga. Pesquisadora do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro / RJ. Curadora da Coleção de Indumentária do Museu Histórico Nacional.

Trata-se de um conjunto de textos produzidos por professores e pesquisadores de diversas universidades do Rio de Janeiro, tomando diversos aspectos da questão como alvo de suas reflexões. O editor convidado vem, ao longo dos últimos anos, colaborando assiduamente em nossa instituição. Atualmente, a participação de intelectuais universitários nas atividades do Museu tem se tornado constante a ponto de se constituir em um dos suportes das suas atividades.

O volume dos *Anais* agora apresentado é, talvez, a melhor indicação do acerto que é essa forma de trabalho. Nas três séries de artigos monográficos, a relação com as atividades institucionais fica, desde logo, evidente. À primeira parte segue-se a que trata das atividades desenvolvidas pelos pesquisadores integrados ao Centro de Referência Luso-Brasileira. Com artigos centrados em um dos objetivos estabelecidos por essa mais nova área do Museu: recolher, organizar e disponibilizar informações voltadas à pesquisa sobre museus e patrimônio cultural. Como poderá ser conferido no decorrer das páginas deste volume, essa linha de trabalho vem produzindo interessantes resultados no que diz respeito à reavaliação do papel do Museu Histórico Nacional nas origens da política de preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro.

A terceira parte se refere a uma seção coordenada pela museóloga Vera Lima, pesquisadora da instituição, e está relacionada ao projeto de uma importante mostra, deixando clara, assim, as relações matriciais entre pesquisa e exposição, além de revelar como o conhecimento do acervo contribui para estender os horizontes de possibilidades da instituição.

Podemos considerar que o modelo adotado pelos *Anais* – uma ação estratégica do Museu Histórico Nacional – atingiu sua maturidade. Desde 1995, essa maturidade foi construída através de um esforço que envolveu o conjunto da instituição, trazendo novamente à luz essa tradicional publicação. O caminho desta publicação, agora, parece ter sido encontrado: funcionar não apenas como veículo de divulgação das atividades desenvolvidas no Museu, mas – e talvez principalmente – atuar como multiplicador dessas atividades, interna e externamente.

Assim, em seu septuagésimo nono aniversário, o Museu Histórico Nacional consolida suas atividades, renovando-se sem, contudo, deixar de pensar sua própria tradição. E, na expectativa de entrar nos oitenta, nossa casa de memória e história continua mais jovem que nunca.

Museu Histórico Nacional, 1931

O nascimento de uma nova museografia no Brasil?

José Bittencourt *

Em palestra proferida há alguns anos¹, a professora Maria de Lourdes Parreiras Horta, discorrendo sobre o estado da museografia no Brasil, fez a seguinte afirmação:

O panorama da museografia e, em última instância, da museologia no Brasil é um vasto campo ainda virgem para exploração e análise. Para quem quiser se debruçar sobre ele hoje, será preciso um profundo trabalho de pesquisa e de investigação, quase uma arqueologia dos museus no nosso país – para buscar os sinais e os índices que nos permitam detectar e traçar suas trajetórias e suas mudanças, seu caráter, ou melhor, sua musealidade latente ou explícita.

Quer me parecer que, entre outras proposições, a professora Horta sugere que é necessário fazer uma “história dos museus no Brasil”, para que se entenda o atual estado da “musealidade” de nossas instituições, ou seja, o estado dos elementos que caracterizam e constituem, especificamente, os museus como fenômeno comunicativo.

Poucos trabalhos têm abordado a história dos museus no Brasil – nos últimos dez anos, talvez algo em torno de cinqüenta pesquisas acadêmicas tenham sido realizadas, poucas das quais chegando a ser publicadas. Trabalhos especializados, então, contam-se nos dedos de uma mão. Nem mesmo nas poucas revistas especializadas encontramos monografias que abordem, pelo viés de sua história, museografia, conservação e restauração ou procedimentos administrativos.

A quase totalidade dos profissionais envolvidos com museus concorda que essa instituição, em sua essência, apoia-se sobre um tripé: recolhimento de itens materiais, preservação e exposição. Embora possamos encontrar discordâncias com respeito à definição e à estruturação desses conceitos, não as encontraremos em torno de sua centralidade relativamen-

* Historiador. Doutor em História, Universidade Federal Fluminense (Niterói / RJ). Pesquisador do Museu Histórico Nacional. Editor dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

te ao fenômeno museológico. As qualidades do museu como fenômeno comunicativo podem extravasar as paredes das instituições, como disse a professora Horta, ao mesmo tempo em que podem não ser encontradas nelas². Mas o fenômeno museal parece emanar de um núcleo, e esse núcleo são os objetos materiais geralmente descontextualizados, o que significa que a capacidade de os museus estabelecerem comunicação com a sociedade estará muito relacionada aos usos que encontrem para os objetos. Mesmo quando alguns teóricos fazem piruetas verbais na tentativa de estender o fenômeno museal para além dos objetos materiais, notamos que eles – os objetos –, ao primeiro descuido, insistem em voltar ao centro da cena³.

Entender os museus significa, pois, entender como os objetos, no decorrer de longo período histórico, ascenderam à posição de “entes representacionais”, ou seja, itens que representam a si mesmos, podendo pois indicar as relações sociais que os geraram e lhes atribuíram utilidade. Nesse sentido, o objeto de museu não pode ser pensado fora de uma “atitude narrativa”, que os toma parte de amplas formações discursivas⁴. Entender a formação e a dinâmica de tal “atitude narrativa” implica estudar os contextos e as políticas de criação das instituições museológicas, suas políticas de aquisição e suas exposições.

São três propostas de pesquisa que deveriam se complementar. A primeira tem sido, mal ou bem, contemplada em trabalhos de “história institucional” que, mais recentemente, têm se esforçado por contextualizar os museus; a segunda tem sido mais difícil de encontrar, embora algumas dessas “histórias institucionais” eventualmente abordem a “política de aquisição”; a terceira sugestão é ainda um campo quase virgem.

Aproveito a oportunidade para lembrar um momento que, embora atualmente quase esquecido, parece-me constituir importante marco na museografia brasileira: a temporária “Exposição comemorativa do Centenário da Abdicação de D. Pedro I – 1831-1931”. Esse evento museográfico, realizado há setenta anos, estava esquecido até mesmo pelo Museu Histórico Nacional até que, em 1997, o brasilianista norte-americano Daryle Williams o colocou em tela, chamando atenção, ainda que sem aprofundar, para sua importância. Diz Williams:

[...]a primeira exposição temporária do Museu, a Exposição Comemorativa do Centenário da Abdicação 1831-1931, foi notável pela seleção e organização temática dos objetos. Em uma exposição que funcionava, na década de 1920, como almoxarifado de miscelânea histórica, a adoção do sistema de curadoria não deixava de constituir-se em novidade.⁵

O fato dessa ter se constituído na primeira exposição temporária com características modernas montada no Brasil a torna significativa. Claro que exposições de caráter temático e duração estabelecida não eram novidade em nossos museus. Desde o século XIX, podemos apontar diversas exposições com características “proto-museológicas”, como, por exemplo, a “Exposição Nacional de História”, de 1881, montada na Biblioteca Nacional, e a “Exposição Antropológica Brasileira”, em 1882, que esteve aberta ao público durante seis meses, no Museu Nacional, no Campo de Santana. Também haviam os “Salões”, promovidos pela Imperial Academia das Belas Artes e depois pela Escola Nacional de Belas Artes. Mas tais exposições não podem ser consideradas, plenamente, “exposições museológicas”. Ainda estavam fortemente carregadas do espírito das “exposições universais” do século XIX, eventos que, embora estreitamente associados ao desenvolvimento dos museus públicos, tinham características organizacionais ainda bastante diversas das daquelas instituições⁶.

As exposições universais, que tinham se tomado uma autêntica mania a partir de meados dos oitocentos, tinham objetivos mais imediatos e dinâmicos, cumprindo uma função educativa e civilizatória. Tal função passaria aos museus públicos, que se tornaram parte de um “pano de fundo ideológico” permanente de longo prazo, estabelecendo ligações entre o presente e o passado.

Nesses primeiros museus modernos, a museografia era bastante diversa de tudo quanto conhecemos hoje em dia, tendendo os objetos a serem apresentados em bloco, associados a períodos históricos amplos. A própria exposição permanente do Museu Histórico Nacional – cuja formação e desenvolvimento é uma pesquisa ainda por fazer –, em seus primórdios reunia um ajuntamento de objetos cuja única coerência museográfica era dada pelos períodos que abrangia: “Da Colônia à Monarquia” e “Da Monarquia à República”. O surgimento do Museu Histórico estava amplamente ligado à uma exposição internacional, a “Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência”. Originalmente instalado em um dos pavilhões dessa mostra, o das “Grandes Indústrias”, o museu acabou permanecendo lá após o fim da exposição. *A Exposição do Centenário, que era a um só tempo evento efêmero e histórico, era o ponto culminante de muitos dos processos históricos representados no Museu Histórico*⁷, o que sugere que as exposições do Museu ao longo da década de vinte ainda tinham caráter de transição, entre uma forma ainda embrionária de museu

público e uma mais moderna, que implicava, entre outros aspectos, um tratamento completamente diferenciado para os objetos, que seria até então impensável.

Entretanto, caso levemos em consideração os comentários da imprensa da época, a qualidade comunicativa, chamada pela professora Horta de “musealidade”, deveria estar presente na primeira exposição do Museu Histórico. A “Exposição do Centenário” foi muito visitada, ao longo de cerca de um ano, e o Museu se tomou popular a ponto de ser perenizado por decreto do Presidente da República. Por outro lado, ainda segundo Horta, *tratando-se de qualidade ou de um caráter constantes e pertinentes a uma determinada configuração cultural e podem existir num nível universal e atemporal. É possível encontrá-lo em museus muito antigos e não encontrá-los em museus recém-inaugurados*⁸

Não aprofundaremos tal discussão, mas penso que a questão da atemporalidade merece certas ressalvas, visto que os próprios museus podem ser considerados artefatos – criações humanas – e, portanto, historicamente datados. A análise da museografia é uma das portas que conduzem à historicidade não apenas da instituição museológica e, se entendermos “museografia” como “a linguagem dos museus”, talvez consigamos, por esse átrio, penetrar nas expectativas e aspirações da formação social ou, mais provavelmente, de extratos dela, diante de um contexto ou conjuntura. Ainda que “apenas uma elite esteja aparelhada para entender a mensagem que as exposições tenham por objetivo transmitir”, e ainda que o processo comunicativo, a “musealidade”, seja deficiente, não deixará de ser produto de uma historicidade, ou seja, da atuação de homens ou grupos de homens como agentes históricos.

A exposição temporária de 1931 surge em um contexto específico – a crise em que o Museu Histórico foi lançado pelas posições políticas assumidas publicamente por seu fundador e diretor, Gustavo Barroso. Este, que até então tinha dirigido o Museu visando a consolidar uma política de firmes relações com a aristocracia carioca, era também político muito ligado aos setores oligárquicos, que acabaram deslocados do poder com a Revolução de Trinta. Tendo assinado um manifesto de apoio ao candidato Júlio Prestes, não se manteve muito tempo na direção da repartição após a vitória do movimento revolucionário, e foi exonerado em novembro do mesmo ano, substituído pelo historiador Rodolfo Garcia.

Garcia tinha sido o mais próximo colaborador de Capistrano de Abreu e, segundo José Honório Rodrigues, foi, junto com Afonso Taunay, um dos dois grandes representantes do revisionismo histórico factual no Brasil. Essa escola, que teve em Capistrano seu introdutor e maior representante, buscava revisar a tradição e suas fontes, corrigindo erros e desacertos que fossem localizados em documentos e autores consagrados⁹. Nisso, segundo Rodrigues, Garcia foi um mestre, *pela emenda, rica de minúcias eruditas que retificam e corrigem, com exemplar perfeição os erros e desacertos anteriores*.¹⁰ José Honório Rodrigues diz, de Garcia, ter sido este mais um prefacista e anotador que propriamente historiador, considerando-o capaz de levar *uma pesquisa à maior possibilidade de exaustão das fontes*.¹¹ Só que Garcia não tinha nenhuma experiência com museus, a não ser que se considere sua passagem pela Biblioteca do Museu Nacional, na segunda metade dos anos dez, como “experiência em museus”. Sua nomeação para o Museu Histórico Nacional foi, por certo, decorrência de suas simpatias pelo novo governo, abertamente expressas logo após a vitória do movimento.

O período de Garcia na direção da repartição foi relativamente curto, tendo se encerrado em novembro de 1932, quando Barroso, graças à intervenção do ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos, foi reconduzido ao cargo. Apesar da curta direção, Garcia conseguiu implementar algumas obras físicas no prédio, aumentou as exposições, com objetos transferidos do acervo do Museu Naval, e criou o Curso de Museus, sem dúvida o fato mais importante de sua gestão.

A organização da “Exposição Comemorativa do Centenário da Abdição” é significativa, pois parece indicar uma tentativa de Garcia de aplicar no Museu o método de crítica documental em que já vinha se especializando. A exposição constituiu-se de uma mostra de *todos os objetos que lembrassem os vultos e a história do 1º Império*¹². A seleção de objetos foi entregue por Garcia aos chefes das Seções Primeira e Segunda, este, aparentemente, atuando apenas como colaborador. Pelo que se depreende do pequeno catálogo lançado, mais de quatrocentos objetos procuravam dar ao visitante uma idéia não apenas do período em tela, mas dos principais personagens, começando pelo imperador e passando por diversas figuras de maior ou menor importância. Ao que parece, Garcia pretendia fazer dessas “exposições parciais” uma atividade permanente do Museu, embora a periodicidade não fique clara no texto¹³.

Até então, não havia nas salas do Museu propriamente uma “historiografia”. Barroso se apegava a um “culto à tradição” que procurava ver no passado e em seus fatos e personagens únicos um ideal para o presente. Dada a ausência de um partido conceitual sólido, a museografia funcionava como eixo articulador, os objetos, distribuídos pelas salas em grupos compactos, evocavam períodos históricos ou aspectos relevantes da nacionalidade, apontando para a formação social Brasil como ponto de chegada. Dessa forma, a comparação entre os dois catálogos, o “Catálogo Geral da Primeira Seção (Arqueologia e História)”¹⁴, lançado em 1924, e o “Catálogo da Exposição comemorativa do centenário da abdicação – 1831-1931”¹⁵ nos dá pistas interessantes sobre a leitura que era sugerida ao público visitante.

Uma é muito evidente: a exposição permanente montada no Museu Histórico a partir de 1922 tinha sua base conceitual na periodização do passado nacional, sem frisar particularmente nenhum fato ou personagem. O trânsito através das salas mostra, antes de tudo, um evidente culto à tradição pela via da materialização do passado. É claro que os grandes vultos eram reconhecíveis dentro dos blocos de objetos, e que uma série de objetos pode estar relacionada a uma virtude ou valor nacional: por exemplo, os objetos referidos à escravidão se encontravam expostos na “Sala da Abdicação e do Exílio”, como que indicando a generosidade e a humanidade do imperador Pedro II e de seus parentes e colaboradores (são diversas as referências à princesa Isabel e aos “dois Rio Branco”). Essa abordagem certamente não seria abandonada pelo Museu, embora a disposição das exposições tenha mudado ao longo da “segunda” e definitiva gestão de Barroso, a partir da qual as salas passam a se referir diretamente a personagens. Podemos dizer que o visitante era colocado diante de dois eixos. O primeiro era a tradição, evocada pelo passado, uma espécie de “bem comum” nacional, expresso na massa de objetos materiais cujas propriedades evocativas eram mobilizadas. O segundo eixo era a temporalidade, e esta surgia através da museografia, entendida como a distribuição dos objetos pelas salas e pelo espaço das salas, representando o eixo temporal do processo. Na combinação dos dois eixos com o “passo” do visitante residia, ao que me parece, a qualidade de “museabilidade” da exposição.

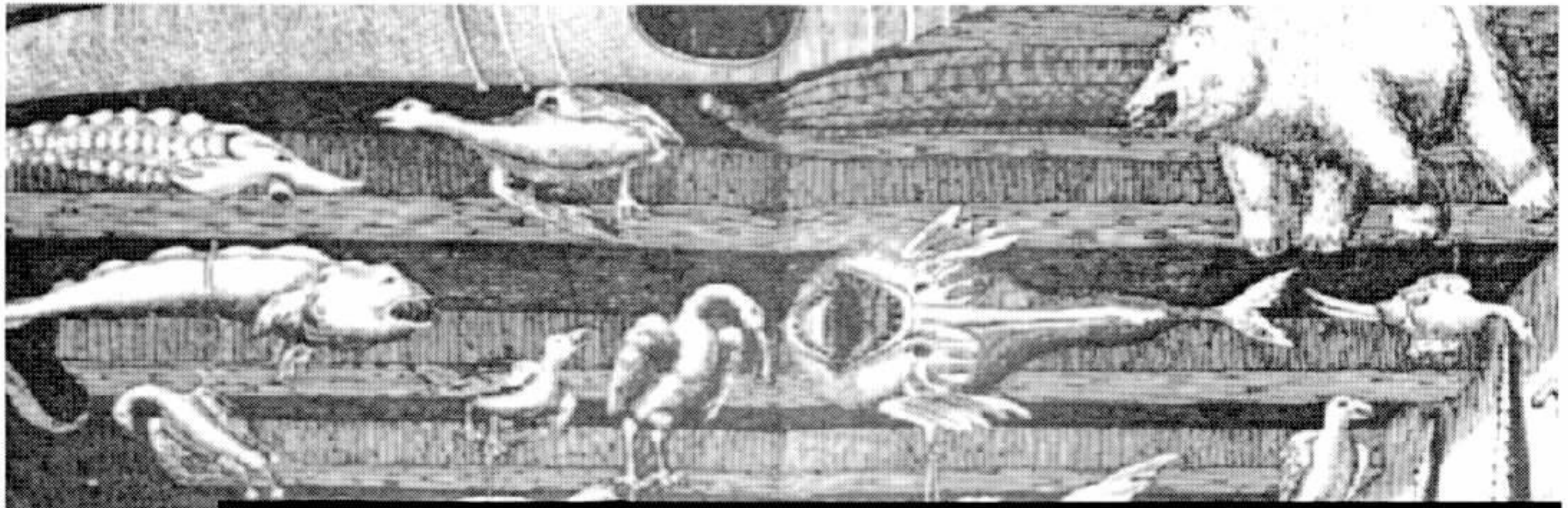
No caso da “Exposição comemorativa do centenário da abdicação”, os dois eixos citados acima não desapareciam, mas eram complementados

por uma concepção historiográfica aparentemente mais sólida – a crítica factual na qual Garcia era mestre. A própria escolha do tema indica a intenção de revisão, lançando mão dos objetos como forma de chegar aos fatos. O personagem aparece em uma conjuntura específica, coisa que não acontecia na exposição montada a partir de 1922 sob a batuta de Barroso. A arrumação dos objetos em relação ao tema e ao espaço – quer dizer, a museografia – pode apenas ser inferida através do catálogo, mas o que é notável é que a figura central aparece colocada contra diversos contextos, inclusive o pessoal, traduzido pela presença de objetos como porcelanas e peças de indumentária, o que poderia lançar o visitante em uma esfera mais privada que pública. Podemos supor que tais opções tenham sido escolhas da curadoria que, segundo o relatório da época, deve ter sido dividida entre o diretor e o chefe da Seção de Arqueologia e História. Mas parece bem claro que a divisão de trabalho entre historiador e conservador fez com que a coleção de relíquias se tornasse veículo, senão de novo discurso, ao menos de um método diverso de abordagem do vulto histórico, o que também aponta para uma possível crítica dos métodos prevalentes na instituição. Encarar objetos materiais como “relíquias” e “testemunhos”, ou seja, como coagulações do passado no presente, era a visão da época, e sua superação ainda teria de esperar trinta anos, ao menos. A tentativa de mudança do método é que torna o evento notável.

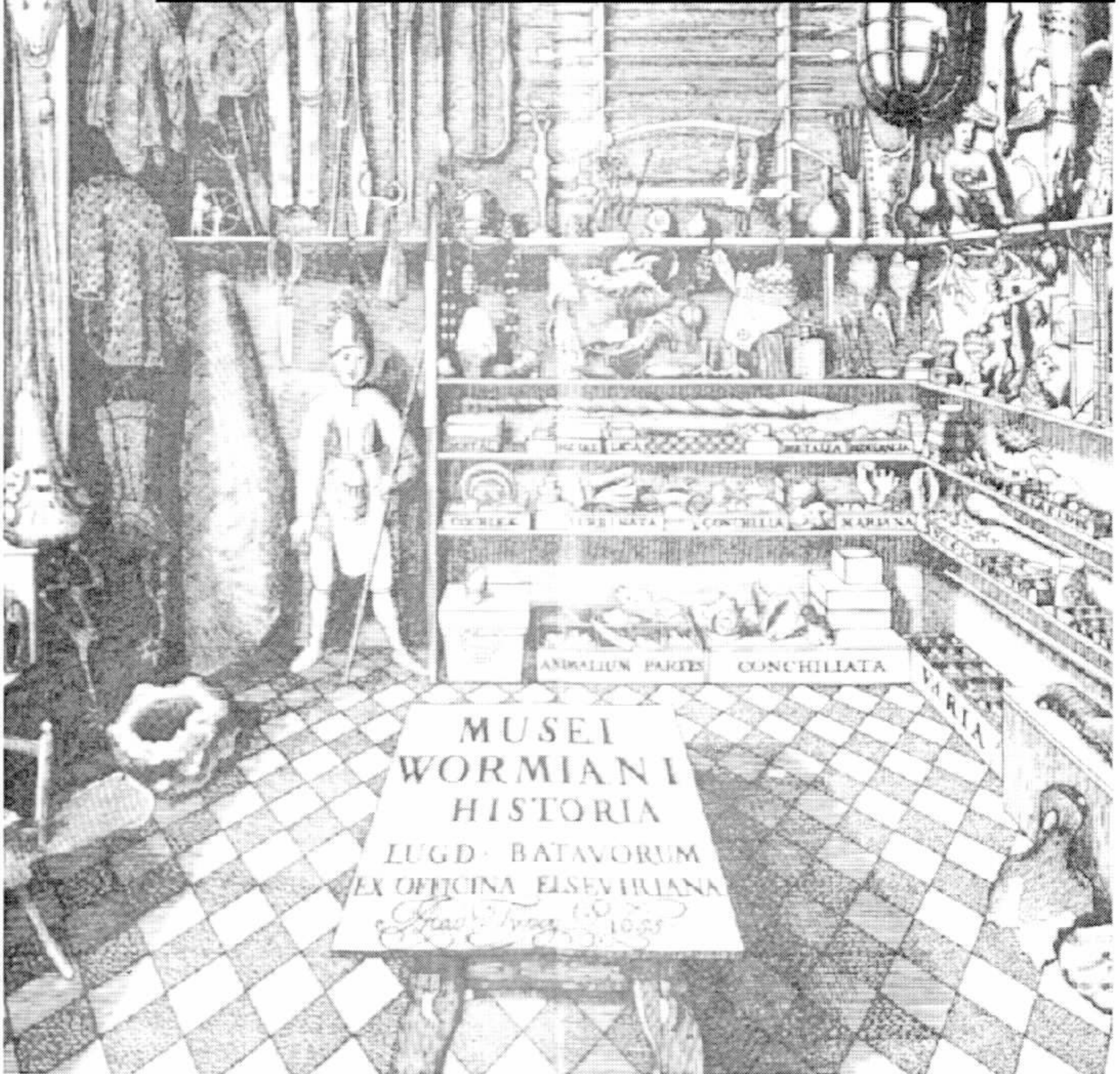
Não é, enfim, meu objetivo discutir profundamente esse importante evento acontecido há setenta anos. Por outro lado, quando nós, equipe do Museu Histórico Nacional, resolvemos tirar do esquecimento um evento tão distante, colocando-o no centro deste volume de nossos *Anais*, tínhamos em mente dois objetivos. O primeiro, homenagear a memória de intelectuais que nos antecederam e lançaram as bases de muito do que é campo dos museus no Brasil hoje em dia. O segundo, levantar uma questão acadêmica relevante: a ausência, no Brasil, de pesquisas que tomem exposições e museografia como forma de narrativa específica de um tipo de artefato social, mas representativa da sociedade que as gera. Em última análise, tal linha de pesquisa abordaria importantes aspectos dos processos de comunicação nos museus brasileiros e suas ferramentas. Ou, como quer a professora Horta, sobre “museabilidade”.

Notas

1. HORTA, Maria de Lourdes P. "Panorama da museografia no Brasil." In: KOPKE, Jurema Eis Arnaut & ALMEIDA, Cícero Antonio F. de. *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: IPHAN/OEA, 1977, p. 110. No momento em que este texto é escrito, a professora Horta, doutora em Museologia pela Universidade de Leicester (Inglaterra) ocupa a diretoria do Museu Imperial, unidade do IPHAN localizada em Petrópolis (estado do Rio de Janeiro).
2. Idem, p. 115.
3. Sobre essa questão, ver as reflexões do arquiteto Ciro Caraballo Perichi, "O que é museografia". In: KOPKE, Jurema Eis Arnaut et al. Op. cit., p. 20-ss.
4. Sobre esse assunto, ver PEARCE, Susan M. "Objects as meaning; or narrating the past". In: PEARCE, Susan (ed.). *Objects of knowledge*. London: The Athlone Press, 1990, p. 127-131, para a análise do objeto musealizado como elemento de uma narrativa. Ver também MENESES, Ulpiano T. B. de. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público", *Estudos históricos*, vol. 11, n. 21, 1998, p. 89-103.
5. WILLIAMS, Daryle. "Sobre patronos, heróis e visitantes: o Museu Histórico Nacional, 1930-1960", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997, p. 143.
6. Ver BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
7. ELKIN, Noah C. "1922: o encontro do efêmero com a permanência: as exposições (inter)nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997, p. 132.
8. HORTA, Maria de Lourdes P. "Panorama da museografia no Brasil." In: KOPKE, Jurema Eis Arnaut & ALMEIDA, Cícero Antonio F. de. *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural*. Op. cit., p. 115.
9. Ver RODRIGUES, José Honório. *História e historiadores do Brasil*. São Paulo: Fulgor, 1965, p. 25.
10. Idem, *ibid.*
11. Idem, p. 76.
12. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. *Catálogo Geral, AS?DG1(8) – Relatórios – MHN 1931. Relatório da 1ª Seção apresentado ao Sr. Dr. Rodolfo de Amorim Garcia...*
13. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. *Catálogo Geral, AS?DG1(8) – Relatórios – MHN 1931. Relatório apresentado ao Exmº Sr. Ministro...*
14. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo da Primeira Sessão: (Arqueologia e História)*. Rio de Janeiro, 1924.
15. BRASIL, Ministério da Educação e Saúde. *Catálogo: da Exposição comemorativa do centenário da abdicação – 1831-1931*. Rio de Janeiro, 1931



1ª PARTE: COLEÇÃO



Vista geral e provavelmente idealizada do gabinete de curiosidades de Olaus Worm. In: WORM, Olaus - *Museum Wormianum* Copenhagen?, 1655.

APRESENTAÇÃO

Paulo Knauss



Tomar as coleções como objeto de estudo é uma antiga tradição da museologia e dos conservadores e profissionais dedicados à preservação do patrimônio. Desse modo, os estudos sobre coleções ressaltam a inadequação de considerar objetos colecionados mero conjunto de coisas, identificando a importância de desvendar seus meandros.

Neste dossiê dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, a proposta dos trabalhos reunidos é problematizar as relações entre *Coleção e Arte*. Trata-se, assim, de evidenciar possibilidades de interrogação em torno dos estudos de coleção, afirmando a coleção como a prática de colecionar e caracterizando o colecionismo como objeto da investigação histórica e social. Como prática, portanto, as coleções se definem pela produção de sentidos e significados.¹

O recorte proposto recai especificamente sobre as coleções de arte, de modo a buscar um tratamento original da história e da crítica de arte no Brasil, que em seu desdobramento permite definir o estatuto artístico como produção social. Ao lado disso, a intenção é promover os acervos dos museus públicos, provocando um olhar diferenciado a partir da distinção de suas coleções. Trata-se, assim, de enfatizar o compromisso do trabalho científico com a valorização do patrimônio cultural.

Os artigos apresentados, baseados em estudos de caso, foram resultado da intenção de demarcar as coleções e as práticas de colecionar em relação aos processos de experiência e institucionalização da arte, caracterizando operações seletivas baseadas em lógicas de acumulação e classificação, bem como reconhecer formas de fruição sensível e valorizar lógicas de exposição. Desse modo, o estudo do colecionismo permite identificar e caracterizar diferentes sujeitos da prática de colecionar, ressaltando a importância das coleções na construção do circuito das artes.² Ao fim, confirma-se que, diante dos vários *mundos da arte*— para nos apropriarmos de uma definição de Howard S. Becker³ —, o universo das coleções se apresenta como um mundo da arte com especificidade própria e cuja complexidade permite uma abordagem de questões variadas e que renovam o olhar sobre a arte.

Fundamentalmente, demonstra-se que o estudo das coleções permite investigar o objeto artístico a partir da série contextualizada, e não apenas como objeto isolado. Além disso, observa-se a necessidade de tratar a arte como construção intertextual e produto dialógico, no quadro de cadeias discursivas. A abordagem interdisciplinar, por sua vez, reconfigura os estudos da arte, de modo a demarcar sua complexidade e a historicidade dos regimes de arte. Finalmente, pode-se concluir que, desse modo, a arte se insere no campo maior da história da imagem e da cultura visual, que se dedica a tratar as trajetórias do olhar e da construção da visualidade como experiência social.⁴

Entre nós no Brasil, no quadro dos estudos de história de coleção destaca-se a contribuição original de Regina Abreu em torno das relações entre colecionador e estratégias de consagração social, relacionando a memória e a história individual com as coletivas, ao entrelaçar privado e público.⁵ Ao longo dos números dos Anais do Museu Histórico encontram-se vários artigos dedicados a coleções, mas, especialmente nos últimos tempos, surgiram trabalhos interessantes e de pesquisa sistemática sobre as coleções científicas.⁶ O tratamento das coleções de arte também tem sido valorizado recentemente no Brasil, resultando na produção de catálogos e exposições, dando maior visibilidade aos colecionadores e seus objetos de arte.⁷ Tudo isso indica um ambiente de revigoração do interesse sobre os colecionadores e suas práticas colecionistas. Os artigos que se seguem procuram ser mais um componente desse ambiente, diferenciando-se pela abrangência e pela diversidade no tratamento do colecionismo e das coleções de arte.

A ordem do conjunto dos artigos se inicia por dois trabalhos – um de minha autoria e outro de Maria Isabel Ribeiro Lenzi – dedicados à abordagem do regime da arte do fim do século XIX e início do XX no Brasil, investigando coleções como as de Salvador de Mendonça, Alberto Lamego e Pereira Passos. Em seguida, seguem-se os estudos de Vera Siqueira e Roberto de Magalhães Veiga, que tomam como objeto o lugar e a identidade do colecionador no campo da arte moderna, buscando, no primeiro caso, a partir da análise da coleção de Raymundo Ottoni Castro Maya, indagar a natureza narrativa da coleção e, no segundo, caracterizar as bases da fruição que aproximam colecionadores e artistas. Nos dois trabalhos seguintes, o questionamento se desenvolve em torno das relações entre o

artista e sua própria coleção. Os dois estudos de caso elegidos, sobre Antonio Parreiras, de Valéria Salgueiro, e sobre Arthur Bispo do Rosário, de Sonia Materno e Dulce Cardoso, permitem problematizar o lugar do sujeito da criação diante de sua obra artística a partir de um ponto de vista original. Finalmente, os últimos trabalhos permitem um novo deslocamento provocativo da interrogação, colocando em questão o tratamento da arte africana no Brasil e demarcando a prática de colecionar como fenômeno urbano. Todos os artigos carregam uma marca autoral própria, instaurando uma base de diálogo entre as diferentes abordagens que variam entre a história e a crítica de arte, caracterizando possibilidades diversas de interrogação acerca do tema que reúne o conjunto.

Por fim, cabe registrar agradecimentos à diretora do Museu Histórico Nacional, Vera Lucia Bottrel Tostes, e ao editor do AMHN, José Bittencourt, que generosamente se dispuseram a incentivar e promover essa empreitada intelectual em torno dos estudos de coleção e arte no Brasil. Aos autores, cabe manifestar uma gratidão especial pela dedicação profissional e pela disposição de afirmar a pesquisa e o debate intelectual como bases da construção do conhecimento. Na aliança entre museus e universidades, podemos vislumbrar um horizonte fértil para a valorização do patrimônio cultural no Brasil.

Notas

1. Nesse sentido, são comuns os estudos se referirem aos trabalhos de BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1989; POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs e curieux*. Paris: Gallimard, 1987; e, do mesmo autor, o verbete "Coleção". In ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi: memória – história*, vol. 1. Lisboa: IN-CM, 1984.
2. Gérard Monnier, na introdução de seu livro *L'art et ses institutions en France* (Paris: Gallimard, 1995), ao caracterizar o universo da arte a partir das relações entre instituições propriamente ditas, as oficiais, e as instituições de fato, insere as coleções e os colecionadores no segundo tipo, como formas institucionais temporárias e sempre em renovação.
3. Cf. BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.
4. A partir do pressuposto de que o olho não é inocente, o conhecido historiador da arte britânico Francis Haskell encontra inspiração para seus estudos sobre história de coleção. Cf. HASKELL, Francis. *L'amateur d'art*. Librairie Générale Française, 1997.

5. Cf. ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória: história e consagração social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

6. Cf. KURY, Lorelai Brilhante & CAMENIETZKI, Carlos Ziller. “Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997; e LOPES, Maria Margareth. “A formação dos museus nacionais na América Latina”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 30, 1998.

7. A coleção Paulo Geyer pode ser indicada como exemplo desse contexto.

O CAVALETE E A PALETA

Arte e prática de colecionar no Brasil *

Paulo Knauss **



Mundos da arte

A arte europeia se confunde com a afirmação do mundo da arte no Brasil e o tratamento da questão nacional no processo de constituição da sociedade e do Estado nacional. A criação artística participou do movimento de institucionalização simbólica da sociedade brasileira. É assim que a arte europeia se inclui no campo da arte estrangeira por oposição a uma arte nacional. Essa demarcação é sobretudo importante em face de uma crítica e uma história da arte marcadas pelo recorte das escolas nacionais que se afirmou no século XIX e que, em grande medida, perdura ainda hoje na organização dos acervos museológicos, especificamente no campo da pintura.

Evidentemente, é difícil demarcar onde começa a arte nacional, uma vez que, no Brasil, a criação artística que se afirmou esteve sempre marcada pela cultura visual e pelas tradições formais da arte ocidental. Essa condição resulta do próprio processo de colonização que antecede e condiciona a história da sociedade nacional no Brasil. Nesse sentido, pode-se mesmo considerar que a colonização demarca a origem da implantação da arte europeia nas terras do Brasil, inserindo a arte brasileira nos quadros da cultura ocidental.

No mundo colonial da América portuguesa, a cultura religiosa católica foi o grande fator de motivação das artes, reunindo-se em torno dos cultos e rituais eclesiásticos e de manifestação da fé religiosa. As igrejas foram as edificações que concentraram grande parte dos objetos de arte vindos da Europa e, ao mesmo tempo, tornaram-se o foco da criação artística local. Contudo, foi a partir da Independência e da constituição da Academia Imperial das Belas Artes, em 1826, que a questão do caráter nacional

* Professor Doutor em História (UFF). Professor de história do Departamento de História oral e Imagem UFF/RJ.

da arte se impôs definitivamente no Brasil.¹ Assim sendo, a arte europeia serviu como parâmetro para as definições da arte nacional, cujas bases marcam as querelas do academicismo e do modernismo nas artes visuais, ao menos desde o século XIX e ao longo da primeira metade do século XX.² No entanto, a problemática e a dificuldade de reconhecimento de uma arte nacional impuseram uma dependência do desenvolvimento da criação artística no Brasil em relação aos modelos estrangeiros e, em especial, da arte europeia. Essa subordinação verifica-se no processo brasileiro de institucionalização da formação artística que perseguiu o modelo acadêmico francês a partir da Academia Imperial das Belas Artes e, depois, na Escola Nacional de Belas Artes.

O que importa ressaltar é que a história da prática de colecionar arte europeia no Brasil se define como um dos elementos da história da construção do mundo da arte nos quadros da sociedade nacional, constituindo-se em referência para o reconhecimento da especificidade do nacional no plano simbólico.

Arte de colecionar

De certa forma, pode-se considerar que as práticas contemporâneas de colecionar arte são dependentes da constituição de um mercado livre de circulação de mercadorias, bem como de padrões laicos e mundanos de experiência sensível da arte. No Brasil da ordem do liberalismo econômico, o fato marcante para a história da prática de colecionar de arte é a transferência da Corte portuguesa no início do século XIX, no quadro das guerras napoleônicas. De um lado, porque o estabelecimento da sociedade de Corte teve um impacto na vida cultural do Brasil, posteriormente elevado ao estatuto de Reino Unido. De outro, a abertura dos portos em 1808, cuja importância política e econômica decisiva se associa ao fim do monopólio colonial, trouxe a possibilidade da livre circulação de mercadorias e da constituição do comércio de arte. Assim, a liberdade de comércio garantiu a renovação dos padrões de consumo identificados com a cultura de luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa. Desse modo, a prática de colecionar arte europeia encontrou um horizonte fértil para se reproduzir no Brasil em estreita associação com o fim do estatuto colonial da ordem social e a formação de um mercado de arte, ao qual se vincula a prática de colecionar. A partir do

século XIX, o colecionismo de arte se desenvolveu com autonomia em relação ao campo da arte religiosa ou da Igreja e da arte instrumentalizada pelo poder de Estado ou das instâncias de representação da monarquia.

Em uma referência do testamento de Jonathas Abbot – que talvez possa ser considerado o mais antigo colecionador sistemático do Brasil –, é possível observar uma curiosa manifestação de arrependimento, solicitando que fosse devolvido ao legítimo dono um quadro que havia sido incorporado de modo inadequado a sua coleção. Dedicada à representação do tema mitológico clássico *Júpiter e Juno*, o quadro teria permanecido indevidamente com o colecionador a partir de uma mentira admitida no testamento, registrando que a obra de arte pertencia de fato ao Sr. Wilson, agente dos vapores ingleses no porto da Bahia³. Em certo sentido, a confissão serve para evidenciar até onde podia chegar a pulsão de colecionar e a vontade de viver junto aos objetos de arte. Contudo, o que importa frisar é que a anotação no testamento indica a ligação do colecionador com o sujeito social do comércio de importação. Fica demonstrado, assim, o vínculo estabelecido entre colecionador e comerciante como conexão básica que estabelecia, no Brasil, o mercado de arte de origem européia. Isso permite considerar, portanto, que, mesmo admitindo motivações de experiência sensível, a arte se instalou como mercadoria em torno da prática de colecionar.

A história da coleção Abbott serve também para ilustrar a outra forma básica de aquisição de obras de arte européia realizada pelos colecionadores do Brasil.⁴ Nascido na década de 1790⁵, na localidade de Lambeth, Inglaterra, de origem social humilde, o personagem anglo-baiano veio para a cidade de Salvador em 1812. Apesar de José Valladares indicar a falta de fontes que atestem os fatos, a tradição diz que o inglês teria vindo ainda nos tempos joaninos, como cavaliço do médico luso-baiano João Álvares do Amaral e que posteriormente viria a prestar serviços de intérprete ao Conde dos Arcos, governador-geral da Bahia, tendo sido depois servente na Escola Cirúrgica.⁶ Depois de ingressar, em 1816, no curso de medicina, J. Abbott chegou a se tornar um médico destacado na sociedade da Bahia do século XIX, e depois professor de anatomia geral e descritiva, tendo sido também fundador da Sociedade de Belas Artes e do Instituto Histórico da Bahia, vindo a falecer em 1868. Em poucas palavras, trata-se de uma personalidade; portanto, da primeira metade e de meados do século XIX do Brasil.⁷

No que se refere ao mundo da arte, no diário que conduziu durante sua segunda viagem à Europa para realizar estudos profissionais, entre 1830 e 1832, consta a emoção suscitada pelo contato com obras de arte e a atração que sentiu pela cidade de Roma, na Itália, referência de todo o classicismo, o que evidencia seu envolvimento com a cultura européia.⁸ Tudo indica que foi a partir dessa segunda viagem ao Velho Mundo que sua prática de colecionar se sistematizou, presumindo-se que tenha feito aquisições que se juntaram a outras feitas durante nova viagem realizada nos anos de 1850.⁹ Nesse caso, revela-se o segundo mecanismo que os colecionadores do Brasil tinham como forma de aquisição de peças de arte estrangeira: as viagens e temporadas no exterior.

A prática de colecionar e o processo de aquisição e acumulação daí decorrente possui um outro desdobramento social importante. Ao integrar o movimento de criação da Sociedade de Belas Artes, o médico anglo-baiano e amante das artes participou do processo de liberalização das artes na Bahia, promovendo a carreira de artista como profissional autônomo no mercado livre, distante das restrições impostas pelas antigas corporações de ofício que dominavam o campo dos artesãos. Aliás, é preciso indicar que, na Bahia, Jonathas Abbott não foi um caso único, tendo sido acompanhado na prática de colecionar ao menos por seu amigo Antonio José Alves, ator social igualmente importante no processo de formação da Sociedade de Belas Artes local. Além disso, sua contribuição à dramaturgia, especialmente como tradutor, aponta para outra faceta de sua biografia que contribuiu para a afirmação das artes liberais, complementando a autonomia dos artistas que em torno do Teatro S. João recebiam encomendas freqüentes, criando um ambiente propício às artes liberais. Genericamente, pode-se afirmar que o colecionador como consumidor corrente dos artistas baianos teve papel importante na constituição do que se denomina Escola Baiana de Pintura. Entre cópias e originais atribuídos a mestres ou à escola de grandes mestres como Tintoretto, Corregio, Anibal Carraci, Caravaggio, Boucher, entre outros, juntaram-se as obras dos mais destacados artistas da Bahia, que constituíam a maior parte do acervo. Importa sublinhar que a coleção Jonathas Abbott se tornou elemento de confluência e diálogo entre a produção artística européia e a baiana.

Consta que ainda em vida, em 1858, o colecionador doou 37 quadros à Biblioteca Pública da Bahia.¹⁰ O diferencial da história dessa coleção baiana é que o governo da província adquiriu de seus herdeiros as obras de

arte acumuladas por Jonathas Abbott, tendo sido mantidas em exposição pública no Liceu Provincial em, depois, nos anos de 1880, no Liceu de Artes e Ofícios, tornando-se a base do futuro Museu do Estado, criado no século XX, na década de 1930. Uma vez que a coleção se constituiu como fonte dos modelos pictóricos europeus, ela terminou definindo-se também como lugar de consagração da criação local e institucionalização social das artes.

Essa caracterização da coleção como lugar de consagração da arte e articulada ao processo de afirmação do mercado de arte tem validade geral, e não somente para o caso da Bahia. No Rio de Janeiro, ao longo do século XIX também se organizaram outras grandes coleções particulares de arte significativas, com a especificidade da ênfase na arte estrangeira. O caráter das coleções privadas de pintura européia do Rio de Janeiro não se distanciam das características da coleção baiana de Jonathas Abbott. Especialmente o período do Segundo Reinado e das primeiras décadas da República ficaram marcadas pelos colecionadores de arte e pintura européia. O Museu Nacional de Belas Artes possui acervo originado de doações de colecionadores importantes, que contribuíram para a afirmação da pinacoteca da antiga Escola Nacional de Belas Artes.¹¹ Antes de seu falecimento em 1921, Salvador de Mendonça já havia contribuído com doações à instituição oficial de promoção das artes.¹² Em 1922, foi a vez da viúva do Barão de São Joaquim cumprir o desejo do falecido marido, doando 64 obras à pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, na maioria pintura a óleo, além de desenhos e aquarelas européias. Destacam-se no lote vinte pinturas de Eugène Boudin e criações de influência impressionista como de Alfred Sisley, além de obras mais antigas como uma tela de Brueghel de Velours ou um David Teniers, do século XVII.¹³ Do universo social do Império do Brasil, emergiu igualmente a coleção do Conde de Figueiredo, conhecida por 38 pinturas doadas à ENBA.¹⁴ Desse conjunto, é possível considerar também a articulação estabelecida com a instituição oficial das artes. Isso significa dizer que os colecionadores, através de suas doações, fortaleciam a referência institucional do campo artístico. Porém, é preciso considerar que, também desse modo, suas coleções se legitimavam socialmente, consagrando não apenas o colecionador mas, igualmente, as obras de sua coleção. Como faces da mesma moeda, as relações entre as coleções particulares e a antiga Escola Nacional de Belas Artes, assim como no

exemplo baiano, articulavam, portanto, uma ordem de institucionalização geral do campo das artes. Nesse sentido, pode-se compreender como o colecionismo privado fez parte do quadro de afirmação do mundo da arte no Brasil.

No caso das coleções particulares do Rio de Janeiro, pode-se afirmar que a principal forma de aquisição das obras dos colecionadores foram as viagens à Europa. O casal de Barões de São Joaquim era conhecido por suas temporadas européias, especialmente em Paris.¹⁵ Outro colecionador importante e que se estabelecia com frequência em Paris era Luiz de Rezende, conhecido joalheiro da cidade do Rio de Janeiro. Misto de artista e homem de negócios, segundo a caracterização de Coelho Netto, no desenvolvimento de seu ofício passava parte do ano na capital francesa, em sua residência na Place de la Madeleine, ocupando-se de cuidar de modelagem e fundição de peças de sua produção.¹⁶ Talvez até por seu ofício, Luiz de Rezende foi um colecionador esmerado, aproveitando-se da chance de passar tempos em um centro europeu. Outro personagem importante da história do colecionismo no Brasil foi Salvador de Mendonça, que durante longo tempo viveu como diplomata em Washington, capital do Estados Unidos, tendo mesmo casado com uma americana. Sua coleção de pintura, segundo o catálogo particular de 1890, continha 228 obras, e tudo indica que ainda foi acrescida de muito outros itens até sua morte em 1921. Em sua época, a coleção Salvador de Mendonça contou com uma grande fama e, possivelmente, se não foi a maior, sem dúvida foi uma das maiores coleções de pintura, na maioria de artistas europeus, propriedade de um brasileiro.¹⁷ Também nesse caso, a chance de viver constantemente no exterior permitiu constituir a reunião das obras de arte. Tudo isso são indicações de que as viagens se constituíram em grande fonte de aquisição, além de oportunidade de convívio com obras da arte européia.

A comparação entre a coleção de Luiz de Rezende e a de Salvador de Mendonça pode fornecer indicações interessantes sobre o caráter sistemático dos colecionadores de arte no Brasil. A coleção Luiz de Rezende, que foi a leilão em 1937, indica uma profusão de 941 peças as mais diversas, sem falar na valiosa biblioteca de artes orientais e européias.¹⁸ A associação de objetos e livros indica a especialização do colecionador, possuidor de uma biblioteca especificamente dedicada aos estudos de arte. Contudo, dos muito itens da coleção, observa-se um predomínio de objetos

decorativos, entre porcelana, cristal, prataria, e jóias, além de pintura a óleo e gravura, destacando-se ainda um gosto acentuado pelas artes orientais. Por sua vez, Salvador de Mendonça, que era um conhecido escritor e fundador da Academia Brasileira de Letras, possuía, além de sua coleção de arte, uma farta biblioteca doada à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. No entanto, era sua coleção exclusivamente dedicada à pintura e quase unicamente a pintura européia dos séculos XVII, XVIII e XIX, e que se tornou inigualável para a época, apresentando um caso de colecionador ultra-especializado na reunião de objetos.

No caso das pinturas de todas as coleções indicadas, pode-se observar o predomínio do interesse pela pintura de gênero, de paisagem, natureza-morta ou temas da mitologia clássica, desprestigiando-se os temas bíblicos ou históricos, associados às instituições sociais da Igreja e do Estado. Nesse rol, a preferência pelas criações classicizantes da Época Moderna era evidente, impondo-se o gosto pelos italianos ou pela obra de franceses como Poussin, além de grande valorização da pintura flamenga e holandesa, especialmente do século XVII. No que se refere ao século XIX, desponta o interesse pela obra de artistas franceses como Boudin, Courbet e Corot. Essa valorização dos estrangeiros é acrescida ainda pelo gosto de artistas estrangeiros que produziram no Brasil, como Eduardo de Martino ou Castagneto.

É preciso ainda reconhecer o caráter sistemático da prática de colecionar no Brasil. Isso se evidencia no tratamento da questão da autenticidade, o que aponta elementos importantes sobre a organização do regime artístico sob a referência do classicismo e do academicismo. Longe do que talvez se possa supor, os colecionadores eram dedicados à tarefa intelectual de ordenar e classificar os objetos de sua coleção, evidenciando os focos de seu interesse. Os colecionadores brasileiros acompanhavam, assim, as tendências internacionais, possivelmente até pela convivência das longas viagens combinadas pela experiência de aquisição das obras de arte no mercado europeu. No universo das coleções de pintura, é freqüente encontrar, sobretudo nas obras mais antigas, classificações genéricas apenas por anotação da escola nacional – italiana, holandesa ou francesa, por exemplo. Em outros casos, a autoria é demarcada por atribuições ou indicação de ateliê – escola de Rembrandt, por exemplo. Além disso, há com freqüência o gosto pela cópia – criação valorizada até a virada do século XIX

para o XX. Tais características levam certos críticos de arte a afirmações exageradas, como o caso de José Roberto Teixeira Leite, que registra que um exame de peritos franceses teria declarado que a coleção de Salvador de Mendonça era falsa na sua integridade, desqualificando todo o trabalho colecionista do diplomata brasileiro e, em certa medida, todos os outros colecionadores da mesma época.¹⁹ Ora, esse tipo de arroubo crítico é resultado de uma falta de valorização da historicidade peculiar do regime artístico vigente, produzindo um julgamento baseado em puro anacronismo.

A própria história da coleção de Salvador de Mendonça demonstra o cuidado com o reconhecimento das peças e seu tratamento sistemático. Em 1890, o colecionador se preocupou em preparar a edição de um catálogo de seu acervo particular, no qual ficaram registradas indicações de autoria (eventualmente de data de nascimento e morte do artista), ou, na ausência de assinatura, escola, título da obra e ano (quando havia indicação na tela), além de anotar quando se tratava de cópia ou atribuição²⁰, bem como indicando procedência de coleção anterior. Esse cuidado detalhado com cada peça certamente indica uma dedicação sistematizada à prática de colecionar, o que certamente pode até não ter sido generalizado, mas aponta para um padrão de qualidade que serve de referência para o circuito das artes e do colecionismo. Há ainda um catálogo de leilão realizado em Nova York em 1916, no qual 39 obras da coleção teriam sido leiloadas sob o controle da senhora Salvador de Mendonça.²¹ Não só a colocação de obras da coleção em leilão reconhecido pela *American Art Association* atesta o reconhecimento do caráter sistemático da ação do colecionador e de sua coleção, como as anotações do catálogo deixam o registro da qualidade das peças, indicando origem e, eventualmente, *expertise* realizada²².

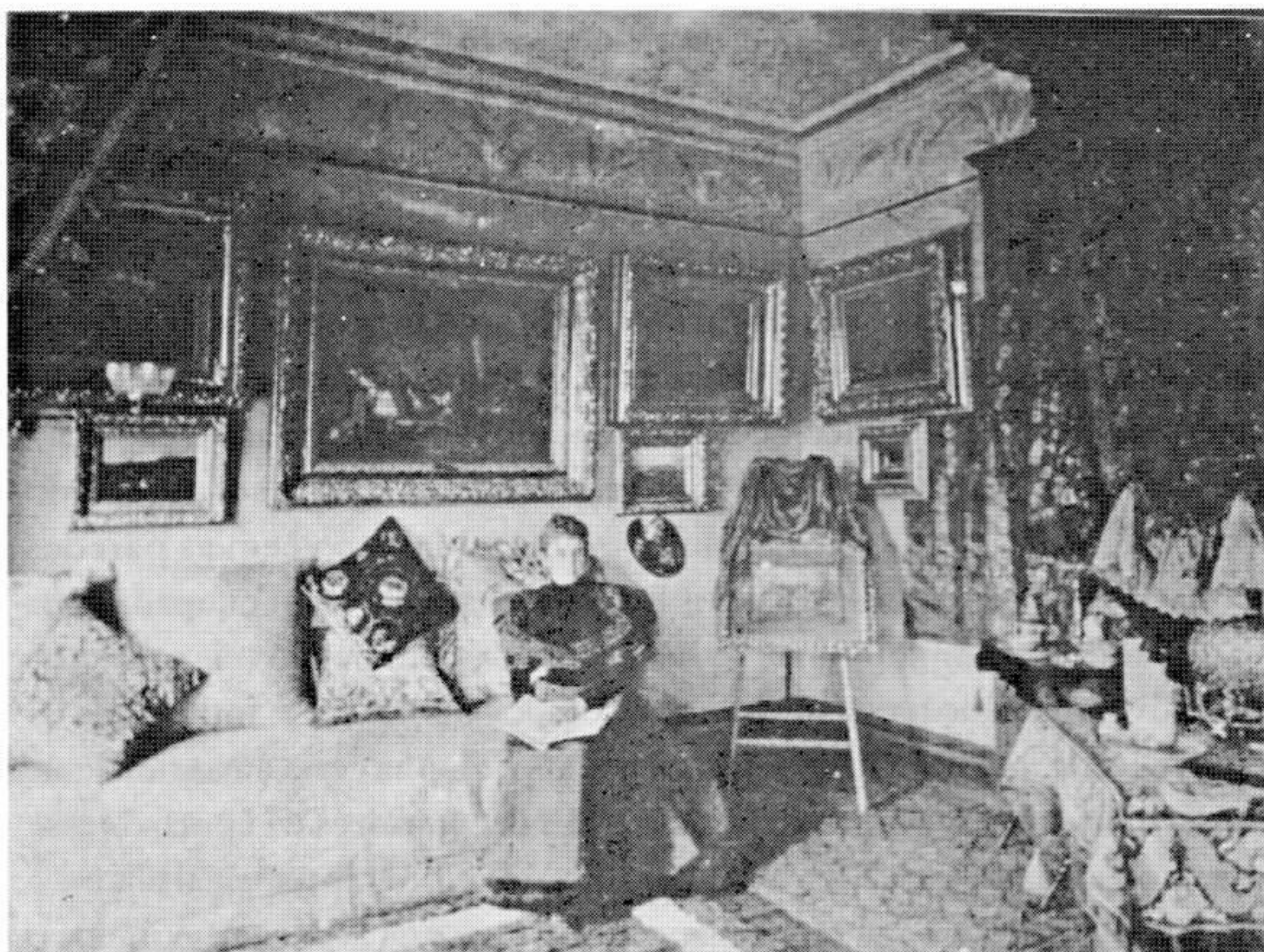
Cabe observar, portanto, que esse universo da coleção Salvador de Mendonça pode servir de demonstração da densidade do circuito de artes e da igualdade de condições em que o colecionador brasileiro se colocava em comparação com os colecionadores estrangeiros. Há inúmeras indicações de um cuidado sistemático no tratamento da coleção e em atestar a autenticidade da obra, o que não significa afirmar os mesmos registros associados à originalidade e excepcionalidade enfatizados pela crítica de arte da segunda metade do século XX. Em contraposição, o colecionismo artístico no Brasil do século XIX e início do século seguinte se apoiava em

um tratamento que revela um entendimento do critério de autenticidade da criação artística distinto e que convivia bem com a autoria atribuída e com a cópia, bem como com a obra filiada à generalidade da tradição nacional. O que se evidencia é a própria historicidade do regime da arte acadêmica, que confere especificidade histórica ao estatuto da arte.

Ainda assim, as obras de arte se confundiam com o cotidiano da vida das residências dos colecionadores, ocupando os espaços da casa e transformando-a em espaço de exposição. Novamente, o caso da coleção de Salvador de Mendonça surge como emblemático e pode ser observado a partir de fotos do interior de sua casa, nas quais se vêem as paredes recobertas de quadros por todos os lados. As paredes eram ocupadas por telas de todos os tamanhos, convivendo ainda com os móveis e objetos decorativos, além do panejamento de estofados e cortinas. A intimidade da convivência com as obras de arte se mistura com uma certa austeridade de excesso e exuberância típicos da decoração de interiores da época. Nesse universo peculiar de colecionador privado, uma foto em especial chama a atenção, ao representar a viúva na ponta de um sofá, segurando um livro na mão, oferecendo uma imagem ilustrada da dona da casa parceira da prática de colecionar. Junto a tantos outros quadros, ao lado da guardiã da coleção e na mesma altura, estão um cavalete e uma paleta no canto da saleta. Mais que objetos decorativos, essas peças instrumentais da criação da pintura se instalam integralmente na vida da casa e na coleção Salvador de Mendonça. É como se a experiência da criação artística da pintura ultrapassasse a dimensão do artista e se afirmasse também como obra do colecionador. As identidades de artista e de colecionador se produzem na sua confluência e entrelaçamento. E, no que se refere à história da institucionalização das artes no Brasil, é possível admitir que o colecionismo foi e provavelmente continua sendo um dos seus pilares.

Medida da civilização

Em agosto de 1950, a imprensa da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, celebrava a notícia da lei de abertura de crédito para aquisição da coleção do Dr. Alberto Lamego, sancionada pelo governador Edmundo Macedo Soares. Essa notícia completava o processo de negociação iniciado em junho de 1947 entre o governo do estado e o dono da coleção de arte, composta de quarenta pinturas estrangeiras, a ser integra-



A viúva e a coleção Salvador de Mendonça
(fotografia: coleção Sergio Fagerlande).

da ao patrimônio do antigo estado do Rio de Janeiro. A exposição inaugural da coleção como patrimônio público estadual ocorreu ainda em janeiro de 1951, no Museu Antonio Parreiras, que abriga a coleção até hoje em sua reserva técnica.²³ Na ocasião, a coleção foi denominada Pinacoteca dos Airises, em referência ao nome da sede de antiga fazenda de engenho que abrigava as obras de arte na cidade de Campos.

A iniciativa da aquisição fora inicialmente promovida pela imprensa da capital, especialmente os jornais *A Noite* e *A Notícia*, que disputaram a autoria da proposta em 1947, quando noticiaram a idéia do colecionador de se desfazer de sua valiosa pinacoteca. Segundo o noticiário, a informação fizera o governador do estado do Rio de Janeiro procurar o colecionador e conhecido historiador fluminense, formado em Direito em São Paulo, nascido em 1870, em Cabuçu, Itaboraí, membro de uma tradicional família de grandes proprietários de terras dedicados à produção de cana-de-açúcar.²⁴ Ainda em 1947, por sugestão do próprio colecionador²⁵, ocor-

reu a nomeação de uma comissão de avaliação, que foi indicada pelo governador, sob a liderança do diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, e acompanhada pelo diretor do Museu Antonio Parreiras – único museu de arte estadual à época – Jefferson Ávila Júnior.²⁶ Depois de transferidos os quadros da fazenda em Campos para o Museu Nacional de Belas Artes, o resultado dos trabalhos da comissão foram anunciados em agosto de 1948, dois anos antes da lei sancionando o crédito para a aquisição da coleção de quadros de Alberto Lamego. A comissão avaliou 16 itens da coleção, sendo o restante “não incluídos na avaliação, por falta de elementos para rigorosa perícia”, revelando o caráter cuidadoso do trabalho.²⁷

Ao longo do ano de 1949 se processaram as negociações junto ao Secretário de Governo, Helio Cruz, para a compra por parte do Estado, incluindo-se as telas que não foram avaliadas integralmente. Conforme revela a correspondência do colecionador em torno da venda da coleção de pintura, houve grande demora no processo de decisão para liberar o pagamento, devido à falta de condições por parte do poder estadual, obrigando o colecionador a propor uma forma de pagamento facilitada, a fim de evitar a dispersão de sua pinacoteca.²⁸

A imprensa se encarregou de celebrar a biografia do colecionador e as obras de sua coleção, que incluía na sua maioria pinturas holandesas, francesas e italianas dos séculos XVII e XVIII. Sublinhava-se, então, que a origem da pinacoteca remontava aos tempos em que o colecionador se estabeleceu na Europa entre os anos de 1906 e 1920, quando se dedicou à prática de colecionar. Segundo certo artigo de jornal, o colecionador teria declarado que havia adquirido as peças em leilões especializados de Londres, Paris, Bruxelas e Amsterdam, sendo acompanhado por especialistas e conseguindo realizar negociações à luz de documentos irrefutáveis²⁹ – o que podia ser favorecido por seu trabalho de historiador. Em outra parte se encontra a informação de que uma das telas da pinacoteca – o “São Pedro”, de David Teniers, o Velho – chamou a atenção e foi examinada por um especialista do Museu de Amsterdam, que chegou a publicar um artigo em revista.³⁰

Os comentários sobre a coleção Alberto Lamego eram diversos, como o comentário de Mucio Leão, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, indicando que o colecionador teria comprado uma de suas telas por 30

schillings em um antiquário, valendo no ano da publicação do texto cinquenta contos. Surge ainda no noticiário a informação de que durante a Primeira Guerra Mundial, vivendo em Bruxelas, o colecionador teve de proteger suas peças escondendo sua valiosa biblioteca sob a guarda de um convento. Por sua vez, em dezembro de 1935, em artigo em *O Estado de S. Paulo* assinado por Mario de Andrade, então chefe do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, anunciou-se a realização da compra da biblioteca e da rara coleção de manuscritos de Alberto Lamego, enriquecendo o patrimônio do estado de São Paulo e, em especial, da Universidade de São Paulo, então recém-criada.³¹ Essa operação, realizada sob a liderança do modernista paulista, indicava a partir daí a disposição do colecionador em se desfazer da sua grande obra que eram suas coleções. Essa venda da biblioteca e dos manuscritos para outro estado marcou a história da pinacoteca, defendida pela opinião pública no Rio de Janeiro.

A coleção de pinturas de Alberto Lamego era composta de 35 quadros a óleo, sendo 17 sobre tela e 18 sobre madeira, além de cinco desenhos em sépia, aguada, sanguínea e bico de pena. Incluem-se na coleção, segundo o catálogo de 1951, o nome de nove artistas de escola holandesa, seis de escola flamenga, dois artistas franceses, além dos três estrangeiros que produziram no Brasil (Nicolau Antonio Facchinetti, Clovis Arrault, João Batista Borely) e dos dois artistas brasileiros (Antonio Firmino Monteiro, Augusto Rodrigues Duarte) arrolados – considerando que por vezes o mesmo autor possui mais de uma obra na coleção. Entre os quadros de autores desconhecidos, encontram-se o único quadro de escola italiana da coleção, bem como um quadro de escola holandesa, além de dois trabalhos atribuídos a um artista da Missão Artística Francesa. Os cinco desenhos são identificados como de escola italiana, sendo apenas um atribuído a Rafael ou a sua escola. No total, pode-se indicar o predomínio de 22 quadros de tradição holandesa ou flamenga, além dos dois quadros de origem francesa e um quadro e cinco desenhos de referência italiana, bem como dez obras relativas à artistas do Brasil entre estrangeiros e nacionais. Vale ressaltar a presença de alguns nomes importantes como os dois Brueghel (Peter, o Velho, e Johann, o filho), Adrian Brower e David Teniers e Anton van Dyck, além dos franceses François Clouet e Nicolas Poussin. De toda forma, afirma-se o apego à arte da Época Moderna, com

ênfase no século XVII da antiga Flandres, e o gosto pela pintura de paisagem e costumes, enfatizando a referência dos modelos acadêmicos.

É preciso anotar que o feito do colecionador brasileiro de estabelecer tal pinacoteca no interior do país parecia a sua época tão fascinante que até mesmo personalidades da cidade de Campos não confiavam no valor da coleção. *Para mim os quadros dos Airises, se não são autênticos não são célebres, e, se são célebres não são autênticos. Leva-nos a esse raciocínio lógico o fato de não conhecermos nenhum dos autores citados, nós que nos envaidecemos de conhecer algo de história da pintura*, anotava em parecer publicado na imprensa em 1950 o membro da Academia Campista de Letras Claudinier Martins.³² A citação indica um misto de ignorância e prepotência de pseudo-intelectual provinciano, não permitindo que se leve a sério a avaliação. Contudo, ela fornece a medida do espanto local em saber da existência de uma valiosa coleção de arte no município do interior do estado do Rio de Janeiro.

A coleção ficou associada ao Solar dos Airises, sede da fazenda nos arredores do município de Campos, que Jefferson Ávila Jr. Refere como *Meca de homens de cultura e de gosto que ouviam falar da biblioteca e das suas coleções de arte e como de um tesouro fabuloso*.³³ Affonso de E. Taunay, conhecido historiador regional, com obra paulista equivalente a do fluminense Alberto Lamago, nos anos da década de 1930, escreveu nos jornais uma série de artigos sobre suas visitas ao Solar dos Airises em Campos, destacando os esplendores da biblioteca e da coleção de manuscritos, sem, no entanto, referir-se aos quadros, mas aludindo comparações com a coleção de Eduardo Prado. Conforme se verifica na imprensa, de fato parece que a viagem ao solar campista era uma espécie de peregrinação simbólica dos homens de letras dos anos 20 e 30 do século XX.

A pinacoteca não estava isolada no contexto da prática de colecionar de Alberto Lamago, reunindo-se à biblioteca e à coleção de manuscritos, além de móveis de variados estilos, peças de marfim, porcelanas, pratarias, selos, *um museu de preciosidades históricas, atestando a vivacidade e a universalidade do espírito do infatigável colecionador*, dizia uma matéria publicada em *O Globo*.³⁴ *O edifício todo é uma combinação sui generis de biblioteca, de arquivo, galeria de quadros, de bric à brac e de museu*, define J. M. Gomes Ribeiro.³⁵ Desse modo, o próprio solar ou casa-grande de engenho já se tornava peça de coleção.

Em uma reportagem do caderno *A Noite Ilustrada*, descreve-se a exposição organizada no antigo solar:

Surgem as primeira relíquias. Mapas curiosos, fitos em 1700 e pouco, mostram as Capitânicas da Paraíba do Sul, a divisão das Missões no Rio Grande, e outras mais. Ferros de prender escravos, pedaços de uma fragata que esteve em Voluntários da Pátria, coleções históricas de livros sobre arte, documentos que acusaram governadores [...]. No subir do primeiro andar é forçoso deter-se, no topo da escadaria para maravilhar os olhos em sutis gravuras em cobre, estupendos alto-relevos, indescritíveis iluminuras, como a que o sultão do Marrocos enviou à rainha de Portugal, em uma carta de felicitações.

E na seqüência: *Aparecem as telas.*³⁶

Outra descrição de Adolfo Schweitzer indica que, além da entrada, na qual estavam expostos os *brutais instrumentos da opressão escravocrata*, experimentava-se uma nova situação: *É depois do obscurantismo, a luz[...] Deixamos a sala da escravocracia e uma tosca escada, degraus rangendo velhice, leva-nos às alturas da Arte! [...] O gênio artístico está ali reunido em um colorido verdadeiramente cosmopolita*³⁷

Em uma reportagem de *A Gazeta* de 1940, surge a seguinte apresentação:

A penetrarmos no saguão, notamos uma grande coroa imperial esculpida em madeira sobre uma mesa de jacarandá e junto, um grande argolão de ferro. São reminiscências da guerra do Paraguai. A exposição era o ornamento dos vapores que conduziam os voluntários a Campos e o argolão onde nos cais se amarravam os vapores. As paredes estão cheias de gravuras imperiais sobressaindo o desenho feito a mão do mais antigo mapa de Campos que foi reproduzido no 1º. volume do “Terra Goitacá”. Também se vê em um quadro [ilegível] antigas do papa Pio X conferindo-lhe a condecoração em ouro “Pro Ecclesia [ilegível]” e do Rei Alberto da Bélgica a medalha de guerra pelos serviços prestados aos refugiados belgas em Londres. Outros diplomas científicos se acham espalhados pelas paredes. No centro do saguão se ergue uma pirâmide de madeira com amostras das nossas árvores de construção enfeitada com grande chaves de troncos e da antiga cadeia. Minerais de todas as qualidades estão em mostruários próprios. As paredes da escadaria que dá acesso ao 1º. andar estão cobertas de quadro a óleo e gravuras bem como as todos os salões. [Segue uma descri-

ção de telas diversas e comentários sobre os artistas.] [...] Descrever todas as telas [...] gravuras e aquarelas existentes no solar e que por toda parte ornaram as suas paredes seria obra longa e inexecutável em uma ligeira reportagem. Os álbuns de pintura chinesa em papel de arroz, indiana, em mica de selos do Brasil, completa de Portugal e colônia, faltando poucos e dos outros países em seis grandes volumes valem uma fortuna. Antes de concluir não devemos deixar no olvido dois retratos históricos, únicos originais que se conhecem, o de Benta Pereira, a heroína campista, pintado a crayon e de Ratcliff o revolucionário de 1824 feito a pena. Certamente paisagens, a vasta coleção do antiquário, troncos e instrumentos da escravidão, mimos burilados, de marfim, cerâmica, porcelana e os pesados móveis de jacarandá enchem os aposentos, onde os severos retratos a óleo da família, olham para aquilo tudo com uma serenidade transcendente que revive os idos tempos imperiais.³⁸

Essas três descrições relatando a experiência de visitar a coleção em exposição no solar de Alberto Lamago permitem considerar sua diversidade e sua sistematização. Percebe-se claramente um sentido ou roteiro que apresenta as peças. Sobretudo na última descrição, fica clara a oposição entre o obscurantismo e a luz que se divide entre o primeiro e o segundo andar. A seqüência da exposição contrapunha, assim, os documentos da história do Brasil, demarcados pela presença de peças da Guerra do Paraguai e da escravidão, à exibição das obras de arte e volumes encadernados de outras sociedades. Ocorre uma certa identidade de objetos e sociedades. A cultura ocidental era demarcada pela pintura européia, especificamente, neerlandesa, francesa e italiana. As gravuras chinesas surgiam como emblemas da civilização oriental. Outras peças vão se colocando com funções mediadoras semelhantes e complementares, como as *riquíssimas peças de Sévres, marfins chineses e hindus, trabalhos de laca japonesa* citadas por Assis Chateaubriand.³⁹ O que as descrições citadas não mencionam é o lugar da biblioteca e dos manuscritos, mas é preciso frisar sua identidade essencialmente ibérica, dedicadas aos temas da história do colonialismo luso e hispânico. O que sabemos dela, segundo descrição de Afonso E. de Taunay, é que tinha um salão principal, o que indica a existência de outras salas.⁴⁰ Os retratos, destacando-se a série familiar, completavam o circuito de exposição e visita do solar.

Resumidamente, pode-se dizer que é como se o que identificasse o Brasil fosse a cultura material do cotidiano e os registros naturais e da geografia, reunidos pela marca brutal da escravidão e da guerra. Enquanto isso, à arte estrangeira cabia um posto de afirmação do gosto e da razão, medida da civilização. Aos retratos da gente e da família, a possibilidade de prosseguir a história das sociedades.

Segundo a correspondência existente, pode-se indicar que o próprio Alberto Lamego tinha interesse em preservar sua pinacoteca no estado do Rio de Janeiro.⁴¹ Revela-se nas cartas trocadas com Jefferson Ávila Jr. inclusive a intenção de promover o Museu Antonio Parreiras. Em carta de 28 de abril de 1950, Alberto Lamego anotou a idéia de que a aquisição de sua obras de artes serviriam para *enriquecer o precioso Museu Parreiras[...] e que será um dos melhores do Brasil*, vaticinava o colecionador. Mais adiante, acrescentava: *Como disse, querendo concorrer com a cultura artística da terra fluminense, farei um abatimento do preço,[...] mas é meu desejo que esse abatimento seja empregado na ampliação do Museu Parreiras que precisa de mais salas, para comportar esses quadros*. Nesse sentido, desenvolveu-se no processo de venda da coleção uma cumplicidade entre os dois personagens do contexto em favor da valorização de uma instituição de arte estadual que já existia.

Talvez essa postura não estivesse nos planos originais de Alberto Lamego. De toda forma, a discussão pública apontava em direção distinta. A imprensa, ao capitanear a defesa pública da aquisição da pinacoteca pelo governo estadual, apontava a proposta de criação de museu, o que se desdobrava em dois projetos. O primeiro projeto era de um Museu da Província do Rio de Janeiro, *que deveria recolher tudo quanto se relacionasse com o passado fluminense*, como diz matéria de jornal publicada em 1949.⁴² De outro lado, emergiu o projeto proposto por Barbosa Guerra (membro do Rotary Club de Campos) de criação de um museu de arte na cidade de Campos, ora chamado de Museu Alberto Lamego, ora de Museu de Arte de Campos, ou simplesmente Museu Campista. Esse segundo projeto, se inicialmente sugeria a instalação do museu no próprio solar dos Airises, posteriormente evoluiu para a proposta de estabelecimento em edifícios do centro urbano, como o Solar do Pirapetingas, antiga casa senhorial ocupada pelo Hotel Amazonas.⁴³ Verifica-se claramente que a primeira posição é defendida pelo jornal *A Noite*, enquanto a segunda se apóia em *A Notícia*, fazendo dos dois diários porta-vozes dos projetos que disputavam a orientação pública a ser dada à coleção de arte.

O projeto de Museu da Província esboçado nas páginas de *A Noite* se sustentou na seguinte avaliação: *Por absurdo que pareça, não existe um museu sequer que guarde para as gerações vindouras um testemunho material da vida fluminense do século passado, dos dias em que “o Brasil era o vale (do Paraíba) e o vale era o café. E definia-se o projeto como a instituição que falta à terra fluminense, recorrendo à citação de Alberto Lamago Filho, que herdou do pai colecionador o gosto pela pesquisa histórica acerca da importância da história da vida no vale do Paraíba em torno da cultura do café, lugar e época em que, segundo a citação, a flor ocidental pode exhibir os seus mais finos coloridos e o mais sutil dos seus perfumes[...], essa fase da nossa aristocracia agrária – e, entretanto, a história da civilização no Brasil no que ela tem de mais fino e espiritual teve ali o seu momento mais expressivo e magnífico.*⁴⁴ O projeto do Museu da Província baseava-se, assim, na idealização de uma “época de ouro” recorrente no pensamento das elites fluminenses.⁴⁵ É nesse sentido que *a instituição deveria acolher tudo quanto se relacionasse com o passado fluminense.*⁴⁶ O interessante é remarcar a vontade de reconhecer a história da sociedade cafeeicultora do vale do Paraíba como uma etapa da história da civilização.

É nesse quadro que a proposta do Museu da Província ganha novos contornos interessantes como *resposta da terra de Nilo Peçanha ao Museu do Ouro de Minas Gerais.*⁴⁷ O projeto de Museu se revela, então, como instrumento na rivalidade entre as unidades da federação e de afirmação regional. Os objetos da cultura se inseriam nesse contexto da política federativa.

Ora, esse sentido político, afirmado em torno da proposta do Museu da Província e dedicado ao culto da época de ouro do vale do Paraíba, ressurge em outros termos na proposta do Museu de Arte de Campos. A proposta – liderada por Barbosa Guerra, apoiada na organização da sociedade civil do Rotary Club e tendo como plataforma o órgão da imprensa *A Notícia* – tinha um caráter essencialmente local e que se relacionava com a rivalidade municipal no estado do Rio de Janeiro, conforme fica evidente na seguinte referência: [...] *deverá o Governador Macedo Soares, como especial homenagem à terra goitacá, instalar a valiosa coleção de preciosidades pictóricas em Campos, já que Niterói, nesse particular conta com o Museu Antonio Parreiras e Petrópolis com o Museu Imperial.*⁴⁸ Além de comprometer o governador, a defesa desse projeto demandava uma postura do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional: *Esse serviço já nos deu em Sabará o “Museu do Ouro” e em Ouro Preto o “Museu da Inconfidência”. Quem sabe se o mesmo serviço não estará em condições de fazer algo em Campos?*⁴⁹ Observa-se que agora a referência ao

Museu do Ouro de Sabará, no estado de Minas Gerais, coloca-se no quadro da rivalidade entre municípios, e não entre estados. E os mesmos argumentos servem para a discussão da escolha da edificação que deveria abrigar o museu: *Poderá o sobrado senhorial dos Pirapetingas condignamente figurar entre as residências mais interessantes do Brasil, tais a “Casa dos Contos”, em Ouro Preto; o “Solar Jacinto Dias”, em Sabará; o “Paço do Saldanha”, no Salvador (Bahia), a “Residência”, em Belém do Pará.*⁵⁰ Nesse caso, o que se apresenta é a utilização da pinacoteca como instrumento político de afirmação da cidade de Campos, no contexto da rivalidade entre os municípios fluminenses.

Verifica-se, portanto, em torno da disputa do significado da coleção Alberto Lamego, o conteúdo político da ação cultural estatal e, nesse caso, o sentido político que a aquisição governamental poderia assumir no quadro de um colecionismo de Estado. Genericamente, a coleção é disputada no processo de afirmação de identidades regionais e locais, entrecruzando ao mesmo tempo contradições entre estados e municípios. Verifica-se aí um caso interessante de entrelaçamento de sociedade política e sociedade civil em torno da organização da cultura. A incapacidade de os atores políticos envolvidos conseguirem impor um certo consenso terminou fazendo com que a coleção nunca alcançasse a devida projeção, permanecendo guardada em reserva técnica.

De modo conclusivo, a história da coleção Alberto Lamego aponta para mais um capítulo da história da prática de colecionar no Brasil que, no caso, como fato da história política, confunde história da imagem artística com a história do poder simbólico.

Notas

*Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração de várias pessoas. Antes de tudo, sou grato a Sergio Fagerlande, que com generosidade me disponibilizou informações sobre a coleção Salvador de Mendonça, fundamentais para a reflexão desenvolvida. Além disso, no levantamento das fontes da Coleção Alberto Lamego, agradeço o apoio importante de Carolina Ramos, e Daniel Simão Nascimento e Rafael Almeida e Andrade, monitores do Departamento de História da UFF. No convívio com as demais fontes, sou agradecido à valiosa participação profissional de Alexandre Miranda de Almeida como assistente de pesquisa. À diretora do Museu Antonio Parreiras, Fátima Henriques, devo agradecimentos especiais ao tornar possível grande parte da pesquisa, contribuindo para afirmar os museus como instituições abertas à pesquisa e à reflexão, garantindo com responsabilidade seu caráter público. Em torno do Museu Antonio Parreiras, em Niterói, convivi ainda com Valéria Saigueiro, a quem agradeço o coleguismo e a interlocução privilegiada.

Por fim, na reta final do trabalho, Claudia Ricci contribuiu gentilmente com uma leitura crítica, reafirmando minha gratidão por estar cercado de amigos prontos para incentivar minhas incursões no processo de investigação acerca da arte no Brasil.

1. Para a abordagem da história da AIBA, consulte-se o trabalho de FERNANDES, Cybele Vidal Neto. “Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Beals Artes: 1850/1890”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
2. Para uma discussão das relações entre arte e a questão nacional no Brasil, consulte-se MARQUES DOS SANTOS, Afonso Carlos. “A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império”. In: *180 anos de Escola de Belas Artes*, Anais de seminário. Rio de Janeiro, UFRJ-EBA, 1996; e ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
3. *Deixo, ou para melhor me explicar, mando restituir ao Sr. Wilson, agente dos vapores ingleses nesse porto da Bahia, o quadro, grande valor, de Júpiter e Juno, que ele confiou a mim e julga queimado e lhe peço perdão da má fé que usei para com ele*. Cf. VALLADARES, José. “A galeria Abbott: primeira pinacoteca da Bahia”. Monografia apresentada ao I Congresso de História da Bahia, março de 1949. Bahia, Secretaria de Educação / Museu do Estado, 1951, p. 30.
4. Para o estudo da coleção Abbott contamos com o trabalho já citado de José Valladares, além do trabalho de NEVES, Maria Helena Franca. “Jonathas Abbott: um lugar de memória”. Trabalho final da disciplina História da Bahia no século XIX. Mestrado em Artes. Salvador, UFBA-EBA, nov. 1994, p. 20, que cita também como referência importante a pesquisa de QUERINO, Manuel. *Artistas bahianos*. Salvador, Oficinas da Empresa A Bahia, 1911.
5. Segundo José Valladares, as indicações biográficas indicam os anos de 1790 e 1796.
6. Cf. VALLADARES, José. *A galeria Abbott*, primeira pinacoteca da Bahia; monografia apresentada ao I Congresso de História da Bahia, março de 1949. Bahia, Secretaria de Educação – Museu do Estado, 1951.
7. A coleção em 1862, segundo o inventário constava de 413 itens, reduzida a 391 no catálogo do Liceu Provincial de 1871 e em relatório de 1882, constavam ainda 374 itens - sendo 274 a óleo, 23 fotografias, 16 gravuras, 50 litografias, 2 pinturas chinesas, 1 pintura em seda, 5 a lápis e 3 baixo-relevos, em um total de 413 peças. Hoje o acervo da coleção no Museu do Estado da Bahia conta com 102 itens. Cf. VALLADARES, J. op. cit.
8. Cf. VALLADARES, J. op. cit.
9. Segundo José Valladares indica, pode-se imaginar que a prática de colecionar de J. Abbott tenha mesmo antecedido a viagem dos anos de 1830, uma vez que consta de sua coleção estudos de Franco Vellasco para os painéis da Igreja do Senhor do Bonfim de 1819.

10. Cf. EVES, M. H. F. op. cit.
11. Coelho Netto na introdução ao catálogo da coleção Luiz de Rezende, preparado pelo Leiloeiro Paula Affonso em 1937, destaca o espanto do colecionador com a pobreza da pinacoteca da ENBA, motivando sua doação de telas e bronzes. Cf. *Colleção Luiz de Rezende*. Rio de Janeiro, Leiloeiro Paula Affonso, julho de 1937.
12. De sua coleção constam no MNBA ao menos 7 quadros que conseguimos identificar em pesquisa nos arquivos da instituição: duas telas de Jan Brueghel de Velours (Gladiador ferido; Cabeça de anjo); uma de Eustache Le Sueur (Moisés tocando o rochedo); uma de Jan Havicksy Steen (Festa de Reis); David Teniers, o jovem (A guerra); Jean Baptiste Marie Pierre (Leda e o cisne); Francois Rene Moreaux (Retrato de menino). Cf. lista encontrada em pasta do Arquivo do MNBA.
13. Cf. *Exposição de pintura – memória aos Barões de S. Joaquim na Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1929.; e *Homenagem aos Barões de São Joaquim*, folheto de exposição. MNBA, nov./1998. Arquivo do MNBA.
14. Consta lista no Arquivo do MNBA.
15. Cf. *Homenagem aos Barões de São Joaquim*, folheto de exposição. MNBA, nov./1998. Arquivo do MNBA.
16. Cf. *Colleção Luiz de Rezende* op. cit.
17. Cf. *Collection of paintings belonging to Salvador de Mendonça* Washington, 1890. (Coleção Sergio Fagerlande) Sabe-se que a coleção de Salvador de Mendonça não parou de ser acrescida de novas aquisições até sua morte.
18. Cf. *Colleção Luiz de Rezende* op. cit.
19. Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. Coleções e colecionadores; verbete. In: *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivrc, 1988.
20. Há mesmo no item n. 161 a indicação de uma cópia de *Pastorale* de Lancret, atribuída a Watteau.
21. Cf. *Illustrated catalogue of Nearly three hundred valuable paintings by ancient and modern masters...* New York, The American Art Association, 1916. (Coleção Sergio Fagerlande). Para uma discussão da função social no campo das artes dos leilões de arte, consulte-se VELGA, Roberto de Magalhães. Leilão de “objetos de arte”: uma instância de reclassificação de objetos. *Alcen*, Revista de Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro, PUC-RJ – Departamento de Comunicação Social, v. 1. n. 2. jan/jun 2001.
22. Charles Sedelmeyer, de Paris é o autor das *expertises* indicadas. Essa referência pode indicar a imprecisão da afirmação de José Roberto Teixeira Leite sobre a avaliação da coleção realizada em Paris.
23. A história da coleção Alberto Lamego na imprensa pode ser acompanhada em pasta específica do acervo documental do Museu Antonio Parreiras.
24. Alberto Lamego é autor de várias obras, em que desponta sua famosa *Terra Goitacá; à luz de documentos inéditos*, da qual só foram publicados 8 volumes.
25. Cf. Essa informação consta de: Carta de Alberto Lamego ao Sr Coronel Edmundo Macedo Soares, Governador do estado do Rio de Janeiro, de 30 de março de 1949. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.

26. Além desses nomes a comissão contava com a participação de Ligia Martins Costa, Regina Monteiro Leal, Manoel Constantino e Agenor Cezar de Barros e Dakir Parreiras.
27. Cf. Carta de Alberto Lamego ao Sr Coronel Edmundo Macedo Soares, Governador do estado do Rio de Janeiro, de 30 de março de 1949. Arquivo do Museu Antonio Parreiras. - Os itens da coleção avaliados foram as telas de Nicolas Poussin, Arte Neer, David Teniers, Rolenad Jacobsz Savery, Jan Dirksz Both, Simon van der Does, Johannes Beeldmaker, Heem, Adrian Brower, Fampon, Augusto Rodrigues Duarte, Clovis Arrault, Nicolau Facchinetti e os cinco desenhos atribuídos à escola italiana de pintura (no valor total de Cr\$ 1.790,00 – um milhão setecentos e noventa mil cruzeiros). Cf. HENRIQUES, Fatima do Rosário M. *Coleção Alberto Lamego: uma coleção ilustre*, monografia de bacharelado em Museologia. Rio de Janeiro, UNI-RIO, 1989.
28. Cf. idem.
29. Cf. Integrará o patrimônio cultural do estado do Rio a Pinacoteca do “Solar dos Airises”. *O Globo*. /s.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
30. Cf. Vai-se a pinacoteca de Airises; recorte de jornal. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
31. Atualmente a biblioteca e os manuscritos da coleção Alberto Lamego fazem parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB / USP.
32. Cf. *A Pinacoteca dos Ayrises*, 13-6-1950. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
33. Cf. *Catálogo da Pinacoteca dos Ayrises*, Museu Antonio Parreiras. Niterói, Associação Fluminense de Belas Artes, 1951.
34. Cf. Integrará o patrimônio cultural do estado do Rio a Pinacoteca do “Solar dos Airises”. *O Globo*. /s.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
35. Cf. Um tesouro em Campos. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
36. Cf. Tesouro em Airises a 12 quilômetros de Campos. *A Noite*, Ilustrada. Rio de Janeiro, /s.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
37. Cf. SCHWEITZER, Adolfo. Um museu de arte na planície. /s.l.ed.d./. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
38. Cf. Uma vistia ao solar dos Ayrises; numerosa e raríssima coleção de telas históricas. *A Gazeta*. /1940/. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
39. Cf. Terra goytacá. *O Jornal*. 25 de junho de 1936. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
40. Cf. Entre códices, mapas e estampas. Arquivo do Museu Antonio Parreiras.
41. Cf. “[...] por desejar que a pinacoteca dos Airises fique no nosso estado, que jamais terá oportunidade de adquirir semelhantes telas [...]” Cf. Carta de Alberto Lamego a Jefferson Ávila Junior, de 28 de outubro de 1948. Arquivo Museu Antonio Parreiras.
42. Cf. Museu da província do Rio de Janeiro – mais um passo decisivo para a sua concretização. *A Noite*, 4 de março de 1949. Arquivo Museu Antonio Parreiras. Essa matéria acompanhava posição apresentada em outras ocasiões na imprensa:

Museu da província do Rio de Janeiro. *A Noite*, 27 de maio de 1947.; Museu da província do Rio de Janeiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1948.; Museu da província do Rio de Janeiro. *Vamos ler!* Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1947.; e Museu da Província do Rio de Janeiro. recorte de jornal sem referência. - Arquivo Museu Antonio Parreiras.

43. Cf. Recortes de jornal sem referências: GUERRA, Barbosa. Museu Alberto Lamego; GUERRA, Barbosa. Pinacoteca dos Airises.; GUERRA, Barbosa. Solar dos Pirapetingas.; MARÇAL, Gil. Estrada do passado; Transformação da pinacoteca de Airizes em museu de arte.; Deve ficar em Campo a pinacoteca de Airises.; No Solar dos Airises. /*A Notícia*/.; Repercute a aquisição da pinacoteca de Airizes. 23 de junho de 1950. - Arquivo Museu Antonio Parreiras.

44. As anotações baseiam-se na matéria que consta no Arquivo Museu Antonio Parreiras como publicada em *A Noite*, em 27 de maio de 1947.

45. Cf. FERREIRA, Marieta de Moraes. *A época de ouro*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1990.

46. Cf. Matéria que consta no Arquivo Museu Antonio Parreiras como publicada em *A Noite*, em 4 de março de 1949.

47. Cf. Matéria que consta no Arquivo Museu Antonio Parreiras como publicada em *A Noite*, em 31 de agosto de 1948.

48. Cf. Transformação da pinacoteca de Airizes em museu de arte. Sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras; em outra matéria que consta no mesmo arquivo há outra referência: “Teríamos assim o nosso museu de arte, como importante contribuição oficial em favor da cultura goitacá, pois enquanto Campos nada possui nesse particular, conta Niterói com o Museu Antonio Parreiras e Petrópolis com o Museu Imperial.” – GUERRA, Barbosa. Solar dos Pirapetingas. sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

49. Cf. GUERRA, Barbosa. Museu Alberto Lamego. Sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

50. Cf. GUERRA, Barbosa. Solar dos Pirapetingas. Sem referência. Arquivo Museu Antonio Parreiras.

PEREIRA PASSOS COLECIONADOR

Maria Isabel Ribeiro Lenzi*



Este trabalho se propõe a estudar a coleção particular de Pereira Passos. As fontes estão nos documentos e livros da família Passos, depositados no Museu da República. Entrevistamos Antônio Bulhões, bisneto de Pereira Passos, que forneceu importantes informações sobre o destino da coleção.

Pereira Passos, um engenheiro especialista em ferrovias que já idoso veio a ser prefeito do Rio de Janeiro, ficou famoso pelas reformas empreendidas na capital durante sua administração. Adquiriu reputação de homem autoritário, já que, para aceitar o cargo, exigiu a dissolução do Conselho Municipal; as eleições foram marcadas só para seis meses depois de sua posse¹.

Foi um homem de ação, empreendedor, que transformou a vida do Rio de Janeiro. Seus conhecimentos técnicos e sua formação profissional eram compatíveis com o que havia de mais moderno na Europa de seu tempo. Conhecia os mais recentes avanços tecnológicos e não economizou esforços para trazê-los todos para o Brasil. Em alguns casos, não conseguiu.

Contudo, sua concepção de progresso não se limitava aos aspectos técnicos. Nela, a cultura desempenhava um papel importante. Tinha a civilização européia como modelo e almejava que o Brasil um dia se equiparasse ao velho continente, mais especificamente à França, no que se refere à produção e ao consumo das artes e lazer. Construiu escolas, postos de saúde, teatros, estádio para esportes náuticos, equipamentos turísticos, entre outros². A abrangência de seus projetos era muito grande. Pereira Passos inovou também construindo casas salubres e higiênicas para operários, projeto que pretendia tivesse continuidade nas administrações seguintes.

* Historiadora. Pesquisadora do Museu da República. Chefe do Arquivo Histórico do Museu da República.

Imaginou o poder público financiando moradias para os operários. O projeto seria desvirtuado após sua gestão³.

A arte admirada por Passos era a acadêmica, o que também era uma medida de civilização e progresso. Sem dúvida, estava preocupado em consumir a arte consagrada, aquela que já tivesse sido premiada em salões. O pano de boca e afrescos pintados por Visconti para o Teatro Municipal foram expostos para o público em Paris antes de virem para o Rio de Janeiro. Pereira Passos visitou o ateliê do artista diversas vezes e se orgulhava de poder mostrar na capital francesa parte do que seria o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Algumas esculturas que ele, quando prefeito, havia encomendado de artistas franceses para ornarem as praças e jardins do Rio foram expostas no salão de 1907, o que o deixou bem orgulhoso⁴. Em sua gestão foram iniciadas as obras da Escola Nacional de Belas Artes, hoje Museu Nacional de Belas Artes. No Teatro Municipal, entre outras obras de arte, destacam-se as pinturas internas de Visconti e as esculturas nas fachadas exteriores de Rodolfo Bernardelli.

Colecionador de salão

Em sua residência em Laranjeiras, Pereira Passos mantinha uma galeria onde guardava e exibia a coleção composta ao longo de uma vida de muitas viagens para o exterior.

No fim da década de 1880, Passos fazia, junto com sua esposa Maria Rita, uma volta ao mundo. Na ocasião, foi a vários países, inclusive Estados Unidos, Japão, Índia. Em 1889, enquanto no Brasil a República era proclamada, em Paris, onde estava Passos, uma grande exposição comemorava o centenário da Revolução Francesa. Lá, ele certamente adquiriu algumas obras de artistas premiados na Exposição e no Salão de 1889, como J. Agrasot, Tiratelli, Eugène Aizelin. Provavelmente visitou os ateliês desses artistas.

Depois que deixou a prefeitura do Rio de Janeiro, viajou para a Europa pelo menos quatro vezes. Em 1907, escreve de Barcelona a um amigo, expressando sua perplexidade diante dos impressionistas. Em uma época na qual Monet já aparece nos museus franceses e no ano em que o pintor consegue, através da intervenção do político Clemenceau, que o quadro “Olympia”, de Manet, figure entre as obras expostas no Louvre, Passos considera as telas dos impressionistas *verdadeiros borrões feitos com vassoura*

grossa. Ao mesmo tempo, delicia-se com obras acadêmicas expostas para venda na rua Fernando VII⁵. Ao voltar para Paris, Pereira Passos compra, em 14 de setembro de 1908, na Galeria P. Chevallier, uma aquarela de Borione – artista que ainda seria premiado no Salão dos Artistas Franceses –, como atesta o recibo.

Sobre a coleção Passos, temos uma lista na qual estão relacionados 53 óleos de 35 artistas, “das galerias do Dr. Passos”, provavelmente feita pelo restaurador João José da Silva, que forneceu a Pereira Passos recibo em 11 de maio de 1904 por trabalho de restauração em painéis a óleo. Desses 35 artistas, 21 eram reconhecidos pela academia européia (a maioria da escola francesa, seguida da escola alemã, italiana, espanhola e portuguesa), sendo que quinze deles participaram, pelo menos uma vez, do salão de Paris. Encontramos inclusive o recibo de compra do óleo “*La main chaude*” de Auguste Truphème, no qual o artista declara: *Reçu de Monsieur Passos la somme de douze cent francs pour l'achat de mon tableau ayant pour titre La main chaude, ce tableau a figuré au dernier salon de Paris, et à la galerie du Bon Marché. Paris, le 20 oct. 1895, 23, rue de Sèvres*⁶.

Havia muitos premiados presentes na coleção. Entre eles, destacam-se Jules Breton, que debutou no Salão em 1855 e, até 1889, quando foi júri da Exposição Universal de Paris, recebeu pelo menos seis medalhas nos salões parisienses; José Julio Souza Pinto, pintor português, membro da Academia de Belas Artes de Lisboa, estabelecido em Paris, grande prêmio na Exposição do Porto, detentor de diversas medalhas nos salões de Paris, inclusive Legião de Honra em 1895 e *bors concours* na Exposição Universal de 1900; Alexandre Defaux, medalha de ouro na Exposição Universal de Paris; Etienne Prosper Berne-Bellecour, artista muito querido do público, com medalhas de 1869 até 1905, desenhista também na imprensa; Joaquim Sorolla y Bastilo, grande mestre da pintura acadêmica espanhola, obteve diversas medalhas em Paris. O tema predominante na coleção está ligado à natureza. Encontramos diversos quadros de paisagem, flores e animais. Há também um número significativo de retratos (11 quadros, sem contar com os retratos de Pereira Passos). A lista do restaurador João José da Silva se ateu aos óleos, não citando outras técnicas artísticas que também estavam presentes na coleção Pereira Passos, como aquarela e gravura (cf., no anexo, a lista de artistas da relação de João José de Silva).

Em 1958, o que restou dessa coleção foi leiloado. No libreto com as obras a serem leiloadas, constam 397 peças, entre óleos, aquarelas, gravu-

ras, esculturas, tapetes persas, porcelanas chinesas e mobiliário. Dos 53 óleos citados pelo restaurador João José da Silva, apenas vinte foram a leilão. Provavelmente muitos deles foram doados a amigos e parentes – vemos a lápis, no documento, nomes de pessoas que ficaram com esses quadros. As obras de cunho pessoal, como retratos, bustos e algum mobiliário, não foram relacionadas para o leilão (em anexo, relação das obras, entre óleos, aquarelas, gravuras e pastel, que participaram do leilão).

Não é de admirar a escolha de Pereira Passos pela arte consagrada no Salão. Ele seguia a tendência da elite nacional de adotar padrões consagrados pela Europa, sobretudo os que fossem institucionalizados pelas Exposições Nacionais. Passos era essencialmente um homem do século XIX, nasceu em 1836 e morreu em 1913.

Era de família rica – cafeicultores e exportadores de café do Vale do Paraíba. Seu sucesso como engenheiro o levou a abrir uma serraria, que comercializava madeira para construção. Sem dúvida, Passos precisava de uma coleção que confirmasse sua posição social e lhe conferisse ainda mais prestígio. E o que era mais valorizado na sociedade brasileira que a arte acadêmica européia? Segundo Krysztof Pomian, *é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento das coleções, conjunto de objetos fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial, em locais fechados preparados para esse efeito, e exposto ao olhar*⁷. O gosto de Passos pela arte acadêmica é confirmado pela presença de cópias de obras consagradas em sua coleção: uma cópia de Velasquez e outra de Murillo.

Quanto aos artistas brasileiros, estão na coleção Décio Villares e Pedro Weigärtner, com as obras “Miscelânea” e “Paisagem”, respectivamente. Décio Villares expôs no Salão de Paris em 1874, estudou com Cabanel e modificou a bandeira imperial adaptando-a para a República. Pedro Weigärtner morou na Alemanha, onde estudou na Escola de Belas Artes de Berlim; depois, foi para Paris e participou do Salão de 1898 e da Exposição Universal de 1900. Weigärtner foi professor da Escola Nacional de Belas Artes.

Pereira Passos fez-se retratar por artistas consagrados: Bernardelli e Jean Magrou esculpiram bustos seus. O francês Magrou já havia feito o busto de Pedro II⁸. O retrato a óleo que hoje está no Museu da República é de Rocha Fragoso, de 1876. Em Paris, encomenda retrato a Belmiro de Almeida, pintor brasileiro de grande prestígio que dividia sua vida entre o

Rio de Janeiro e a capital francesa. O quadro foi pintado entre 1908 e 1909 e participou da Exposição Nacional de 1908. Atualmente, pertence a Maria Helena Tostes Vieira. Seu retrato feito por Visconti foi legado a seu bisneto Felizberto José Bulhões de Carvalho, por Maria Elisa de Oliveira Passos, nora de Pereira Passos, em testamento.

Passos era um colecionador, não um mecenas. Nunca financiou artistas, comprava as obras já consagradas pelo mercado. Porém tentava, usando o seu prestígio, ajudar os artistas por ele admirados. Em carta para Rangel, comenta sobre artistas não conhecidos: *Vive aqui [Paris] outro brasileiro, Madruga Filho, que merece ser auxiliado. Tem-se feito por si mesmo e seus quadros são aqui premiados. Vi trabalhos dele admiráveis.* Mais:

Pelo pacote de 8 de maio próximo, segue para aí o notável pintor francês Gaston Guignard, premiado em diversas exposições e muito considerado aqui. Vai expor no Rio de Janeiro e em São Paulo alguns de seus melhores quadros, que vi e parecem muito bons. Não o encorajei a tentar fortuna aí, mas não pude deixar de dar-lhe uma carta de apresentação para o meu amigo que fará por ele o que puder. O que deseja é expor seus quadros na Escola de Belas Artes, porque não sabe se encontrará aí outro local que disponha de boa luz. Não sei se o Bernardelli consentirá nisso. Em todo caso ele vai tentar ver se consegue.⁹

O destino da coleção

Pereira Passos faleceu em 1913, deixando sua casa com todos seus pertences a seus filhos, já que ele havia sobrevivido à esposa alguns meses. Nos anos 50, a casa de Passos pertencia a seu filho Francisco de Oliveira Passos e a suas netas Maria Passos de Castro e Ernestina Bulhões de Carvalho. Com a morte de Francisco de Oliveira Passos, em 1958, a família propõe ao então prefeito de Distrito Federal, Negrão de Lima, que a prefeitura tomasse posse da casa de Pereira Passos com tudo o que havia dentro. Para isso, Maria de Castro e Ernestina Bulhões de Carvalho morariam na casa dos empregados que havia no fundo do terreno da rua das Laranjeiras. A prefeitura pagaria um pequeno salário às duas senhoras pelo serviço que elas prestariam de guardiãs e conservadoras do acervo. Negrão de Lima adiou a resposta e, posteriormente, comunicou que a prefeitura não podia aceitar tal proposta¹⁰.

Não houve saída, o acervo que estava sendo preservado pela família desde 1913 foi disperso. Afonso Nunes se encarregou do leilão que acon-

teceu nos dias 13, 14 e 15 de outubro de 1958. No dia 12 de outubro, o “Palacete Passos” ficou aberto à visitação. O leilão foi judicial devido ao inventário de Maria Paula Passos de Castro, filha de Pereira Passos. Antônio Bulhões não permitiu que fossem vendidos alguns quadros que estão atualmente com ele e com seu irmão Felisberto José Bulhões de Carvalho. A atriz Glauce Rocha, na época esposa de Antônio Bulhões, arrematou algumas peças nesse leilão. A prefeitura não se interessou em adquirir sequer uma peça do acervo de Passos. As mobílias do quarto de Pereira Passos foram doadas, anos depois, ao Museu da Cidade, e o escritório, bem como parte da biblioteca e do arquivo, para o Museu da República. O Arquivo Geral de Cidade recebeu parte da biblioteca – livros referentes à cidade do Rio de Janeiro.

É de notar o esforço da família na construção da memória de seu patriarca. Por mais de quarenta anos, o arquivo, a biblioteca e a coleção de arte de Pereira Passos foram guardados por filhos e netas na residência Passos. Com a morte do último filho, Francisco de Oliveira Passos, por razões econômicas já citadas acima, o acervo foi disperso. A coleção de arte foi desconstruída, o leilão a espalhou pelo Rio de Janeiro, quiçá pelo Brasil. Porém o que foi considerado importante para a construção da memória de Pereira Passos a família doou a instituições públicas – Museu da República, Museu da Cidade e Arquivo Geral da Cidade – que, de modo fragmentado, porém o único possível, preservam o que sobrou da coleção, do arquivo e da biblioteca de Pereira Passos.

Anexo 1

Listas dos óleos restaurados por João José da Silva

Artista	Obra	Escola / Salões
Wolf	- Efeito de luar - Flores (2 quadros) - Paisagem* - A queda do Rheno	
Diart, Jules*	Flores	Escola Francesa / Salão de Paris de 1864 a 1868

Guerie, Paul Felix*	Paisagem	Escola Francesa; salão de Paris de 1868 a 1870
Luluoire	Flores	
Ribeiro, F*	Marinha	
Mignard	Retrato	
Leikeil, M	Paisagem	
Souza Pinto, José Julio	Paisagem	Membro da Academia de Belas Artes de Lisboa; Grande prêmio na Exposição de Porto; Exposição Universal de 1889 e 1900 (Paris), Participou de diversos salões de Paris e foi Cavaleiro da Legião de Honra em 1895.
Scheurer, Julius	- Aves* - Paisagens e figuras	Escola Alemã
Berne-Bellecour, Etienne Prosper	- Um militar* - Paisagem	Escola Francesa; Medalhas no Salão de Paris em 1869, 1872, 1873, 1875, 1876, etc.; Exposição Universal de 1878; Salão dos Artistas Franceses em 1900, 1903, 1904, 1905.
Latour,	Paisagem	
Tiratelli, Cesare*	Paisagem e figuras	Escola Italiana.

Agrassot y Juan, Joaquim	Paisagens e figuras	Escola Espanhola; Exposição Nacional de Madrid de 1864; Mensão honrosa na Exposição Universal de Paris de 1889.
Bilan, E.	Touro	
Tribolet	Residência	
Veyrassat, J.	Paisagem, figura e animais	Escola Francesa; Expôs no Salão de Paris a partir de 1848, medalhas em 1866, 1869 e 1872, Cavaleiro da Legião de Honra em 1878.
Breton, Jules Adolphe Aimé Louis	Camponesa	Escola Francesa; Expôs no Salão de Paris desde 1855, medalhas em 1857, 1859, 1867, 1872, 1885; membro do júri da Exposição Universal de Paris de 1889 e 1900.
Weingärtner, Pedro	Paisagem (Desterro)	Brasileiro; Salão de Paris de 1898, Exposição Universal de 1900. Professor da Escola Nacional de Belas Artes.
Lancelotto, Egisto*	Pombos	Escola Italiana; expôs com sucesso em Veneza, Milão, Roma, Turim, Viena, Munique.

Walther, Adolph Wilhelm*	Paisagem e animais	Escola Alemã. Professor da academia de Dresden.
Rupert, Otto von *	Munich	Escola Alemã
Zahnd, Joan	Paisagem e animais (2 óleos)*	Escola Suíça
Battue, Pierre*	Paisagem	
Japy, Louis Aimé	Animais	Escola Francesa. Debutou no salão em 1864, medalhas em 1870, 1873. Medalha de prata na Exposição Universal de 1889 e 1900. Cavaleiro de honra em 1906.
Defaux, Alexandre*	Animais	Escola Francesa. Debutou no salão em 1859. Medalha de ouro em 1900 na Exposição Universal da Paris.
Truphême, August Joseph*	La Main Chaude	Escola Francesa. Expôs no Salão de Paris a partir de 1865. Ganhou várias medalhas e, com este quadro, hors concours.
Linguet, Henri*	Paisagem com embarcações	Escola Francesa. Expôs no Salão de Paris de 1881 a 1914.
Vienot, Edouard	Retrato (8 óleos)	Escola Francesa. Participou do Salão de Paris de 1831 a 1870.

Fragoso, R	Retrato	
Lecaron, Jules Achille	Retrato	Escola Francesa. Expôs no Salão de Paris de 1833 a 1865.
Pogna	Marinha	
Villares, Décio	Miscelânea	Brasileiro. Participou do Salão de Paris em 1874.
Desconhecido	Mater	
Desconhecido	Cabeça de estudo	
Desconhecido	Paisagem (2 óleos)	
Desconhecido	Efeito do luar	
Svatiana (?)	Flores	

* Obras leiloadas em 1958

Anexo 2

Quadros que participaram do leilão em 1958 de acordo com o lugar onde estavam na casa de Pereira Passos. Além dos óleos já citados no anexo 1, temos também aquarelas, gravuras e um pastel.

Entrada

Siappa F. – “Os Borrachos” (Cópia de Velásquez) (sem referência)

Piugilli – “Marinha” (sem referência)

F. Ribeiro – “Marinha” (sem referência)

Hall

Teniers, David. Quatro gravuras representando festas flamengas. Sem título. Escola Flamenga. Tenier, David I – 1582-1649 ou Tenier, David II – 1610-1690. (Não sabemos se as gravuras são de David Tenier I ou David Tenier II, pai e filho, pintores de história, cenas de gênero, figuras, paisagens, gravadores. Obras em diversos museus da Europa.)

Campbell, Graham – “A Summer Morning” (gravura antiga, sem outra referência)

Newton, G. C. – Uma antiga gravura (sem referência)

8 gravuras sem autoria.

Sala de jantar

Não há referência a quadros, mas Tapetes de Aubusson.

Jardim de inverno

Linguet, Henri – “Paisagem com embarcações”. Participou dos Salões de Paris de 1881 a 1914.

Zahnd, Joan – 1854-1934 – “Via Ápia” (1877)* Escola Suíça. “Fonte” (1878)*

Walther, Adolf Wilhelm – 1826-1913 – “Paisagem com animais”.* Academia de Dresden. Professor da Academia de Dresden. Escola Alemã.

Egisto, Lancerotto – 1848-1916. “Moça com pombos”. Escola Italiana. Expôs com sucesso em Veneza, Milão, Roma, Turim, Viena e Munique.

Salão de visitas

Truphème, August Joseph – 1836-1898. “La Main Chaude”. Ganhou várias medalhas e, com esse quadro, ganhou *hors concours*. Expôs no Salão de Paris a partir de 1865.

Battue, Pierre – 1892. “Paisagem: Anterieurement”* (sem referência)

Sala de estudos

Guérie, Paul Felix – 1819. “Apanhando lenha na floresta”. Expôs no salão de Paris de 1868 a 1870.

Pried, V – “Pantheon”, aquarela (sem referência).

Diart, Jules Édouard – “Flores”. Escola Francesa. Expôs no Salão de Paris de 1865 a 1868.

Narvlet, Joseph – 1821-1884. Sem título. Pastel representando cena no Jardim das Tulherias. Trabalhou com Abel Pujol, debutou no salão em 1948.

Machado, Fernando. Sem título. Duas aquarelas de paisagens. (sem referência).

Ruppert, Otto von – 1841-1896. “Munich”. Pintor de arquitetura, paisagem, natureza morta. Aquarelista. Alemão, viveu em Veneza.

Wolf, O. – “A queda do Rio Reno” (sem referência)

Borione, Bernard Louis – 1865. “Xeque Mate”, aquarela. Expôs no Salão dos Artistas Franceses de 1911 a 1920.

Defaux, Alexandre – 1826-1900. “Paisagem com rebanhos de carneiros”. Expôs em diversos salões, recebendo diversas medalhas, inclusive de ouro em 1900. Condecorado com Legião de Honra. Debutou no Salão em 1859.

Berne-Bellecour, Etienne Prosper – 1838-1900. “Soldado francês”.* Expôs em diversos salões. Retratos e paisagens, principalmente em assuntos militares, tendo ganho diversas medalhas. Colaborou em diversos jornais com seus desenhos. Expôs no salão dos artistas franceses em 1900, 1903, 1904 e 1905. Muito querido do grande público. Medalhas: 1869, 1872, 1873, 1875, 1876 etc.

Tomagini, Luis Assencio – 1823-1902. “Tempestade”. Português, pintor de marinhas. O Museu Nacional de Lisboa guarda o quadro “Barco com dois mastros”.

Benassit, Louis Emille – 1833-1902. “Soldados franceses”. Escola Francesa. Aquarela. Grande aquarelista e caricaturista. Expôs em diversos salões, tendo alguns dos seus trabalhos muito valorizados. Expôs no Salão de Paris entre 1870 e 1889.

Sala do piano

Sorolla y Bastilo, Joaquim. 1863-1923 – “Duas espanholas no balcão”. Escola Espanhola. Mestre da pintura espanhola. Expôs em diversos salões, principalmente em Paris, onde obteve diversas medalhas, inclusive a de Grande Prêmio de 1900. Medalha de 2ª Classe em 1890, 3ª classe em 1893, 2ª classe em 1895. Exposições pessoais: 1906 – Paris (Galerie George Petit), 1907 – Berlim, Düsseldorf e Colônia, 1908 – Londres.

Harpignies, Henry Joseph – 1819-1916 – “Paisagem”, aquarela. Escola Francesa. Estudou com os paisagistas de 1830, sobretudo Corot. Seus quadros atingiram grandes preços, principalmente as aquarelas. Ganhou inúmeras medalhas: Cruz da Legião de Honra (1875), Medalha de Honra, Grande Prêmio de 1900, Comendador em 1901. Grande sucesso em Londres. Anatole France o chamava de Miguelângelo das árvores.

Tiratelli, Cesare – “Tocando Sanfona”*. Escola Italiana. Filho de Aurelo Tiratelli.

Scheurer Julius – 1859-1913 – “Aves”. Escola Alemã. Especialistas em pássaros.

Roulet, Maria Anatole Gaston – 1847-1925. “La rode de Toulon”. Escola Francesa. Aquarela. Expôs em diversos salões. Grande aquarelista de marinhas. Pintura de paisagem, marinhas, desenhista, ilustrador. Aluno de Jules Noël. Debutou no salão em 1874. Pintor oficial de marinha e cavalheiro da Legião de Honra em 1895.

* Obras que na listagem de João José da Silva aparecem com outro título.

Notas

1. Ver BENCHIMOL, Jayme Lary. *Pereira Passos; um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

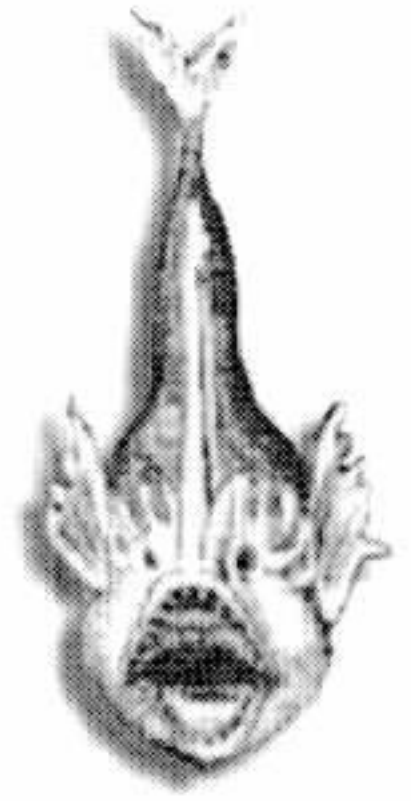
2. Ver ATHAÍDE, Raimundo A. de. *Pereira Passos, o reformador do Rio de Janeiro: biografia e história*. Rio de Janeiro: A Noite, s/d.; AZEVEDO, André Nunes de. *Entre o progresso e a civilização: o Rio de Janeiro no traçado de sua capitalidade*. Rio de Janeiro. UERJ. Mimeo.

3. Carta para Américo Rangel de 11 de setembro de 1908. Acervo Alfredo Rangel.
4. Carta para Américo Rangel de 3 de janeiro de 1907. Acervo Alfredo Rangel.
5. Carta para Américo Rangel de 7 de junho de 1907. Acervo Museu da República. Coleção Pereira Passos.
6. Recibo emitido por Auguste Truphème. Acervo Museu da República. Coleção Pereira Passos.
7. POMIAN, Krzysztof. *Memória e história*. Porto: Editora da Casa da Moeda, 1985, p. 74.
8. Carta de Jean Magrou para Pereira Passos de 21 de outubro de 1909. Acervo Museu da República. Coleção Maria Passos.
9. Carta a Américo Rangel de 24 de abril de 1908. Acervo Américo Rangel.
10. Entrevista a Antônio Bulhões.

CERTEZA DA FORMA, FRACASSO DO ESTILO

A paixão pela atualidade do colecionador Castro Maya

Vera Beatriz Siqueira*



Durante a década de 50, o colecionador carioca Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) foi convidado por Assis Chateaubriand para apresentar, em coquetel na casa de Walter Moreira Salles, a tela “Baigneuse”, de Renoir, da qual era um dos doadores e que seria integrada ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. No texto que elaborou para a ocasião, o colecionador estabelece uma relação direta entre a beleza, a alegria e o otimismo da poética do artista com *o fim do século XIX, talvez o momento mais feliz da humanidade*¹

Tal confluência, entretanto, estabelece-se em Renoir antes como exceção que como norma. Enquanto os demais artistas franceses pareciam antever a miséria dos vindouros “dias sombrios”, Renoir se dedica à mais pura “exaltação do belo”, da sensualidade, da saúde. Por outro lado, parece ser uma via de mão única, pois esse mesmo tempo feliz é incapaz de aceitar irrestritamente suas telas. Castro Maya cita uma crítica à famosa exposição de 1874 dos artistas impressionistas, que identifica em Renoir *um amontoado de carne putrefata, cujas manchas verdes e roxas fazem lembrar um cadáver em decomposição*²

Onde Castro Maya enxerga alegria e vitalidade, o crítico vê morte e putrefação. Estamos diante de um dos inúmeros casos típicos de apreensão pública da arte moderna. Toda a modernidade artística se fundamenta no choque, na incansável busca do novo, atitude característica das vanguardas. Esse é um dos paradoxos constitutivos da própria modernidade: como negação de toda tradição, a arte moderna não consegue escapar da exigência de uma certa *tradição da negação* para poder se constituir socialmente³. Uma tradição diversa, quase absurda, pois alicerçada em valores mutáveis e instáveis, cujo movimento se volta contra si mesma. A negação da imitação, que leva Renoir a usar as “manchas” verdes e roxas execradas pelo

* Historiadora. Doutora em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Departamento de Arte da UERJ. Coordenadora de Ações e Projetos Culturais, Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

crítico burguês do *Figaro*, deve se converter em processo contínuo de negação, permanecendo perenemente compromissada com a atualidade.

Foi Baudelaire quem, ao codificar teoricamente a modernidade, relaciona-a diretamente com a moda. A sua definição da atualidade como interseção de tempo e eternidade, e do belo como união do universal e do efêmero, coloca para a arte moderna a função de, em um relâmpago, saciar o desejo imortal de beleza. Para que essa percepção ágil e atual pudesse se afirmar, era preciso, ainda segundo Baudelaire, desenvolver um olhar “ingênuo”. Em sua crítica à Exposição Universal de 1855, realizada em Paris, encantado com o cosmopolitismo da mostra – que reunia obras de arte de toda a Europa, dos Estados Unidos, México e Peru, além de um Museu de Arte Chinesa no *Palais des Beaux-Arts* –, Baudelaire se depara com o problema de como se relacionar com essa diversidade e multiplicidade do fenômeno artístico. Sua resposta sugere certa resignação: *Decidi me contentar com o sentimento. Refugiei-me numa desavergonhada ingenuidade*

Para o historiador da arte Robert Kudielka, a conversão da ingenuidade em demanda de julgamento crítico é mais uma das contradições do pensamento de Baudelaire, que se desenvolve em um par de *brilhantes paradoxos*.⁴ O primeiro deles se refere à definição do belo como bizarro, contendo sempre uma estranheza ingênua, não intencional e inconsciente – *Le beau est toujours bizarre*. O segundo paradoxo se fundamenta na noção do progresso como sintoma da decadência, pois o progresso infinito só poderia propor um perpétuo suicídio renovado.

No horizonte desses dois paradoxos situam-se algumas questões caras não apenas ao poeta, mas igualmente importantes para o colecionador Castro Maya: a modernidade artística situa-se no limite entre a afirmação do atual e a resistência à própria modernização. A paixão pelo atual não deixa de ser uma maldição, um fardo que os modernos devem carregar heroicamente. A dupla natureza do belo – instante e eternidade – faz com que o moderno seja essencialmente resistente à modernidade.

Castro Maya chega a afirmar que a característica central da arte moderna – a sua não representatividade – lançava-a em *uma inquieta previsão dos tempos, à procura de formas novas, de uma nova expressão que fixasse os limites da era que se esfumava e dos ruidosos anos que surgiam*.⁵ Por um lado, reconhece como tradicionalista a exigência de que a pintura moderna representasse a realidade de maneira exata, convidando o público da primeira exposição do MAM carioca, em 1949, a deixar de lado seus *preconceitos formais* para mergulhar na *luminosa estrada da liberdade* aberta pela arte moderna⁶. Por outro, não pode deixar de pensar na arte como uma manifestação social:

*A Arte Moderna reflete, pois, a desconexão da vida atual, o desajustamento do homem com o meio social, o trágico conflito humano num período de grave transição. É um período heróico este em que o artista se debate por entre correntes sempre contraditórias, e, no entanto, com o seu sacrifício, vem ressaltando a continuidade da cultura.*⁷

A idéia de sacrifício e de heroísmo evoca a concepção do artista como dependente unicamente de si mesmo, resistindo bravamente aos impulsos decadentistas do progresso. Todo esse esforço, contudo, tem uma finalidade claramente definida: ressaltar a continuidade da cultura em um período de grave transição. A relação entre transitoriedade e continuidade é fundamental. A modernidade não se converte em valor cultural e social a não ser quando estabelece essa ambígua relação de continuidade com um passado que pretende negar.

No caso específico do Museu de Arte Moderna do Rio – de cuja criação Castro Maya participa não apenas como fundador, mas também como seu primeiro presidente e principal doador – a transitoriedade é valor histórico central: toda a primeira década de existência do Museu carioca, da sua fundação à construção da sede definitiva no Aterro do Flamengo (1948-1958), foi marcada pela transitoriedade. Por acreditar-se “revolucionário”, o MAM se cerca de certa transitoriedade romântica. A sua precariedade era sinônimo de abertura às transformações.

No caso brasileiro, entretanto, a transitoriedade vinha associada ao fato fundamental de a condição pública da arte residir menos na capacidade institucionalizadora dos valores culturais modernos que nos gestos emancipatórios e heróicos de sujeitos que jamais se deixam recobrir integralmente pela instância pública. Entre esses sujeitos imanentes, de quem dependia qualquer projeto de modernização cultural, estava Castro Maya, membro destacado de um grupo limitado de admiradores da arte moderna e com invulgar intimidade com o meio das artes no Brasil e na França.

Quando, em 1946, o senador norte-americano Nelson Rockefeller agradece a recepção na residência de Castro Maya – realizada com o intuito de discutir a possibilidade de formação de um museu de arte moderna no Brasil, com a presença de Rubens Borba de Moraes, Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda, Rodrigo de Mello Franco, Aníbal Machado, entre outras personalidades da área cultural – adverte:

Certamente não é fácil organizar pessoas em benefício da arte moderna seja onde for, entretanto, lembrando que o seu nome está entre aqueles do comitê para estudar as possibilidades de desenvolvimento de alguma coisa nesta

*linha, acredito que estará apto a emprestar ao movimento a sua assistência e apoio.*⁸

Rockefeller está, com certeza, lembrando da atuação de Castro Maya à frente da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, fundada em 1942 e encerrada após a morte do colecionador em 1968, responsável pela publicação de refinados livros reunindo grandes literatos e artistas nacionais. O convite aos artistas contemporâneos, a seleção e impressão das gravuras, as questões técnicas e estéticas que envolviam a própria publicação, a busca de associados que acreditassem na literatura e na arte moderna nacionais levam-no a entrar em contato estreito com o incipiente sistema de arte brasileiro. Vem daí a posição privilegiada que assume na direção da Comissão de Organização e Propaganda do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O cargo de presidente dessa Comissão e, futuramente, do próprio MAM parece ter sido talhado a sua imagem, cruzamento de conhecimento e generosidade financeira, que o leva a doar os primeiros cem mil cruzeiros da instituição.

Na realidade, a atuação pessoal de Castro Maya, antes de servir ao reconhecimento público de suas iniciativas culturais, parece ser exatamente aquilo que estabelece a relação de continuidade com nossa tradição cultural. O Brasil não era apenas o lugar da ausência de instituições modernas; era igualmente o país isento de compromissos com sua tradição, solo fértil para as ações emancipatórias privadas. Diante dessa dupla falta, cabia aos indivíduos, privadamente, sustentar com seus atos e bravatas os elos com a tradição pública da modernidade artística.

Nada mais natural, portanto, que o artigo de Carlos Cavalcante, publicado no *Diário da Noite*, em 1951, tivesse o significativo título: “Castro Maya e seu museu moderno”.

No meio de nossos ricos unhas de fome mais agarrados ao dinbeiro que à própria pele, consola o espetáculo de Raymundo de Castro Maya empregando, feito um Médicis ou um Montefeltro dos nossos dias, parte de suas rendas no estímulo da arte e da cultura.

*Por muito tempo foi administrador, zelador ou simples guarda, pouco importa o título, da Floresta da Tijuca, preservando-lhe desveladamente as belezas naturais e enriquecendo-as ainda de cuidados de arte, pagos sem ostentação, do próprio bolso. Pouco depois convertia alguns amigos e fundava o MAM [...]*⁹

Cumprir notar a articulação entre suas atividades, aparentemente tão diversas, no Museu e na Floresta – Castro Maya foi o coordenador da

reforma do parque florestal da Tijuca entre 1943 e 1946, para o que recebia salário simbólico de um cruzeiro por ano. A aproximação, aí, não se deve apenas ao reconhecimento da aplicação generosa de parte de sua riqueza particular. Associa-se ao privilégio concedido ao indivíduo na conversão de um mundo atrasado e sem nenhuma visão de futuro à modernidade. E à crença nesses indivíduos como seres que mobilizam uma força de tal ordem poderosa e impositiva que passam por cima, ou ao largo, do precário desenvolvimento institucional da cultura brasileira. Tais indivíduos parecem representar a sociedade como um todo, seus desejos e suas tradições, seus ideais e seus antepassados.

Quando, em 1952, Castro Maya deixa a presidência do Museu seus colegas de diretoria o consolam: *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é e será sempre a sua Casa, onde nos esforçaremos para levar a bom termo a obra que iniciamos juntos em favor da renovação da cultura artística brasileira*.¹⁰ O desencanto de Castro Maya, as críticas de Niomar Sodré, bem como o apoio de seus antigos colegas do MAM, mais que apontar para uma simples querela pessoal, indicam tanto a resistência brasileira à institucionalização de sua arte quanto o apreço generalizado pela noção de privacidade ou interioridade. Importava, antes de tudo, preservar o valor do indivíduo, envolvido de forma pessoal e original no ambiente cultural, situado acima das pressões anônimas de ordem profissional e técnica.

Em 1958, na ocasião do lançamento da pedra fundamental da sede definitiva do MAM, Castro Maya oferece uma recepção em sua recém-construída Chácara do Céu. A sua casa, porém, não é apenas o cenário da celebração: é o seu próprio enredo. Quando Juscelino Kubitschek é fotografado descendo a escadaria da residência acompanhado de seu amigo colecionador, o personagem central é o próprio espaço: a ousada simplicidade dos degraus flutuantes, da linha contínua do corrimão de ferro e alumínio, das paredes brancas que servem de fundo à aproximação entre quadros modernos e peças antigas. Fundo unitário e homogêneo, capaz de constituir materialmente aquela relação de continuidade não só entre as peças que emoldura, mas também entre a dimensão pessoal e poética da coleção e sua significação cultural.

A adoção da arquitetura moderna como partido de sua nova residência não parece, entretanto, constituir apenas uma dimensão particular de seu gosto pessoal. Na realidade, reveste-se de dimensão pública, uma vez que Castro Maya percebe na modernidade arquitetônica importante fator civilizatório. Em 1944, por exemplo, indica os arquitetos Wladimir

Alves de Souza e Oscar Niemeyer para a elaboração de projetos da nova sede do Iate Clube do Rio de Janeiro. Como nenhum deles foi selecionado, Castro Maya decide se demitir do cargo de diretor Vice-Comodoro que ocupa, além de pedir para ser excluído do Conselho Deliberativo do Clube, e afirma: *Prefiro retirar-me do que ser obrigado a freqüentar pessoas que [...] ainda representam os antigos costumes da sociedade brasileira*¹¹

Alguns anos depois, o colecionador é encarregado de presidir a comissão de seleção do projeto para a nova sede do Jockey Club carioca, que seria construída na avenida Rio Branco, próximo à Cinelândia¹². Escolhido o projeto do arquiteto Álvaro Vital Brasil, teve início uma grande reação por parte dos sócios do clube, com a publicação de dezenas de artigos nos jornais de grande circulação. Os argumentos contrários ao projeto, embora variados, insistiam em alguns pontos. O primeiro deles era a rua interna projetada por Vital Brasil, separando o terreno em dois. Para o sócio Miguel Barroso do Amaral isso significaria a redução em 45% da área edificada, o sacrifício ao patrimônio do clube e ao conforto dos associados, além da doação à Municipalidade de cerca de 10 milhões de cruzeiros (valor da faixa de terreno ocupada pela rua, cujo domínio passaria à prefeitura). Mas suas críticas também possuíam leve sentido moral, advogando a recusa ao projeto selecionado e a construção de *uma obra que empreste à cidade um cunho de bom gosto e decência*¹³

Na defesa que Castro Maya faz do anteprojeto de Vital Brasil, sua maior preocupação era conciliar o atendimento às necessidades dos sócios e a “harmonia” que o novo edifício deveria proporcionar aos edifícios da avenida Rio Branco:

*É uma pena que os edifícios da avenida Rio Branco não tenham uma harmonia que impressionaria muito melhor. Contudo, na zona do Jockey Club teremos algo de muito interessante. [...] Teremos, pelo menos naquele trecho, os edifícios do Jockey Club, Industriários, Belas Artes, Biblioteca e Municipal, todos de quatro fachadas. A nova sede do Jockey Club terá, mais ou menos, o mesmo gabarito da Rio Branco e com o levantamento do futuro Palace Hotel teremos algo de muita beleza na nossa principal artéria.*¹⁴

O sentido público que Castro Maya concede ao empreendimento depende, entretanto, da privacidade de seu gosto moderno. Pois, no lugar de um debate acerca de critérios de reconhecimento público da modernidade arquitetônica e urbanística, o campo se divide entre aqueles que defendem a adoção de um partido modernista e os que o recusam em nome do bom

gosto e da decência, identificados ora com valores tradicionais, ora com argumentos em prol da utilidade.

Nesse debate, repete-se a tradicional oposição entre modernos e acadêmicos que havia servido de impulso e justificativa para o modernismo brasileiro. Renova-se, igualmente, a ênfase na dimensão pessoal e heróica dos defensores da modernidade pátria. Como presidente da comissão de seleção do projeto de Vital Brazil, Castro Maya precisa, antes de tudo, identificar o projeto moderno com a funcionalidade, com o movimento *de dentro para fora* que servirá de ponto de partida para sua casa de Santa Teresa. Deve também mostrar que, embora o partido arquitetônico fosse moderno, nada o impedia de *decorar classicamente os interiores*.¹⁵ Mais importante, porém, é sua crença na capacidade do edifício de corrigir falhas antigas de nosso urbanismo. Sua simples presença – com as quatro fachadas e estabelecendo relação nova entre os demais prédios da Rio Branco – indicaria nossa insuficiência cultural.

Há, em alguma medida, nessa afirmação positiva da arquitetura moderna, um traço de arrogância, freqüentemente denunciado pelos inimigos de Castro Maya. A potência individual, o gosto ousado do “amante das artes”, compensa a inexistência de uma esfera profissionalizada da cultura. Porém mesmo seus detratores não são capazes de propor outra sorte de relação cultural que não essa pessoal, amadorística. Seus argumentos vulgares em favor de obras mais úteis, da proteção do patrimônio do clube, do bom gosto e da decência, parecem ainda mais pretensiosos e arrogantes, em sua pseudocoletividade de sócios do Jockey, que o discurso do colecionador, defensor de uma proposta urbanística.

É claro que, à frente dessa defesa intransigente da modernidade estética, Castro Maya muitas vezes recorre a valores tradicionais, na busca de criar um público para a arte e arquitetura modernas. A constituição dessa adesão pública aos novos valores depende, primordialmente, da ampliação concêntrica de sua experiência privada de aliar valores estéticos e funcionalidade. Nesse processo “de dentro para fora”, impulsionado pela certeza da qualidade de seu gosto pessoal, a arrogância não é apenas uma máscara, é o que lhe concede ritmo e direção. O problema de Castro Maya não é ser arrogante – essa é sua melhor qualidade nos momentos em que tenta criar uma esfera pública para a arte moderna –, mas não encontrar condições externas favoráveis para sê-lo suficientemente.

Estava em jogo a independência crítica e criativa do sujeito moderno, sua expressão individual, compreendida como possibilidade

socializadora. Crença que, embora marcada por certa ingenuidade, ancorasse em uma sorte de coletividade humanista bem menos postiça que aquela formada pelos associados do Jockey. Se depende do privilégio de alguns poucos, capazes de captarem esse universal em si mesmos, também requer um fundo coletivo estruturante dos atos privados e a universalidade do direito à expressão individual. Há nessa compreensão lírica da vida uma particular articulação entre Uno e Múltiplo, cujo modelo, no caso de Castro Maya, só pode ser a própria coleção. Esse refúgio privado alberga também a idéia de humanidade. Ao dedicar-lhe amor celibatário, exclusivo, o colecionador constrói para si e para os outros a possibilidade precária, mas real, de uma autenticidade do singular.

Segundo Julia Kristeva, Proust concebe o personagem central de *A la recherche du temps perdu* como modelo de todo colecionador moderno. Swann é, afinal, um *celibatário da arte*. Após longo processo de escolhas, ganhos, perdas e acumulações, *sucumbe na armadilha do eterno feminino*, transformando os antigos amores na paixão pela arte.¹⁶ Para Castro Maya, procurar uma peça, não encontrar, achar, perder, redescobrir, adquirir, trocar, começar tudo outra vez, aponta para o segredo desse amor celibatário. Na busca do único, da obra suprema, é enlaçado na experiência do múltiplo. Ao colecionador não cabe proteger ou revelar o segredo dessa experiência, e sim multiplicá-lo, deslocá-lo de um objeto a outro de sua coleção.

Nessa multiplicação, é preciso que o sujeito se converta em pura linguagem. A coleção é a forma ideal dessa transmutação, pois é linguagem: *permite falar dos mortos como se estivessem vivos, dos eventos passados como se estivessem presentes, do longe como se estivesse próximo, e do oculto como se estivesse aparente*.¹⁷ Compreendida como processo de nomeação, formação e agregação, possibilita a estrutura discursiva indispensável para que se afirme a especificidade da existência individual do colecionador.

A individualidade da escolha de cada peça adquirida deve ser afirmada a ponto de não poder mais ser reconhecida como tal, manifestando a cultura do colecionador, sua inserção em um certo grupo de valores e bens comuns. Como as palavras, todas as obras que possui pertencem a outras pessoas; viveram, vivem e continuarão a viver fora da existência privada do colecionador. Só o discurso da coleção suporta a afirmação dessa subjetividade limite, auto-aniquiladora, pois lida primordialmente com a substituição da qualidade objetiva das coisas pelo valor da originalidade. Ou seja, no ato de colecionar anulam-se, a um só tempo, sujeito e objeto.

Portinari se mostra o artista ideal para o estabelecimento dessa ponte entre a privacidade do gosto e os valores culturais, devido mais a sua capacidade de adaptação ao gosto local que à presença efetiva da modernidade artística em suas obras. Conciliador, tornou-se o grande representante de uma arte apaziguadora de nossas tensões culturais, que oferece uma ilustração modernizante e definitiva de valores tradicionais. Castro Maya é seu amigo pessoal e grande incentivador. Do artista, formou uma coleção de mais de duzentas obras, entre 11 telas, dezenas de desenhos e centenas de gravuras.

Devemos nos perguntar sobre o significado dessa coleção. À primeira vista, há certa inadequação entre a oficialidade e a monumentalidade de Portinari e o lirismo e intimidade da ação do colecionador. Ainda que a coleção privilegie obras de caráter mais lírico – como o “Grupo de meninas brincando”, as “Lavadeiras”, o “Menino com pião”, o “Sonho”, as “Flores”, o “Sapateiro de Brodóski”, entre outras –, estando ausentes os retirantes e trabalhadores, resta a pergunta sobre o que teria levado Castro Maya a escolher cercar-se dessas obras, viver entre elas.

Na base da relação entre colecionador e artista parece existir uma concepção comum de arte, fundamentada no realismo seja como instrumento de apreensão do real ou como meio de ligação entre as faculdades subjetivas e as virtudes morais e culturais, seja como forma estilizada do clássico. Na correspondência entre Castro Maya e Portinari, há sempre uma espécie de acordo prévio aos inúmeros elogios mútuos. Em 1943, o artista realiza pelo menos quatro projetos encomendados pelo colecionador: a ilustração do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dos Cem Bibliófilos, a cessão de uso de seu “Espantalho” no espetáculo de gala Cega-rega (apresentação de quadros-vivos no Teatro Municipal de São Paulo para arrecadar fundos para a Cruz Vermelha Brasileira e ajudar os prisioneiros de guerra), a ilustração do *Alienista* de Machado de Assis, publicado particularmente por Castro Maya com fins beneficentes, e a elaboração dos painéis da Capela Mayrinck, na Floresta da Tijuca¹⁸. Em todos eles, sobressai a concordância básica sobre a ilustratividade da arte e sua continuidade com relação às tradições formais e técnicas.

A construção que Portinari faz dos personagens de Machado de Assis mostra a presença insistente de seu realismo. Para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escolhe apresentar a figura da Marcela conciliando dois momentos de sua aparição na história: como a jovem luxuriante pela qual Brás

Cubas se apaixonou e já doente, precocemente envelhecida. Para tal, recorre a Picasso, influência dominante em sua obra a partir de 1943. Mas o que, nas obras de inspiração clássica de Picasso, aparece como crise, tensão entre ordem e decomposição formal, no artista brasileiro tende à formulação de uma aparência moderna para os valores tradicionais, perenes. Entre a metade do rosto da Marcela jovem, em perfil, e a parte doente e velha, mostrada frontalmente, não há a contradição sugerida pela própria descrição de Machado de Assis. As partes se somam, agregam-se pacificamente, sem dor ou sofrimento.

A estilização moderna do espaço tradicional reaparece na série de desenhos feitos por Portinari como ilustração do livro de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*. Realizados por encomenda de José Olympio, mas nunca utilizados para publicação, esses trabalhos são objeto de particular afeição do colecionador, que em várias ocasiões tenta adquiri-los. Entretanto, só após a morte do artista consegue comprá-los e dispô-los na sua casa de Santa Teresa. Ao subir as escadas, pode acompanhar as histórias do cavaleiro andante da forma como Portinari as interpretou. A visão simplória da loucura se repete em uma sorte de composição anedótica e caricata.

Nessa série, a oposição de azuis e amarelos, bem como as deformações e simplificações expressivas não apagam o virtuosismo do desenho. Novamente pode-se sentir a incongruência entre as figuras em escorço e o fundo planar, com um agravante: o uso de retângulos e faixas que envolvem e destacam partes das figuras, sobretudo na cabeça de Dom Quixote. A ingenuidade cômica das cenas apresentadas busca camuflar o orgulho técnico do trabalho com o lápis de cor, o preciosismo dos escorços e das texturas, o capricho das linhas. A artesanaria mantém-se como fundo ideológico, compromisso moral com a formulação de uma monumentalidade moderna.

Quando Hume tenta ilustrar o problema do gosto, utiliza-se de uma história contada por Sancho Pança. Nela, o escudeiro de Dom Quixote fala da sua aptidão herdada em julgar a qualidade do vinho e lembra a ocasião em que dois ancestrais seus foram chamados a opinar sobre um vinho reconhecido por sua excelência. O primeiro admite a qualidade da bebida, mas percebe um leve gosto de couro; o outro também recomenda o vinho, com a ressalva de que possuía nítido sabor de ferro. Ambos foram ridicularizados por seus juízos críticos. Porém, quando o barril foi esvaziado, encontraram ao fundo uma velha chave presa a uma lingüeta de couro.

Em Hume, essa história serve para ilustrar o problema da requisição de acordo a partir do gosto pessoal. Mesmo cientes da incapacidade alheia de perceber o sabor do ferro e do couro, os dois críticos não podem se furtar dessa busca inglória de constituir, para si e para os outros, a possibilidade concreta da chave e da lingüeta. E como lembra Stanley Cavell, o patrono da herança crítica de Sancho Pança é Dom Quixote, *desesperado para preservar o melhor de sua cultura contra si mesma, e sobrevivendo a todos os fracassos, menos ao da sua honestidade e à sua expressão*.¹⁹

Castro Maya consegue suportar a ausência do acordo a respeito da hierarquia moral clássica, mas não pode se furtar da busca dessa reconciliação. Como colecionador, exerce fundamentalmente a atividade crítica e parece saber – ou ter aprendido – que em certo instante de sua argumentação deve estar preparado para enfrentar a ausência de um acordo básico. Pois se alguém não é capaz de sentir o gosto do ferro ou do couro, não há nada a fazer. Resta a ridicularização pública ou a resignação cínica até a vingança final. Seu fracasso, portanto, identifica-se com seu sucesso. Não obter o reconhecimento público de seus atos privados significa estar ciente da certeza de seu juízo. O fracasso é perceber a distância entre sua compreensão do sentido do mundo e a aparência objetivada da realidade.

A obra de Portinari lhe oferece um consolo. Engana com relação à auto-afirmação de sua modernidade. Mas engana ainda mais ao conjugar realismo e expressão, ao transformar a moralidade do artista em fato técnico positivo. Castro Maya deixa-se ludibriar por essa promessa de acordo, não por má-fé ou insensibilidade, mas, ao contrário, pela honestidade de sua fé na cultura como forma de constituir um mundo no qual as coisas formam riqueza: uma coleção.

Consola-o igualmente uma outra obra: a pintura do artista Alberto da Veiga Guignard, “Os noivos”, 1937. O retrato do casal de noivos é cheio de referências anedóticas à tradição popular brasileira: o uniforme de fuzileiro naval, o vestido estampado da noiva, a pose do retrato, a bandeira brasileira, o vaso de flores na janela, o quadro com a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Tudo isso, entretanto, fica no meio do caminho entre o interesse e o desprezo. A mesma afetividade com que apresenta o assunto de sua pintura é o fundamento de seu aspecto decorativo.

A jaqueta do fuzileiro é apenas uma área mais extensa de vermelho, distribuído por toda a pintura, no motivo do tapete, no vaso, no coração de Jesus, no sapato da noiva, na almofada da cadeira. O buquê da noiva reúne

as flores espalhadas no vaso, no vestido da noiva, no padrão floral do papel de parede e cortina. Os contrastes de cor (do preto ao branco, do verde ao vermelho, do amarelo ao azul) ressurgem matizados na paisagem aberta pela janela. Nessa transfiguração pictórica, manifesta-se seu lirismo peculiar. Diante de uma realidade avessa a ordenações nítidas, Guignard precisa fazer corresponder sentimento do artista e sensação de realidade. A saída é encontrada na afirmação da ingenuidade, seja como temperamento pictórico, seja como consistência decorativa da paisagem brasileira.

Há, certamente, camuflados nessa ingenuidade de Guignard, estilo refinado e paciente artesanias. Seu comprometimento lírico, a busca de um acordo com a realidade, requer, entretanto, certo rebaixamento da experiência subjetiva. O artista compensa a liberdade de sua ação criativa conciliando-a com a dimensão transcendente da natureza e da cultura brasileira. No espaço mítico de suas pinturas, não exerce o poder metódico da dúvida sobre a inteligibilidade das coisas, mas antes dá forma à incerteza do próprio trabalho artístico, à constatação nostálgica de que apenas o mito garante à cultura certa naturalidade.

A propalada indiferença ou as concessões dóceis do artista ao movimento modernista, suas irregularidades ou exageros anedóticos, traduzem essa desconfiança com relação à atualidade e validade do trabalho artístico. Apontam igualmente para a dúvida sobre a própria cultura brasileira que, a princípio, parece lhe interessar tanto. Talvez mais que outros artistas, esse “ingênuo” tenha percebido a vacuidade dos propósitos representativos e vanguardistas da modernidade pátria. Suas paisagens ou os dados que retira da tradição da cultura popular formam, a um só tempo, o fundo de experiência comum dentro do qual se situa sua prática artística e aquela realidade indistinta e confusa que mal consegue ordenar.

A honestidade de Guignard o impede de afirmar ativamente o decorativismo da experiência pictórica. Precisa ancorar-se no passado mítico, nessa imensidão narrativa não articulada, nessa confusão de memórias que o tempo não ordena, só destrói, de forma a preservar a integridade da criação artística, sua naturalidade como vivência primordial do homem diante do mundo no qual habita. Diverso do mitologismo primitivo de Matisse, cujo recurso à imaginação e à prática do *revival* apontam para o sentido de crítica histórica, o de Guignard identifica o dado destrutivo da formalização histórica, seja por apagar a realidade do passado, seja por tornar desnecessária a própria arte.

Castro Maya adquire essa obra de Guignard por recomendação de Portinari. Muitas de suas aquisições de arte brasileira nos anos 40 e 50 tiveram a presença do artista, o que insere sua coleção em uma espécie de discurso histórico mais ou menos oficializado. (Portinari indica-lhe Guignard, Marcier, Volpi, Pancetti, Bianco, Iberê Camargo, Di Cavalcanti, entre outros pintores com os quais mantinha relações.) Passados os anos histriônicos do modernismo nacional, a arte brasileira se vê novamente envolvida no problema do provincianismo e academicismo das instituições culturais. Os raros colecionadores existentes – sobretudo os “novos-ricos” surgidos com o Estado Novo – preferem as antigüidades, os móveis de estilo, as gravuras de viajantes oitocentistas ou os objetos artísticos e decorativos do período colonial. O interesse de Castro Maya pela arte moderna brasileira é um pálido, mas imprescindível, paliativo.

De Guignard, escolhe uma pintura decorativa e algo anedótica em seu figurativismo. Reforça, assim, o lugar cultural que se destinava ao artista: a ênfase literária em sua ingenuidade, em seu contato intuitivo com a realidade nacional. Porém a posse do colecionador requer a responsabilidade pessoal pelo valor do objeto possuído. Talvez Castro Maya não seja capaz de compreender a grandeza crítica daquele simplório casal de noivos, mas certamente partilha com o artista de sua doce nostalgia, da melancólica previsão de destruição da cultura brasileira antes mesmo de seu nascimento.

Para Guignard, um naturalismo ambíguo, imbricado no passado mítico, funciona como garantia precária de individuação, de contato lírico com o mundo. Para Castro Maya, espaço naturalista e tempo histórico possibilitam a perspectiva de uma ação transformadora, cujo pressuposto também é o lirismo, a relação de afeto e cuidado com a realidade. Se o colecionador insere o artista em uma certa história da arte, o faz por compaixão: junto com ele amarga, passivamente, a fúria de uma cultura urbana desprovida de civismo e, por isso mesmo, incapaz de ser o espaço público dos gestos criativos individuais.

Notas

1. MAYA, Raymundo Ottoni de Castro. Discurso de apresentação da tela “Baigneuse”, de Renoir. Mimeo. s/d. Arquivo Castro Maya, pasta 72.

2. Idem.

3. Sobre os paradoxos constitutivos da modernidade, ver COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
4. As idéias de Robert Kudielka aqui apresentadas se encontram no texto inédito de sua conferência apresentada durante o II Seminário Internacional: de Baudelaire à Crítica Contemporânea, realizado no Auditório do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, em maio de 1999.
5. *Catálogo* da exposição “Pintura Européia Contemporânea”, realizada no MAM. Rio de Janeiro, janeiro de 1949. Biblioteca Castro Maya. A Apresentação do Catálogo não está assinada. Entretanto, a existência de alguns textos preparatórios em seu Arquivo parece indicar, com alguma segurança, a possibilidade de o colecionador, então presidente do MAM carioca, ter escrito ou participado da sua redação.
6. Idem.
7. Idem.
8. Carta de Nelson Rockefeller a Castro Maya, escrita antes de sua partida. Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1946. Arquivo Castro Maya, pasta 69.
9. Carlos Cavalcante, Beira de Calçada: Castro Maya e seu museu moderno. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 de março de 1951. Arquivo Castro Maya, pasta 71.
10. Carta de F. C. de San Tiago Dantas, Vice-presidente, em exercício, a Raymundo Ottoni de Castro Maya. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1952. Arquivo Castro Maya, pasta 70.
11. Carta de Raymundo de Castro Maya ao Presidente do Conselho Deliberativo do Iate Clube do Rio de Janeiro, Antenor de Rezende. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1944. Arquivo Castro Maya, pasta 22.
12. Esse edifício jamais foi construído. Castro Maya, porém, foi o maior responsável pela construção posterior do edifício do Jockey, com projeto de Lúcio Costa, decoração de Jorge Hue e jardins de Burle Marx, sobre o qual escreveu: *determinará, sem dúvida, uma revitalização do centro, como um local de alta classe. As linhas do majestoso edifício do Jockey Club Brasileiro são modernas. Mas a sua linhagem é antiga e nobre. Manchete*, Edição Especial: Rio Maravilha, Rio de Janeiro, 1974. Mantém-se, portanto, a ligação entre modernismo e tradição clássica.
13. “A nova sede do Jockey Club Brasileiro”, *A Noite*, Rio de Janeiro, s/d. Arquivo Castro Maya, pasta 59.
14. “Estará de parabéns a cidade com a nova sede do Jockey Club”, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1947. Arquivo Castro Maya, pasta 59.
15. Idem.
16. KRISTEVA, Julia. “Les célibataires de l’art: passions privées: collections particulières d’art moderne et contemporain en France”. *Catálogo* da exposição realizada no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, dezembro de 1995 a março de 1996, p. 77.
17. POMIAN Krzysztof. “Entre l’invisible e le visible: la collection”. *In. Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Gallimard, 1987, p. 37.
18. Nos arquivos do Projeto Portinari (PUC – Rio de Janeiro) foram encontradas quatro cartas de Raymundo de Castro Maya a Cândido Portinari, datadas de 1943 e 1944, que tratavam desses projetos – CO-3253, CO-3255, CO-3257, CO-3259.
19. CAVELL, Stanley. *Must we mean what we say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 88.

COLECIONADORES E ARTISTAS: CO-AUTORES?

Roberto de Magalhães Veiga*



O mercado de arte, que negocia “obras de arte”, “antigüidades” e “objetos de coleção”¹, constitui-se e reproduz-se a partir das relações entre comerciantes e colecionadores, que ocupam o “centro”² das “redes de cooperação”³ que viabilizam essa atividade mercantil, sendo secundados por toda uma série de outros agentes, mediadores e interventores que se distribuem, hierárquica e concentricamente, do núcleo central dos grandes operadores desse comércio até as bordas mais difusas da “periferia”⁴.

As identidades desses agentes, relacionais como todas as demais⁵, não são rígidas ou monolíticas, como outras identidades sociais permanecem em constante processo de ajustes e reconstrução⁶. Se é comum uma identidade apresentar inúmeras refrações em torno de certas características centrais⁷, as identidades dos integrantes das “redes” que estruturam e reproduzem o mercado de arte se fazem notar pelas múltiplas atividades e competências desses atores que, mantendo uma identidade principal, são tão polivalentes que podem trocar de papéis, a ponto de, em uma única interação com um mesmo interlocutor, ambos, simultaneamente, revezarem-se no desempenho de vários papéis: *merchant*, expert, colecionador, *courtier*, comprador etc.⁸

Portanto, estamos lidando com um mundo de enorme complexidade e flexibilidade, no qual os participantes que o inventam têm a prática e o domínio de tipos e intervenções possíveis, até como forma de aprendizado, permanência e conquista de posições, em um contexto marcado pelo segredo e pela assimetria das informações sobre pessoas, objetos e valores⁹.

Assim sendo, se os processos de construção/reprodução de identidade são nuançados e a especificidade destes no mercado de arte é conhecida, chama a atenção uma costumeira negligência nas análises sobre o colecionador. Os depoimentos dos agentes desse universo são comumente

*Antropólogo. Doutor em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio

subestimados em relação a um aspecto para muitos deles vital. Na bibliografia que discute o “coleccionador”¹⁰ como um tipo, a ênfase é nos aspectos da busca de afirmação de uma identidade socialmente valorizada, manifestando, através de seu acervo – seu patrimônio –, seu prestígio social; o caráter muitas vezes especulativo das compras feitas; a busca de uma ordenação racional do mundo, ao caçar, escolher, classificar e distribuir objetos para expô-los, criando um sistema classificatório, uma grade que permite inventar e apropriar-se da “raridade”, completando toda a série e realizando o conjunto; a construção de uma tradição; a produção de um saber que, ao engendrar leis, intensifica a dimensão cognitiva humana, abrindo caminho para uma ordem racional, para a investigação científica e o domínio do mundo.

Dessa forma, 1) a afirmação de uma identidade privilegiada, que se expressa em objetos únicos e insubstituíveis; 2) a especulação econômica e/ou política; e 3) a montagem de uma ordem sistematizando a realidade e impondo uma racionalidade ao mundo parecem ser as características centrais em torno das quais todas as demais se estruturam.

Outros autores¹¹ – em geral argüindo a atividade dos colecionadores a partir de uma perspectiva interna ao mundo da arte – explicitam todos esses aspectos relacionados (incluindo a coleção como uma forma de esperança contra o desaparecimento e a morte), até em contraponto à figura do amador e do curioso¹², mas acrescentam um aspecto fundamental para muitos colecionadores: o prazer sensorial que os aproxima dos artistas, traço que tem nos artistas colecionadores sua expressão sintética.

Para podermos tratar dessa dimensão específica da interação do colecionador com o objeto de seu desejo, três ressalvas devem ser feitas. Não estamos argumentando que essa apreensão sensorial – e estética – da obra seja necessariamente compartilhada, e com igual intensidade, por todos os colecionadores. Se toda coleção é um pouco autobiográfica¹³, à medida que tematiza questões e preocupações fundamentais na trajetória de vida de seu dono, há uma diferença importante entre os colecionadores. Revel¹⁴ nos ajuda a compreendê-la melhor. Comentando o destino das três coleções Jacques Doucet – que dizia ter realizado as coleções de seu avô, do seu pai e a dele mesmo –, suas montagens e as suas sucessivas dispersões, através de leilões e as suas doações para o Estado francês¹⁵, Revel propõe uma importante distinção. Embora nenhuma coleção seja uma atividade solitária, mas fruto de um trabalho coletivo, esse autor separa o que deno-

mina de “coleções impessoais”, nas quais seus titulares deixam para seus conselheiros pagos a escolha de suas compras, limitando-se a estimulá-los e a continuar financiando seu objetivo, isto é, reunir a melhor coleção possível e auferindo o prestígio da identidade pública de colecionador importante – a ponto de fazer os museus aceitarem seu acervo¹⁶ –, das “coleções pessoais”, que seriam as que evidenciariam uma interação íntima e constante do seu possuidor com os objetos colecionados, nas quais o orgulho e a especulação econômica não se apresentariam como amor à arte¹⁷.

Além disso, ao tratarmos dessa polaridade dinâmica entre proximidade – relação de envolvimento mais pessoal do titular com todas as fases da constituição e disposição da coleção – e distância – relação mais impessoal de proprietários com o acervo, essencialmente constituído por mediadores que, na verdade, respondem pela coleção em todas as suas etapas, sendo o dono aquele que fornece as condições financeiras para torná-la possível –, estamos nos remetendo a “obras de arte” e “antigüidades”¹⁸ nas quais o suporte empírico é fundamental. Nesse sentido, estamos voltados para a relação entre o dono de uma “coleção pessoal” e os objetos únicos, originais, raros, “autênticos”, insubstituíveis. Não nos ocuparemos de qualquer manifestação artística que prescindia do suporte – termo consagrado pelo uso no mundo da arte –, em que a idéia (ou o projeto) seja mais importante que sua concretude, sua realidade física, ou uma visão de arte que propugne a desmaterialização e/ou reprodutibilidade *ad infinitum* da obra¹⁹.

A terceira ressalva é que nem os colecionadores – de qualquer tipo –, muito menos os artistas²⁰, ignoram a complexidade das motivações sociais não estéticas que atravessam o mercado de arte, de ponta a ponta. Vale dizer, o comerciante que é colecionador precisa saber lidar muito bem com todas essas dimensões, sob pena de não permanecer nos negócios. O fato de insistirmos em um aspecto bastante específico, que nos permite traçar um paralelo entre aqueles que possuem coleções “pessoais” e artistas, não significa, em absoluto, negarmos as demais motivações que, ao dialogarem entre si e com a dimensão sensorial, continuam informando as atuações dos colecionadores e dos artistas, criando, inclusive, impasses, tensões e contradições, nem sempre resolvidos a contento, quer para os colecionadores, quer para os artistas. A questão passa a ser o peso que cada dimensão tem em relação às demais, em diferentes momentos.

O objetivo deste artigo é propor uma aproximação específica entre proprietários de coleções “pessoais”, na seleção e fruição da “obra de arte” e da “antigüidade”, e artistas/artesãos para os quais o suporte é igualmente decisivo na sua elaboração, a partir da experiência sensível de ambos. Essa reflexão se consolidou ao longo das situações vividas na pesquisa – trabalho de campo e entrevistas – para minha tese de doutorado, e a todos os meus informantes dedico este texto²¹.

Para desenvolvermos esse ponto, comecemos por um artista. Podemos pensar em um caso paradigmático. De acordo com Boubil²², na virada do século XIX para XX, Matisse adquiriu uma pequena composição de Cézanne, *Baigneuses*, com suas modestas economias de então. Matisse havia hesitado e quase comprara uma *Arlesienne*, de Van Gogh, duas vezes mais barata que o Cézanne. Mas ele havia feito uma escolha estética. Em 1936, Matisse se separa do quadro, ocasião na qual escreve que há trinta e sete anos possui essa obra, que a conhece bastante bem, mas não inteiramente, ele espera. Essa composição de Cézanne o havia sustentado moralmente nos momentos críticos de sua aventura de artista, dali ele tirara sua fé e sua perseverança. Para exprimir sua gratidão ao conservador do Petit Palais, ele a doa ao museu, recusando então uma oferta milionária do grande colecionador americano de Cézanne, Renoir e Matisse, o famoso Dr. Barnes. Matisse até sugere as condições nas quais a tela deveria ser exposta no Petit Palais, para que suas qualidades, que necessitam de luz e recuo, possam ser devidamente apreciadas.

Para pensarmos melhor essa interação artista/obra, valemo-nos de mais um integrante do mundo da arte. Ostrower²³ sintetiza muito bem a relação entre a matéria e a expressividade simbólica. Ao tecer considerações a respeito da arte sobre papel e o sentido do fazer artístico em geral, ela considera que a matéria é parte integrante da forma expressiva, sendo forma e conteúdo equivalentes.

Discordando do uso do termo suporte, pois, segundo a autora *também o papel determina o leque de possibilidades formais que haverá de torná-la expressivas na imagem a ser criada pelo artista*²⁴, ela acrescenta:

Um “suporte” pode ser substituído por outro. Mas a matéria concreta, integrante de uma forma é insubstituível. Ela possui certas qualidades sensuais que irão distinguir e caracterizar as formas, participando de sua expressividade.

Portanto, falemos de papel-matéria. E é justamente pelas matérias com que lida o artista, por sua beleza sensual, que ele se encanta e se apaixona. Há uma empatia do artista com a matéria, uma identificação afetiva. O artista vai tentar compreendê-la melhor, e sempre de novo; ele vai sondar novas possibilidades formais (delimitadas por outras impossibilidades) e, nesta busca, vai receber sugestões da própria matéria.²⁵

De acordo com a autora, a matéria é assim *absorvida pela forma, sempre preservando sua sensualidade de ser*²⁶. Pensando as formas da arte – formas de matéria – como um “vocabulário”, uma linguagem formal não verbal, em si intraduzível, pois *no nível elementar de cada matéria concreta não há comparação*²⁷, essa artista plástica completa a questão básica para a atividade de seleção do dono de uma coleção “pessoal”. Ele precisa ter discernimento para compreender a matéria e a linguagem, isto é, a relação matéria–forma.

Os integrantes do mercado de arte se valem de uma expressão sucinta para dar conta do “conhecimento” necessário para o sucesso de suas intervenções nesse contexto: ter um “olho”²⁸.

Esse “olho” sintetiza o duplo processo de construção do “conhecimento”. Em primeiro lugar, o do sujeito desse “conhecimento”, capaz de “ler”, rápida e discretamente, objetos e interlocutores, definindo a identidade de ambos. No caso do objeto, sua “autenticidade”²⁹, seu estado de conservação, seu estilo, seu “preço justo de mercado” etc. Em relação aos parceiros, seu “interesse”, sua capacidade de intervenção no mercado – sua posição nas “redes de cooperação” que o estruturam, seu “conhecimento” e seu caráter. Como a outra parte do díptico, o objeto desse “conhecimento”, ou seja, a articulação dos critérios arbitrária e socialmente relevantes, dotados de significação pelo estabelecimento de um dado consenso histórico e, portanto, renegociados coletivamente.

Em um contexto no qual pessoas e objetos se confundem, a montagem e a reprodução da identidade do sujeito do “conhecimento” depende de sua capacidade pública de fazer as escolhas de peças socialmente valorizadas por seus rivais/aliados no mercado. A “autoridade”³⁰ – ou a reputação, produto de créditos acumulados³¹ – de sua fala se explicita na sua capacidade de separar o “autêntico” do “inautêntico”, em um amontoado heteróclito de bens. Através das mediações corretas, identidades pessoais e institucionais são criadas e prestigiadas publicamente. Os objetos constituem o código pelo qual essas identidades são viabilizadas ou desmontadas. A exposição dos acervos, públicos e/ou privados, é o ápice desse processo

e de todos os riscos a ele inerentes. Exibir é dar concretude, via peças, a características abstratas da personalidade daquele que as seleciona e possui, vale dizer, é exibir-se.

Ora, como essa linguagem, cujo domínio é o “conhecimento” do sujeito e cujo investimento simbólico é a criação do objeto ímpar, original, insubstituível – portanto, uma dupla invenção –, pode ser apreendida? O que significa ter um “olho”, em um contexto marcado pela ambigüidade e pela incerteza, como é o mercado de arte?

Guinzburg³² discute um modelo epistemológico baseado em um método interpretativo centrado em indícios, resíduos, dados marginais e involuntários, considerados reveladores, para chegar-se a uma realidade complexa, vale dizer, um conhecimento indiciário fundado em pequenos discernimentos. Essa forma de saber, designada paradigma semiótico ou indiciário, caracteriza-se por sutilezas não formalizáveis, dificilmente traduzíveis em nível verbal, fruto da concretude da experiência, sua força e seu limite³³, é o que o mercado de arte entende que seja o “olho clínico do conhecedor”³⁴.

Nesse contexto de não generalização e incerteza sobre o “autêntico” e o “inautêntico”, voltado para a circulação de objetos únicos, raros, de singularidade inimitável, o sujeito do “conhecimento” é aquele que domina essa lógica do sensível³⁵, articulando o maior número possível de pormenores aparentemente negligenciáveis para chegar à identidade “real” do objeto. Seu “olho” é um bisturi rápido e preciso, discriminando os objetos “autênticos” em um mundo ambíguo e opaco³⁶.

Em um modelo de interpretação eminentemente qualitativo, o indivíduo se singulariza ao reconhecer o objeto único perante seus aliados e rivais³⁷. O domínio dessa lógica do sensível, avessa a codificações escritas, dependente da concretude de experiências, faz de cada detentor do “conhecimento” um arquivo de saber acumulado, que desaparece, em parte, com ele³⁸.

Valer-se desse paradigma indiciário, baseado na semiótica, ou seja, ser capaz de “ler” o objeto, atribuir-lhe uma autoria, explicitar sua “autenticidade” e analisar suas propriedades sensíveis para classificá-lo, é tentar refazer todas as etapas do processo criativo percorrido pelo artista/artesão na execução da obra. Examinar a matéria, os pormenores protegidos por sua aparente banalidade, o toque do autor (sua caligrafia), as hesitações, os arrependimentos, as soluções, o que é recorrente em sua produção, mas

também muda ao longo do tempo (o estilo), enfim, a fatura, é construir uma leitura³⁹ que, no caso, afastando as ambigüidades, as lacunas e a incerteza – mas não a polissemia simbólica da obra reconhecida, o que a torna mais complexa e rica em novos significados incorporados –, busca o significado de aspectos empíricos apreendidos sensorialmente, transformando-os em signos. O detentor do “conhecimento”, do *connoisseur-ship*⁴⁰ – e o senhor de uma coleção “pessoal” é uma de suas principais manifestações –, é um outro artesão, tecendo sua rede⁴¹.

Ao interrogar a obra, ao “conversar com ela” – conforme metáfora usada por alguns dos encarregados da elaboração dos catálogos de leilão – o dono de uma coleção “pessoal” se envolve em uma interação específica. A atividade de atribuir sentido, fundada na experiência corporificada no “olho”, ao se apropriar do objeto, interpretando-o com segurança e corretamente, é como recriá-lo – quase como uma co-autoria com o artista/artesão –, para daí extrair o prazer da descoberta e da fruição. Qual um narrador que usa a voz, o olho e a mão na recuperação/transmissão de uma experiência, no compartilhá-la com uma dada comunidade obcecada pelo “artesanal”⁴², o que detém essa sabedoria é o mentor da formação dos futuros outros colecionadores.

Nessa relação, que constitui/reafirma, especularmente, as identidades do que detém o “olho” e do objeto selecionado, opera-se uma ligação entre o sensorial e o emocional. Dar sentido à obra, incluindo a possibilidade de descobrir novos significados, é vivenciado como uma participação na sua elaboração. Dar sentido à peça, possuindo-a metafórica e fisicamente, é experimentado como prazer, até amoroso. O *connoisseur*, muitas vezes, está a um passo do Pigmalião. Talvez seja essa a moral da história.

Notas

1. Conforme MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialization et nouvelles technologies*. Flammarion, 2000. Para “objetos de coleção”, recomendamos também a leitura de RHEIMS, Maurice. *Crise mine*. Paris: Odile Jacob, 1998. A categoria mais ampla das três é a dos “objetos de coleção”, segundo MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialization et nouvelles technologies*. *Op. cit.*, p. 118, englobando todas as categorias de objetos suscetíveis de constituírem uma coleção, independentemente de seu interesse estético, científico ou histórico. Como, para a finalidade deste texto, estaremos lidando apenas com objetos classificados coletivamente como únicos, raros, insubstituíveis, originais, apenas os “objetos de coleção” que também puderm ser incluídos nas categorias “obra de arte” e/ou “antigüidade” serão considerados.

Assim, por exemplo, uma escultura de Aleijadinho, originalmente um “objeto de devoção” que pode ser reclassificado simultaneamente nas três categorias negociadas no mercado de arte, ou um desenho de Portinari, que tanto pode ser visto como “obra de arte” quanto “objeto de coleção”, interessa-nos. Um soldadinho de chumbo fabricado industrialmente no início do século XX, salvo algum gesto como o de Marcel Duchamp, não é reconhecido coletivamente como tendo as características que são fundamentais para nossa análise. Desse modo, esse tipo de objeto fica fora de nossa discussão.

2 A respeito da composição do “centro” e da “periferia” remetemo-nos a VEIGA, Roberto de Magalhães. “Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de ‘objetos e arte’ no Rio de Janeiro”. Tese de Doutorado. PPGSA/IFCS-Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998. Mimeo.

3. BECKER, Howard S. “Arte como ação coletiva”. In: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 205-22.

4. Para uma leitura de como esses diferentes agentes atuam no mercado de arte, recomendamos MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialization et nouvelles technologies*. Op. cit.; BEURDELEY, Michel. *Trois siècles de ventes publiques*. Fribourg: Office du Livre, 1988; BEURDELEY, Michel. *La France à l'encan 1789-1799: exode des objets d'art sous la Révolution*. Fribourg: Office du Livre, 1981; BOUBLIL, Alain. *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur américain*. Paris: Albin Michel, 1993; HASKELL, Francis. *L'amateur d'art*. Paris: Le Livre de Poche, 1977; HASKELL, Francis. *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*. New Haven / London: Yale University Press, 1991; HOURS, Magdeleine. *Une vie au Louvre*. Paris: Robert Laffont, 1987; HOOG, Michel & HOOG, Emmanuel. *Le marché de l'art*. Paris: PUF, 1991; KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Minhas galerias e meus pintores*. Porto Alegre: L&PM, 1989; LEGROS, Fernand. *Fausse bistoires d'un faux marchand de tableaux*. Paris: Albin Michel, 1979; PEYREFITTE, Roger. *Tableaux de chasse ou la vie extraordinaire de Fernand Legros*. Paris: Albin Michel, 1976; POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs e curieux: Paris, Venise: XVI – XVIII siècle*. Gallimard, 1987; REVEL, Jean-François. *L'oeil et la connaissance: écrits sur l'art*. Plon, 1998; RHEIMS, Maurice. *Crise mine*. Op. cit. 1998. RHEIMS, Maurice. *Apollon à Wall Street*. Paris: Seuil, 1992; RHEIMS, Maurice. *Pour l'amour de l'art...* Gallimard, 1984; RHEIMS, Maurice. *Les fortunes d'Apollon: l'art, l'argent, les curieux de Crésus aux Médicis*. Paris: Seuil, 1990; VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris: Albin Michel, 1989; VOLLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; WILDENSTEIN, Daniel & STAVRIDÈS, Yves. *Marchands d'art*. Plon, 1999; SMITH, Charles W. *Auctions: the social construction of value*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1990; SANTOS, João Carlos Lopes dos. *Manual do mercado de arte: uma visão profissional das artes plásticas e seus fundamentos práticos*. São Paulo: Julio Louzada, 1999; DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/Edit. Universidade de São Paulo, 1989; DURAND, José Carlos. “Expansão do mercado de arte em São Paulo (1960-1980)”. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 173-207; VEIGA, Roberto de Magalhães. “Leilão de ‘objetos de arte’: uma instância pública de reclassificação de objetos”. In: ALCEU, *Revista de*

Comunicação, Cultura e Política, vol. 1, n. 2, jan./jun. 2001, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Dep. de Comunicação Social, p. 89-107; VEIGA, Roberto de Magalhães. “Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de ‘objetos e arte’ no Rio de Janeiro”. *Op. cit.*; GUILLOTREAU, Ghislaine. *Art et crime: la criminalité du monde artistique, sa répression*. Paris: PUF, 1999; MEYER, Karl E. *El saqueo del pasado: historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990; BESSY, Christian & CHATEAURAYNAUD, Francis. *Experts e faussaires: pour une sociologie de la perception*. Paris: Métailié, 1995.

5. Há uma boa visão sintética da concepção antropológica de identidade relacional em CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999, p. 175-202.

6. Ver ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 219.

7. Idem, p. 87.

8. Sobre esse aspecto, ver MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialization et nouvelles technologies*. *Op. cit.*, p. 38; 63; e VEIGA, Roberto de Magalhães. “Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de ‘objetos e arte’ no Rio de Janeiro”. *Op. cit.*

9. MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialization et nouvelles technologies*. *Op. cit.*, p. 9, 17, 22, 25, 36, 39, 46, 51. Ver também HOOG, Michel & HOOG, Emmanuel. *Le marché de l'art*. *Op. cit.*, p. 83-7. Sobre o segredo, VEIGA, Roberto de Magalhães. “Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de ‘objetos e arte’ no Rio de Janeiro”. *Op. cit.*

10. STEWART, Susan. *On logging: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham / London: Duke University Press, 1993; POMIAN, Krzysztof. “Collections et musées (note critique)”, *Annales*, 48^o Année, n. 6, novembro-dezembro, 1993; POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs e curieux: Paris, Venise: XVI^e – XVIII^e siècle*. *Op. cit.*; BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972; BAUDRILLARD, Jean. “O sistema não funcional ou o discurso subjetivo”. In: *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 81-116; JORDANOVA, L. “Objects of knowledge”. In: VERGO, P. (org.). *The new museology*. Reaktion Books, 1989, p. 22-40; KURY, L. B. & CAMENNIETZKI, C. Z. “Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997, p. 57-86; BRIEST, Francis et alii. *Être collectionneur: petit guide pratique*. Paris: Séguier, 2000; BUNN, J. “The aesthetic of british mercantilism”, *New Literary History*, 11, 1980, p. 303-21; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / IPHAN, 1996; MICELL, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996; ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro / Lapa: Rocco, 1996.

11. Reportamo-nos às obras, já citadas na nota 4, de VOLLARD, Ambroise; BOUBLIL, Alain; HASKELL, Francis; HOURS, Magdeleine; REVEL, Jean-François; RHEIMS, Maurice; e WILDENSTEIN, Daniel & STAVRIDÈS, Yves.

12. BOUBLIL, Alain. *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur américain*. *Op.*

cit., p. 104; CHANGEUX, Jean-Pierre. *Razão e prazer: do cérebro ao artista*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 75; RHEIMS, Maurice. *Pour l'amour de l'art... Op. cit.* 1984, p. 17-19.

13. BOUBLIL, Alain. *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur américain*. *Op. cit.*, p. 288-9.

14. REVEL, Jean-François. "Jacques Doucet, Couturier, mécène et collectionneur". *In. L'oeil et la connaissance: écrits sur l'art*. Plon, 1998, p. 133-44.

15. REVEL, Jean-François. "Jacques Doucet, Couturier, mécène et collectionneur". *In. L'oeil et la connaissance: écrits sur l'art*. *Op. cit.*, resume o que Breton fez pela última coleção Jacques Doucet, de 1919 a 1924 – quando foi despedido –, ao lado de Aragon e de Reverdy, e comenta os leilões de 1912 e de 1917, assim como as doações feitas. BEURDFLEY, Michel. "Paris, 1912, 1972: les ventes Jacques Doucet, un collectionneur de collections". *In. Trois siècles de ventes publiques*. Fribourg: Office du Livre, 1988, p. 144-54 relata o papel do *expert* Marius Paulme, do marquês de Biron e de Sigismond Bardac, na montagem da primeira coleção, a de móveis e de "objetos de arte" do século XVIII, assim como o leilão de 1912, com seus participantes, o de 1917, as vendas e doações em vida e pelos herdeiros – Doucet morre em 1929 –, e o último leilão, o de 1972, que esse autor define como a consagração do mobiliário Art Déco 1925. Os dois autores citados ressaltam a frustração do costureiro de não ser recebido pela "sociedade" – impensável para um fornecedor antes de 1914, fosse ele Worth, Vever ou Doucet (mesmo sendo citado por Proust como um dos costureiros que vestiam Albertine) –, sendo suas coleções uma tentativa frustrada de, pelo luxo e pelo "bom gosto", romper com essa exclusão.

16. REVEL, Jean-François. "Jacques Doucet, Couturier, mécène et collectionneur". *In. L'oeil et la connaissance: écrits sur l'art*. *Op. cit.*, p. 138. Sobre os problemas para a aceitação de doação de coleção particular pelo Estado francês, ver polêmica em torno do legado Caillebotte em BOUBLIL, Alain. *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur américain*. *Op. cit.*, p. 66; 142.

17. *Idem*, p. 138, 139, 142.

18. Conforme explicitado na nota 1.

19. Se todo relato autobiográfico pode ser relativizado pelas idealizações que o autor é capaz de fazer a seu respeito, não há por que duvidar, em especial, da fala de comerciantes. WILDENSTEIN, Daniel & STAVRIDÈS, Yves. *Marchands d'art* (*Op. cit.*, p. 180) trazem uma crítica reveladora sobre os museus na Internet, sobre a perda do prazer, para o *merchant*, ao contemplar um quadro em uma tela de computador. Para ele, a dimensão material da obra é a única possibilidade de compreensão e prazer, pois um quadro em uma tela de computador é a mesma coisa que nada.

20. A esse respeito, o comentário de WILDENSTEIN, Daniel & STAVRIDÈS, Yves. *Marchands d'art*. (*Op. cit.*, p. 175) sobre Picasso e as demandas de sua clientela, e sobre Chagall, visto pelo *merchant* como imbatível na comercialização de sua obra, a ponto de Georges Wildenstein considerá-lo o cinismo encarnado.

21. O trabalho de campo foi elucidativo. As entrevistas foram feitas em estabelecimentos comerciais e/ou residenciais, cercados por objetos. Não era uma

situação incomum o entrevistado falar manuseando um “objeto de arte” ou uma “antigüidade”, raciocinando e tecendo suas considerações a partir de uma experiência sensorial com uma peça, muitas vezes compartilhada comigo. Por exemplo, em uma entrevista, o foco foi sobre papel. O colecionador de “obras de arte” sobre papel discorria sobre as diferenças dessa matéria, propondo-me a percepção tátil (depois visual) de um papel manual, feito de trapos, para gravuras (pranchas ilustrando um livro), na Europa, no século XVII, em oposição – fácil para o entrevistado, que desejava fazer-me entender seu ponto – a um papel washi branco, igualmente artesanal, feito há poucos anos, no Japão, para luminárias – esse papel existe até para teto, paredes e o necessário para a construção de uma casa –, e a um papel, também recente e não industrial, feito de fibras de agave, talvez no México. À medida que a conversa ia avançando, ele passava para outros exemplos, que iriam requerer maior acuidade sensorial, para, afinal, detalhar quais deles se prestavam melhor à produção de que tipo de “obra de arte”. A transmissão desse “conhecimento” – retirado da experiência de vida do entrevistado e de outros – era tão artesanal quanto as peças examinadas. Voz, gesto e olhar compunham a trama concisa do que era compartilhado. Esse “conhecimento” do colecionador de “obras de arte” sobre papel é de uma enorme complexidade. Exige o domínio de um sem número de variáveis a serem analisadas com minúcia. Falsificadores não trabalham para serem descobertos. De acordo com RHEIMS, Maurice. *Crise mine. Op. cit.* 1998, p. 102, um engenhoso executante de composições de Fragonard, Boucher, Hubert Robert, escrupuloso, comprava nos notários minutas, nas quais o fim do texto deixava bastante papel de época virgem, para que ele pudesse desenhar, acrescentando o autor que praticamente não há museus, instituições e coleções que não exibam, com orgulho, obras de fatura desse falsário.

22. BOUBLIL, Alain. *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur américain. Op. cit.*, p. 70.

23. OSTROWER, Fayga. “Arte sobre papel: da gravura chinesa às imagens do computador”. In: *A cultura do papel*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999, p. 123-160.

24. Idem, p. 125.

25. Idem, p. 125-6.

26. Idem, p. 126.

27. Idem, p. 127. Nessa mesma página, a autora acrescenta: *É somente em um nível formal mais complexo e mais elevado, já abstrato, no nível da estrutura formal, que as comparações se tornam legítimas e significativas. Então, diante da catedral de Chartres eu posso dizer: “a estrutura de seus espaços arquitetônicos lembra uma fuga de Bach”. Estarei comparando estruturas formais, ritmos e tensões, e não as próprias matérias da linguagem. E, mais adiante (p. 151), ela completa: Evidentemente, uma vez realizada a obra, é possível analisá-la, usando palavras e conceitos ao tentar formular certos princípios de composição ou de estilo. Mas ainda cabe frisar que a própria experiência artística, quer seja do artista ou do espectador recriando a obra em si, é feita diante das formas da obra, e não diante de análise ou conceitos (grifo no original).*

28. A esse respeito, ver WILDENSTEIN, Daniel & STAVRIDÈS, Yves. *Marchands d'art. Op. cit.*, p. 64, 66; BOUBLIL, Alain. *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur*

américain. Op. cit., p. 62, 169, 213, 246, 250, 273, 285. Sobre o “conhecimento” e o “olho”, VEIGA, Roberto de Magalhães. “Leilão de ‘objetos de arte’: uma instância pública de reclassificação de objetos”. *Op. cit.* e VEIGA, Roberto de Magalhães. “Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de ‘objetos e arte’ no Rio de Janeiro”. *Op. cit.*

29. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Aretórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil* (*Op. cit.*) oferece uma boa discussão da bibliografia sobre “autenticidade”. VEIGA, Roberto de Magalhães. “Leilão de ‘objetos de arte’: uma instância pública de reclassificação de objetos” (*Op. cit.*, p. 104) procura mostrar como essa oposição “autêntico” vs. “inautêntico” é bastante mediada.

30. SENNETT, Richard. *The conscience of the eye: the design and social life of cities*. New York / London: W.W. Norton & Company, 1992, p. 36, remetendo-se ao significado da raiz latina *auctoritas*, como protetor, o guardião, o papel a ser desempenhado pelo imperador romano, chama a atenção para a “autoridade”, no âmbito das normas e dos julgamentos, estabelecendo valores e sentidos, o peso do que importa para uma dada comunidade. Esclarece que é a formulação da consciência, uma pessoa ou instituição servindo de consciência para os demais. A “autoridade” é aquele que sabe dar conselhos. SENNETT, Richard. *La autoridad*. Madrid: Alianza, 1982, p. 24-34, trabalha essa concepção de “autoridade”, discutindo, como exemplo atual, a “autoridade” do maestro, do que conduz a orquestra.

31. MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art: mondialization et nouvelles technologies. Op. cit.*, p. 22.

32. GUINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” *In: Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-79.

33. *Idem*, p. 167: *Em todo caso, essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não formalizáveis, freqüentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal... Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência. Nessa concretude estava a força desse tipo de saber, e o seu limite – a incapacidade de servir-se do poderoso e terrível instrumento da abstração.* Conforme o exposto pelo autor, esse paradigma indiciário, baseado na semiótica, tem raízes antigas, como nos dá a entender a fábula dos três irmãos depositários de um saber do tipo venatório. Segundo o autor, talvez a própria idéia de narração (distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação) tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração de pistas (GUINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 152). Esse paradigma era e ainda é de uso corrente em esferas de atividades muito diferentes, como a do oleiro, do carpinteiro, do marinheiro, do caçador, do pescador, do camponês, do artesão, do negociante de cavalo etc. Ora, dois registros se impõem. Em primeiro lugar, a convergência com BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *In: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221. Basicamente, é o mesmo meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, que se vale do paradigma indiciário e possui a faculdade de intercambiar experiências pela narrativa. Pensando a narrativa como uma forma artesanal de comunicação – se os camponeses e os marinheiros

são os primeiros mestres nessa arte, os artífices a aperfeiçoaram —, o narrador é um homem que sabe dar conselhos tecidos *na substância viva da existência*, sua e dos outros. Essa sabedoria tem, latente ou não, uma dimensão utilitária. E a narrativa é também uma experiência sensorial, coordenando a voz, o olhar e o gesto, conforme expõe BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 198, 199, 200, 205, 221. Em segundo lugar, GUINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 166, 167, 179, menciona, entre os usuários do paradigma indiciário, que dependiam do *faro, golpe de vista, intuição*, o mercador de cavalos. Não por uma mera coincidência, essa era exatamente a profissão inicial de Nathan Wildenstein, o fundador da dinastia de comerciantes de “obras de arte”, já na quarta geração, que mantiveram o olho para cavalos e para “obras de arte”, ver WILDENSTEIN, Daniel & STAVRIDÈS, Yves. *Marchands d'art. Op. cit.*, p. 12 e GUINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 179.

34. GUINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 159.

35. LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

36. Ele é capaz de reconhecer “a diferença ineliminável”, “a singularidade inimitável”, GUINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 159, 160, 161.

37. A dimensão qualitativa/individual também marca a montagem de sua “rede de cooperação” particular – sua “carteira” de fornecedores e de compradores, seus sócios, colaboradores e empregados. A construção e possível transmissão desse “olho” se dá em um contexto de relações marcadas pela “confiança” e pelo “segredo”, conforme VEIGA, Roberto de Magalhães. “Autenticidade e perigo: um estudo sobre leilões de ‘objetos e arte’ no Rio de Janeiro”. *Op. cit.*

38. De acordo com CHANGEUX, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 78: *A actividade perceptiva faz parte do domínio subjectivo. Ela é intrasmisível na sua totalidade. Transmite-se com imperfeição, por frases soltas, qualificativos mais ou menos apropriados, e claro está, pelo veículo de um nome de artista com tudo o que tem de arbitrário. A perspicácia do olhar varia, para cada indivíduo, com a experiência, com a intimidade que ele tem com a obra do artista e também, é preciso dizê-lo, com o desempenho do seu “comparador” cerebral...*

39. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 20.

40. GUINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 166.

41. Para ele, de acordo com HOURS, Magdeleine. *Op. cit.*, p. 25, a história da arte, a história do gosto, vai junto com o conhecimento do objeto, conhecimento não apenas abstrato, nem estético, mas quase carnal.

42. Certamente, a categoria “artesanal”, como construção social, presta-se a diferentes interpretações. Se, grosso modo, o pressuposto básico delas é o do trabalho manual, para esse círculo de iniciados há as exigências de sê-lo “altamente qualificado” e a matéria-prima de grande qualidade, estabelecendo-se gradações, conforme a fatura e o material, o que implica em uma avaliação diferenciada de seu valor como “obra de arte” e/ou “antigüidade” – o que é diferente da discussão de valor de mercado. Por exemplo, em BRANCANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a cerâmica antiga*. São Paulo, 1981, p. 334-6, o *connoisseur* avalia um gênero da porcelana chinesa para exportação, a classificada de “Companhia das Índias”, desta forma: *Com a moda na Europa dos artigos orientais e a produção chinesa em larga escala para satisfazê-la, foi-se criado*

*um tipo à parte de porcelana de inspiração acentuadamente ocidental no que se refere à forma e à decoração, por ser fabricada em série e para outros mercados: quase sempre de encomenda, faltavam-lhe os requisitos de qualidade e originalidade da clássica porcelana da China. Pelo fato de as fábricas produtoras de artigos de exportação se terem concentrado mais na província de Kiangsi, a pasta da louça 'Companhia das Índias' tomou em geral, a tonalidade cinza-azulada em virtude do caulim dessa região ser mais escuro do que o de outras, como o de Fou-Kien, por exemplo, que primava por sua alvura. Além desse característico da matéria-prima, era comum a pasta apresentar também imperfeições pelo fato importante de caulim não ser devidamente tratado. Tomava em geral um aspecto granulado "encarçado"... o que lhe valeu o nome de "pasta de arroz"... Apesar de soberbamente executados, na fabricação estandardizada, esses produtos deixavam, no entanto, de apresentar os requisitos da costumeira perfeição. Além disso, ao contrário do geral da fabricação chinesa, com raríssimas exceções, essa louça não era marcada, o que revela o escrúpulo artístico do chinês em marcar uma produção a que não fosse dado um caráter melhor da arte nacional. No "Glossário", citando outro autor, ele abre o verbete "Louça ou porcelana 'mandarin'" com [...] profusamente decorada é um dos tipos bastantes característicos da decadência da porcelana chinesa de encomenda (BRANCANTE, Eldino da Fonseca. *Op. cit.*, p. 707).*

UMA MEMÓRIA EM CORES

A trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras



Valéria Salgueiro *

Introdução

O pintor Antônio Parreiras (Niterói, 1860-1937) ainda vivia na residência que construía havia quatro décadas, no atual número 47 da rua Tiradentes, em Niterói, quando faleceu, aos 77 anos. Datada na fachada de 1894, essa residência foi projetada, segundo o próprio pintor em seu livro *História de um pintor contada por ele mesmo*¹, por Ramos de Azevedo, arquiteto que estudou na Bélgica e foi um dos maiores nomes do estilo eclético no Brasil, responsável por importantes prédios públicos e residências ricas em São Paulo, nos tumultuados anos da Primeira República. Logo após o falecimento do pintor, um movimento de admiradores se formou em Niterói pela criação de um museu em sua residência para preservar suas obras e manter viva sua memória. Em 1941, foi criado o Museu Antônio Parreiras pelo Decreto-Lei n. 119 de 24 de janeiro de 1941 do Governo do Estado do Rio de Janeiro, tendo como principal objetivo o estudo e a preservação da obra do pintor Antônio Parreiras. A inauguração do Museu ocorreu em 24 de janeiro do ano seguinte e, desde então, a residência e a obra de Antônio Parreiras passaram a integrar o patrimônio artístico e arquitetônico estadual, funcionando também como um poderoso ingrediente na construção da auto-estima da cidade de Niterói. Esse papel, aliás, tende a ser percebido mais e mais em uma escala nacional, à medida que se aprofunda o conhecimento da obra do pintor e cresce sua divulgação.

Origem das coleções do Museu Antônio Parreiras

Inaugurado o Museu, este contava, de início, com um acervo de pinturas e desenhos da autoria de Antônio Parreiras, instrumentos de tra-

*Arquiteta. Doutora em Urbanismo, Universidade Federal Fluminense. Professora de Paisagismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Fluminense (Niterói / RJ).

balho e objetos particulares seus, documentos escritos e pessoais do pintor, além de obras de pintores brasileiros e estrangeiros de sua pinacoteca particular, todos adquiridos da família pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro quando da sua criação, em 1941. Essa coleção constitui o núcleo inicial do Museu Antônio Parreiras e a origem das duas coleções atuais do pintor no Museu: a de obras artísticas (pinturas e desenhos) e a de objetos e documentos.

Esse núcleo inicial e o espaço que o abrigava – um amplo terreno arborizado de encosta contendo, em níveis, a residência do pintor e que se tornou a sede do Museu, o ateliê do artista construído em 1912 e local de exposição permanente de suas obras no Museu, e a Reserva Técnica, antes residência de sua filha Olga (Vila Olga) – tornaram-se, assim, com a criação do Museu, o *locus* privilegiado na cidade e no país de ancoragem da memória do artista paisagista. Nele, objetos profissionais e pessoais do cotidiano do pintor, antes meros valores de uso, peças utilitárias ligadas à produção artística voltada ao mercado de arte, assumiram a função de intermediários entre o pintor e o público que o reverencia em pesquisas e visitas ao Museu.

O Museu Antônio Parreiras, apesar de sua importantíssima função como museu dedicado a um artista, possui atualmente um sentido bastante alargado, em vista dos sucessivos acréscimos ao seu acervo. As obras de diversos pintores que integravam a pinacoteca particular de Antônio Parreiras vieram a constituir a base das outras três coleções, dentre as cinco coleções do Museu. Essas três coleções são classificadas pelo próprio Museu segundo critérios de nacionalidade – arte brasileira e arte estrangeira – e temporais – séculos XIX e XX, para a arte brasileira. Temos, assim, a coleção de arte brasileira do século XIX, a coleção de arte brasileira do século XX e a coleção de arte estrangeira (vários períodos). Todas essas coleções foram acrescidas com o passar dos anos desde a criação do Museu, com incorporações, compras e doações de diversas origens como a coleção de obras do antigo Serviço de Difusão Cultural da Secretaria de Educação e Saúde do Estado do Rio de Janeiro, a coleção particular de arte estrangeira do intelectual campista Alberto Lamego, adquirida pelo Governo do Estado em 1949, assim como obras provenientes de prêmio-aquisição do antigo Salão Fluminense de Belas Artes (várias datas) e doações de familiares do próprio Antônio Parreiras. A mais recente aquisição do acervo do Mu-

seu ocorreu em abril de 2001; trata-se de uma pintura de Burle Marx, doada pelo próprio artista e paisagista ao Museu, talvez por ele haver um dia acreditado que em suas dependências, e ao lado das obras do paisagista Antônio Parreiras, um sentido especial adquiriria uma obra de quem tanto conheceu e também amou a paisagem brasileira .

O conjunto formado pelo terreno e pelas edificações encontra-se tombado desde 1967 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nele, apenas parte da coleção das obras de Antônio Parreiras é exposta permanentemente ao público, no ateliê posicionado na parte mais alta do terreno do Museu, em meio à vegetação da encosta. Na sede, no nível da rua, são realizadas exposições temporárias de suas obras de pintura e desenho, explorando variados temas e segundo diferentes critérios museológicos a cada vez. Nessa edificação da sede, e mais ainda no ateliê, a exibição das obras da coleção Antônio Parreiras ao público torna-se bastante envolvente em meio ao verde dos jardins e da mata, sendo o lugar impregnado de uma atmosfera íntima e aconchegante, em tudo contrastante com a edificação urbana do entorno do Museu e, enfim, da cidade.

Devido talvez ao fato de o Museu haver sido construído com propósito residencial, e também por encontrar-se ainda praticamente inalterada sua arquitetura, a sensação despertada na visita a suas dependências é de aconchego e de um reconfortante resgate da natureza, de uma relação perdida na cidade construída que se recupera no cruzar de seu delicado portão de entrada, coroado pelo anagrama de Antônio Parreiras sobre uma paleta de artista. Já aí, um verdadeiro fluir de sensações rousseaunianas é desencadeado no visitante por uma espécie de *genius loci* sentimos uma súbita suspensão do tempo, estabelecendo-se um primeiro vínculo com o pintor paisagista Antônio Parreiras. Da arquitetura eclética do sobrado da sede, antigo “palacete” com seus ornamentos emblemáticos e inscrições denotativas de tempo (1894) e de gosto (Raphael Sanzio), transborda o amor à história e à cultura de Antônio Parreiras, que também encontramos em seus quadros e estudos da coleção do Museu. Mas é sobretudo nos jardins e na mata circundante onde afloram com maior vigor o amor à natureza e o gosto por preservá-la do pintor, um amor que está ali, em cada “pedaço de natureza”², conforme testemunham as pinturas de sua coleção. E não estaríamos exagerando se afirmássemos que sua coleção e o próprio Museu transcendem a função de lugar da memória do pintor An-

tônio Parreiras, sendo também o *locus* privilegiado no país de exibição da arte de paisagem naturalista para o olhar que hoje, como nunca, encontra-se em busca de agradáveis e reconfortantes paisagens.

A coleção de pinturas e desenhos de Antônio Parreiras

A coleção de obras de Antônio Parreiras compreende pinturas e estudos a óleo sobre tela e sobre madeira, pinturas e estudos a guache e à aquarela sobre papel, desenhos e estudos diversos a grafite, *crayon*, pastel e carvão sobre papel, assim como uma coleção de desenhos a carvão e *crayon* para ilustração do livro *História de um pintor contada por ele mesmo*.

Dados sobre o número inicial de peças da coleção quando da criação do Museu informam que eram 222. Uma publicação do próprio Museu, preparada por iniciativa do seu segundo diretor, Sr. Jefferson Ávila Jr., indicam ser, em 1956, em número de 231 as peças de pinturas e desenhos da coleção Antônio Parreiras. Em artigo no *Jornal do Brasil* de 01 de abril de 1974, encontramos a menção de 237 obras de pintura e desenho da coleção, cifra ligeiramente superior à que constatamos em uma listagem fornecida recentemente pela atual direção do Museu, a qual relaciona 234 obras na coleção Antônio Parreiras, entre desenhos, estudos e pinturas. Dados bem recentes, porém, baseados em trabalho de fotografia digital que realizamos no ano de 2000 das pinturas e desenhos da coleção de obras de Antônio Parreiras, indicam um total de 309 peças da autoria do pintor, entre pinturas (162) e desenhos (147)³. Esses números, mais atualizados, incluem aquisições mais recentes, inclusive uma coleção de 81 desenhos doada por um membro da família há cerca de uma década.

Qualquer esforço em conhecer e estudar a extraordinária coleção de pinturas e desenhos de Antônio Parreiras deve necessariamente considerar as circunstâncias do desenvolvimento da carreira artística do pintor como paisagista e seu desdobramento entre encomendas oficiais no regime republicano e salões parisienses, procurando também alcançar a importância que teve para ele a casa orgulhosamente construída com recursos da venda de seus quadros, na qual viveu por quatro décadas. Nessa casa, atual sede do Museu, ele acomodou e viveu com a família gerada no primeiro matrimônio, edificou seu ateliê de trabalho, reuniu objetos e obras suas e de seus amigos, recebeu nomes tanto esquecidos quanto importantes da arte brasileira, como Vitor Meireles, cultivou jardins, conviveu com a mata do ter-

reno e viveu o segundo matrimônio até seus últimos dias, sempre pintando. A aura simbólica do Museu que já foi casa e de seu fantástico acervo, cara tanto aos apreciadores de arte quanto aos defensores da natureza no ameaçado meio ambiente de nossos dias, deve-se muito à particular trajetória de vida do artista.

Nesse sentido, são de central importância, entre outros aspectos: 1. a influência formativa do paisagista alemão Johann Georg Grimm e o projeto naturalista em que se ancorava a atividade dos pintores aglutinados ao seu redor nos anos 1880 – o chamado Grupo Grimm –, entre eles Antônio Parreiras; 2. o papel do governo republicano nos primeiros anos dos 1900 na criação de uma visualidade da nação brasileira através da arte e da arquitetura, e sua atuação como mecenas para um grupo de artistas, arquitetos e escultores com passagem pela Escola Nacional de Belas Artes; e 3. o forte referencial para o meio artístico brasileiro da arte francesa, com seus salões e premiações.

O perfil da coleção

O ato de classificar, ordenar e dispor em grupos de afinidade constitui uma prática nas ciências, utilizada no estudo de coleções desde o ímpeto nominalista e classificatório de meados do século XVIII europeu, inclusive na tradição da historiografia de arte. Mesmo reconhecendo ser problemática a classificação das obras de Antônio Parreiras segundo o gênero artístico, especialmente devido ao forte referencial da paisagem em suas obras de temas históricos e cenas de gênero, consideramos razoável utilizar aqui esse procedimento, encarando-o como um recurso válido para a observação da coleção e buscando evitar o inventário puro e simples. Parreiras foi um artista bastante versátil e os dados da distribuição das obras da coleção por gênero são os seguintes:

- 162 pinturas e estudos a óleo, guache e aquarela, dos quais:
 - 50 *paisagens* na maioria de campo, nacionais e estrangeiras, de diversas épocas
 - 31 estudos para composições de *história* brasileira
 - 25 estudos de cabeça e *retratos* femininos e masculinos, de índias, crianças
 - 20 *nus*, dos quais um masculino

13 composições de *gênero*, alusivas ao cotidiano e à vida no campo brasileiro

9 estudos de *alegorias* com personagens mitológicos para teto e painéis de prédios públicos

9 composições e estudos de *animais*

5 pinturas alusivas à *religião* católica

147 *desenhos, estudos e croquis mais ligeiros*, dos quais:

40 estudos de figura humana, masculina e feminina, com vestimentas e poses características

29 estudos de *alegorias*

28 estudos para composições de *história*

20 *paisagens* e estudos de *arquitetura*, inclusive detalhes de ornamentação arquitetônica

16 desenhos da coleção de ilustrações para o livro *História de um pintor*

11 estudos de *animais*

1 retrato

Algumas interessantes observações sobre a coleção podem ser extraídas desses dados, constituindo também instigantes questões para a reflexão e para novas pesquisas sobre o pintor e a arte brasileira. Em primeiro lugar, é razoavelmente seguro que a coleção, vista pela variedade de gêneros em que a dividimos, espelha o perfil da produção e a trajetória artística do pintor, o qual transitou por praticamente todos os gêneros de pintura em sua longa e profícua carreira artística. De fato, a coleção reúne, desde o início do Museu, obras produzidas em diferentes períodos da vida artística do pintor e lugares por onde viveu ou passou, momentos aos quais estão associados trabalhos artísticos de gêneros específicos. Em que pese existirem algumas lacunas, como, por exemplo, as obras do período de viagens a São Paulo nos anos da década de 1890 (1893, 1894, 1895), a coleção permite que a carreira do pintor possa ser razoavelmente observada através de suas obras.

Cumpramos observar também que da coleção faz parte um considerável número de paisagens, tão importantes na obra artística e no pensamento do pintor, conforme ele mesmo exprimiu em muitos textos e contos

que escreveu, que dedicaremos uma seção especial deste trabalho a esse gênero.

Integra a coleção Antônio Parreiras uma coleção de desenhos a carvão e *crayon* sobre papel, executados pelo artista para ilustrar seu livro *História de um pintor por ele mesmo*. Trata-se de 16 desenhos, na maioria datados de 1925 e buscando uma auto-representação do pintor – pensativo, melancólico, trabalhando, com seu filho Dakir no ateliê –, além de lugares e personagens que o marcaram e lhe serviram de inspiração também para seus contos. Associando texto e imagem de sua autoria, Parreiras encontrou, assim, um poderoso meio de promover o enquadramento de sua própria memória, para o presente e para as gerações futuras⁴. Essa coleção de desenhos sem dúvida integra o projeto de um artista obstinado por eternizar-se: o enquadramento da memória pelo duplo registro de texto e imagem pelo pintor de si mesmo assegurou-lhe um controle de sua biografia, da construção do olhar sobre si mesmo, dos contornos, enfim, de sua memória. Em sua terceira edição, o *História de um pintor* é ainda hoje uma referência biográfica do pintor. Arte-documento de sua própria história, nesses desenhos o pintor se adianta a seus biógrafos e coloca, ainda em vida, os termos em que deseja ser lembrado para a posteridade. E toma as providências para isso, dando a seu “querido amigo e afilhado Athay Parreiras”, em seu testamento feito em 1935 – dois anos antes de sua morte, portanto –, a incumbência de, *se for necessário*, vender medalhas suas de ouro e quadros para que a segunda edição de seu livro fosse distribuída por todas as *bibliotecas, arquivos e institutos públicos*⁵.

A coleção compreende um razoável número de estudos e pinturas de nus femininos, obras diretamente ligadas aos sucessivos períodos passados em Paris e à busca do pintor por premiação no Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, no qual estreou em 1909 com “Fantasia”. São obras que ele guardou, sem dispersá-las muito. Integram a coleção, dentre os vários estudos de nus, as obras “Flor brasileira” (1911), “Flor do mal” (1918), “Dolorida” (1918) e “Damnée” (1919), além de um nu masculino, “Torturado” (1920), este com uma conotação mais política ou existencial, em um enfoque totalmente diferente dos sensuais nus femininos envolvidos por panos leves e almofadas.

A ligação de Antônio Parreiras com o Positivismo e governantes da República Velha pode também ser visualizada pela coleção do artista no

Museu, nos estudos a óleo sobre tela e em técnicas secas (grafite, carvão, *crayon*) sobre papel. Da coleção constam estudos para decorações do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, do Palácio da Liberdade e do Conservatório de Música, em Belo Horizonte. Trata-se de alegorias da Bandeira, da República, das Artes, da Indústria e do Comércio – um tipo de arte que muito se fez na decoração de prédios públicos, sobretudo os da época das reformas urbanas de Pereira Passos, na primeira década do século XX. Esses estudos constituem importantes registros da memória tanto do pintor quanto de um momento de nossa história, no qual arte e arquitetura funcionaram como poderosa simbologia do novo poder republicano. E cabe aqui uma reflexão: alegorias veiculando idéias abstratas e significados liberados pelos atributos de objetos, deuses e ninfas da mitologia pagã de suas composições decorativas, demandariam dele uma erudição que sua modesta formação em absoluto permitia. É mesmo oportuno lembrar que, ao contrário do que lhe é às vezes creditado, Antônio Parreiras não frequentou a Academia, exceto por um breve tempo, quando conheceu Grimm, não tendo cursado, portanto, as classes de Mitologia e de História. Por isso mesmo, seus trabalhos desses gêneros constituem poderosos indicadores do imenso investimento do pintor para impor-se e por respeitabilidade como profissional da arte, atendendo encomendas oficiais que lhe exigiam não apenas trabalho, mas também uma cultura humanista que, de algum modo, virou-se para providenciar.

No mesmo sentido acima, ou seja, de uma criação artística voltada à decoração de prédios do novo regime republicano, constam também da coleção estudos de figuras e de composições de história em óleos e técnicas secas, obras para composições de painéis de parede e para teto de prédios públicos encomendadas ao pintor por governos estaduais de todas as partes do Brasil, de Belém e do Amazonas até o Rio Grande do Sul, incluindo estados do Nordeste. Parreiras contribuía, assim, com suas composições narrativas de fatos da história do Brasil, para dar uma visualidade ao novo regime republicano, dentro da estratégia aglutinadora e fundada nas idéias de povo e de nação do novo regime. Sempre em seu estilo próprio, com suas figuras em tudo distantes dos desenhos acadêmicos que estamos acostumados a ver em pintores de sua época (“academias”, conforme eram chamados), com suas proporções estranhas e posturas retesadas, cheias de indignação, seus estudos de figuras humanas e de composições de história



“Beckman”

Óleo sobre tela, 116x146, 1936. Museu Antônio Parreiras.

do Brasil evidenciam o esforço do pintor em atender ao Estado-mecenas nas encomendas que lhe traziam recompensa financeira e prestígio. Delas vinha-lhe o oxigênio para o fôlego de paisagista que manteve até quase os oitenta anos, pintando paisagens no crepúsculo da vida com tanto maior vigor quanto mais a doença e a idade o venciam. De fato, nas obras de história de Antônio Parreiras, vemos sempre escapar, por aqui e por ali, sua queda pela paisagem, que deixava envolver os personagens e até fazê-los perder-se no encrespado da mata, como na obra de 1936 intitulada “Beckmann”⁵. Nesse trabalho, o personagem que fornece o título à obra passa despercebido em uma primeira inspeção, e somente a custo é percebido na composição da floresta densa de cipós e lianas, sob um claro providencialmente aberto no dossel das copas emergentes. Isso é uma clara indicação – mais uma – de quão sincera era a condição de paisagista de Parreiras, e o quanto teve ele de sacrificar essa inclinação em prol de uma estratégia de sobrevivência e de construção de uma carreira artística prestigiada. Isso faz mais sentido ainda se considerarmos que o Brasil era uma jovem república, na qual o mecenato era exercido primordialmente

pelo Estado mergulhado em crises sucessivas, e eram escassos os patronos particulares, com a classe endinheirada de proprietários rurais voltada aos seus negócios, tendo de reestruturar-se sem o trabalho escravo.

Enquanto que, entre os desenhos da coleção em técnicas secas sobre papel, os estudos de figuras parecem ser mais propriamente estudos para narrativas mais complexas de história – estudos de posturas, estudos de figuras em grupos, estudos de trajés e vestimentas –, entre as pinturas a óleo os estudos de cabeça de aventureiro, de tipos étnicos (índias) e de cabeça de homem são tão fortemente imbuídos de uma singularidade fisionômica que parece difícil percebê-los de forma outra que não como retratos, ao lado de outros que o próprio pintor qualifica como retratos ao atribuir-lhes uma identidade: “Senador Martins Torres” (1901), “Um colega” (1918), “Retrato em Paris” (1920). Assim também, ainda que nos estudos a óleo de cabeças de índias o título escrito a pincel pelo pintor sobre cada peça se apresente de início como uma identificação meramente étnica – “Jacumpté, indígena brasileiro, retrato do natural feito por AP” (1904), “Porpipó, indígena brasileiro, retrato do natural feito por AP” (1904), “Fracé, indígena brasileiro, retrato do natural feito por AP” (1904) –, trata-se inegavelmente de *retratos* feitos do natural, conforme enunciado no longo título de cada um. Ou seja, os objetos retratados não são figuras esquemáticas, resultando em ilustrações de atributos de pertencimento à tribo *a* ou *b*, como conhecemos, por exemplo, das pranchas de viajantes europeus do século XIX, mas sim retratos, no sentido do termo dentro do projeto naturalista⁷.

Cabe observar também sobre obras e estudos de outros gêneros na coleção Antônio Parreiras. Crítico para com a Igreja, conforme se percebe em seu conto “Pedro, o peixeiro”⁸, Antônio Parreiras era, todavia, um místico e crente em Deus. Os temas religiosos não constituem, contudo, interesse relevante do pintor, e isso encontra respaldo no reduzido número de estudos de temas religiosos, entre os quais figuram os estudos a óleo “Súplica” (1904) e “Jesus e as crianças” (1930). É compreensível, em vista também de que as temáticas bíblicas estavam já completamente superadas para o gosto de sua época e como tema nos salões.

Os estudos de animais, tema tão apreciado pelos artistas naturalistas, encontram-se bem representados na coleção. Tais estudos se destinavam sobretudo às composições de gênero, cenas da vida brasileira de tra-

balho no campo como “A derrubada” (1930) e “Terra flagelada” (1930), obras que denotam a atração de Antônio Parreiras pela paisagem para além do registro topográfico, romanceando-a com a crônica do cotidiano de labor do brasileiro do interior ligado aos animais – cavalos, bois, cães. Em obras assim, encontramos evidente influência de alguns artistas brasileiros de gênero sobre Antônio Parreiras, como, por exemplo, em “Cesteiro” (1927), um verdadeiro tributo ao “Caipira picando fumo” (1893), de Almeida Júnior, e “Relique sacrée” (1930), composição visivelmente influenciada pela obra “Arrufos” (1887), de Belmiro de Almeida.

O paisagista na coleção

Como observado anteriormente, as obras e estudos de paisagem da coleção Antônio Parreiras merecem tratamento muito especial. Em primeiro lugar porque, conhecendo o autor por outras fontes, escritas, e sabendo de suas idéias sobre a paisagem, transmitidas em livro autobiográfico e em seus textos, toma-se inevitável considerar o paisagismo como campo de expressão privilegiado do pintor. A par de tudo isso, pelo número de obras e por seus atributos estéticos e artísticos, as paisagens da coleção demandam uma atenção toda especial para o tratamento em separado desse gênero na coleção Antônio Parreiras, procurando captar a qualidade indispensável do olhar que produziu os recortes, as composições e o colorido dessas obras.

Os primeiros anos da carreira do pintor, que são anos de grande produção de paisagens na orla de Niterói e na mata da Serra dos Órgãos, bem como do fortalecimento de sua condição de paisagista, infelizmente não se encontram tão bem representados na coleção de pinturas e estudos a óleo quanto outros períodos de sua trajetória artística. Entretanto, se os anos iniciais da carreira de Antônio Parreiras – os anos de 1880, de produção artística na companhia de Grimm – não estão tão bem representados como poderíamos desejar que estivessem, a coleção conta com uma preciosa peça – “Meu primeiro estudo a óleo” (1883) –, trabalho que, como o próprio título indica, é um marco do definitivo engajamento do pintor com a arte, do abraço à carreira de pintor, uma obra, digamos, introdutória, da coleção ao estudioso e ao visitante do Museu. Apresentando relativa saturação nas partes da vegetação escura, qualidade que Parreiras logo deixaria para trás com sua incursão por luzes e sombras com uma chave mais



“Meu primeiro estudo a óleo”

Óleo sobre madeira, 20x29 cm, 1883. Museu Antônio Parreiras.

sutil de cores e tons, “Meu primeiro estudo a óleo” é uma paisagem despo-voada que focaliza um casebre em uma visão frontal, uma obra que cultiva um gosto romântico, pitoresco, por texturas e ruína de paredes descascadas, com marcas do tempo imprimindo-lhe um clima de nostalgia do passado. Sua execução se deu, provavelmente, na companhia do grupo de pintores ligados a Grimm, tanto devido à data do trabalho, 1883, quanto pelo fato de que idêntico assunto foi também tratado por França Júnior, no mesmo ano de 1883, com o título de “Largo da Lapa”⁹. As pequenas dimensões da obra, bem como ano de sua execução e seu título, emprestam a esse trabalho colecionado pelo pintor por mais de meio século uma confortável autoridade como obra de referência do início da carreira de Antônio Parreiras. Para além de ser o trabalho que melhor introduz o pintor, a obra é investida de um sentido emblemático muito especial, tributável ao próprio autor que, ao dar-lhe esse título, transforma-a em primeira página do livro de sua memória. E essa providência do pintor, mantida com a longa pertinência da obra à coleção, pode ser entendida como outra manifesta-

ção cautelar de enquadramento do artista de sua própria memória, a que fizemos referência acima.

A coleção carece também de exemplos das paisagens realizadas em São Paulo pelo pintor, no período em que recebia encomendas e expunha no Estado, época em que conheceu o arquiteto Ramos de Azevedo. Nessa fase, Parreiras pintava paisagens cheias de luz e sensíveis aos seus efeitos sobre as formas e cores, provavelmente ausentes na coleção porque Parreiras as vendia todas aos afortunados fregueses desejosos de telas de suas propriedades. Há na coleção, contudo, uma obra bastante emblemática da trajetória do pintor paisagista nos anos de 1890, que é a “Escola de Ar Livre” (1892). Pode-se dizer que essa obra é paradigmática na coleção, tanto pela concepção particular na abordagem do espaço pictórico e o reduzido recorte de mata fechada, tão caro ao pintor, quanto por fornecer uma expressão visual de sua prática pedagógica na escola de arte que criou em Niterói – a Escola de Ar Livre –, em que punha em prática com suas alunas os princípios da pintura *plein air*, aprendidos com Grimm.

Da primeira viagem à Itália, a coleção possui “Amanhecer no Adriático” (1889); e das viagens à França, nas duas primeiras décadas do século XX, existem várias obras como “Pont l’Abbé” (1911), “Loeche les bains” (1917) e “Plage deserte” (1918), trabalhos em que observamos uma visível descontinuidade nas pesquisas de luz e nos efeitos luminosos explorados antes, quando o pintor se encontrava no Brasil, os quais retomaria mais tarde em sua pintura.

Algumas paisagens de mata e litoral no Estado do Rio de Janeiro, produzidas entre uma viagem e outra à Europa, integram também a coleção como, por exemplo, “Interior de floresta” (c. 1896), “Tranqueira” (1900) e “Tormenta” (1905), época em que Parreiras andou refazendo o caminho que fizera antes na companhia marcante de Grimm e outros pintores do grupo, assim como “Marinha” (1905), “Marinha em Cabo Frio” (1905) e “Bois pastando” (1910). O tríptico “Terra Natal” (1923), focalizando um recorte de interior de mata em três diferentes horas do dia, revela-nos um Parreiras intrigado com a influência de diferentes luzes sobre o mesmo objeto – a Natureza –, observador de seus efeitos sobre as cores da folhagem, sensibilidade coerente com o projeto naturalista que abraçou.

Obras de panoramas na coleção nos alertam para a permanência no pintor do gosto por essas vistas abrangentes que foram tão apreciadas pelo

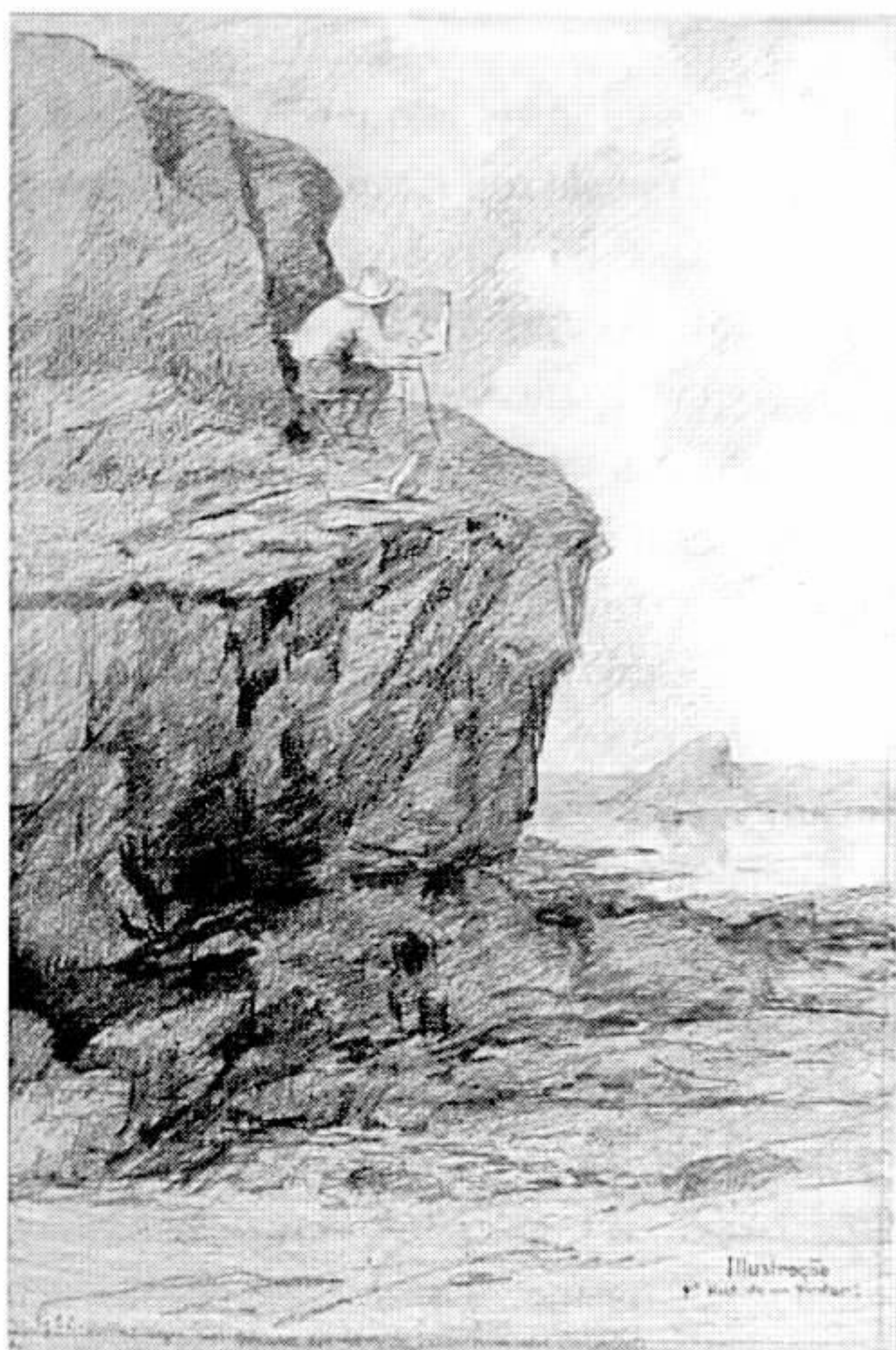
público europeu no século XIX, e também por artistas brasileiros, como Vitor Meireles. Duas dessas obras não possuem data – “Panorama da Baixada”, uma vista tomada do alto da serra de Teresópolis, e “Dois panoramas da Baía de Guanabara” –, mas, de outra – “Panorama de Niterói” –, podemos afirmar ser um produto dos primeiros anos de sua carreira, após a viagem à Itália, pois data de 1892.

Vistos pelas obras de paisagem da coleção, os anos de 1930 são anos de intensa produção de paisagens segundo esquemas figurativos que seriam prediletos seus, inconfundíveis: tomadas do interior da mata, em recortes restritos, e muito diferenciadas das paisagens pitorescas do início; e recortes de mata e água de colorido brumoso, explorando os meios tons e uma paleta de cores reduzida. Do início da década temos, por exemplo, “Terra flagelada” (estudo, c. 1830), “Cabana de pescador” (1932), “Antes da chuva” (1932), “Caminho de Itaipu” (1932), “Rochedos em alto mar” (1932), “Porteira” (1933) e “Amanhecer no Litoral” (1933); de 1935, temos “Perto do mar” e “Regueiro”.

Datam de 1936 as paisagens da coleção “Solidão”, “Aguaçal”, “Arabontan”, “Árvore morta”, “Lautárias”, “O açude”, “O fogo” e “Tempo sombrio”, obras que freqüentemente buscam associar ao objeto retratado um estado de espírito, investindo a paisagem pintada de uma aura de sentimento humano, uma perspectiva bem característica, aliás, do paisagista naturalista de inclinação romântica, que via na natureza o tema privilegiado para manifestação de afetos. São paisagens que parecem conter algo de mágico, cujo clima transcende o assunto pintado.

Do ano da morte do pintor, 1937, são algumas paisagens da coleção especialmente significativas para o olhar atual que, afora suas qualidades estéticas, exibem uma particular sensibilidade ambiental: “O fogo”, “Sudoeste à beira mar”, “Tarde”, “Pintando do natural”, “Crepúsculo” e, como não poderia deixar de ser com o mais ambientalista de nossos paisagistas, “Última floresta”.

Quanto aos trabalhos em técnicas secas, reunidos como “paisagens e estudos de arquitetura, inclusive detalhes de ornamentação arquitetônica”, estes são, em sua maioria, estudos a grafite de beirais, treliças, escadas, balaustradas, casario, igrejas, praças, sinos, elementos arquitetônicos, enfim, para os quais o pintor necessitava dispensar um certo tempo prévio de estudo antes de compor seus quadros históricos. Poucos trabalhos desse



“Quantas vezes os píncaros dos rochedos”

Crayon sobre papel, 45x30 cm, c. 1925. Museu Antônio Parreiras.

grupo são paisagens propriamente, as quais ele presumivelmente preferia compor com técnicas mais expressivas, utilizando tinta a óleo, muito embora existam alguns desenhos a carvão, *crayon* e pastel de delicadas paisagens que Antônio Parreiras, enfim, explorava com todos os meios disponíveis para o pintor que sabe aproveitá-los.

Um colecionador de si mesmo

Desconhecemos outro pintor brasileiro que tenha sido colecionador como Antônio Parreiras o foi. Ele próprio considerou-se um colecionador: em seu testamento, declara ele constar de seus bens *uma grande coleção [de trabalhos] por mim e por meus colegas executados*¹⁰. E sabendo-o colecionador de suas próprias obras, somos tentados a acreditar que ele agia premonitoriamente conservando obras consigo, guardando estudos, diversificando a coleção com um pouco de cada coisa, parecendo até que pressentia que seria observado e estudado pelas futuras gerações e que teria um museu seu, muito embora não tenhamos conhecimento de qual-

quer manifestação explícita sua nesse sentido, que possa estar documentada em algum de seus escritos. Não parece haver dúvida quanto ao forte de sua coleção ser a paisagem. Entretanto, lendo seu livro *História de um pintor*, adquirimos a nítida revelação de o quanto Parreiras buscou o perfil do chamado “artista completo” ao expressar, através da fala de Vitor Meireles em um diálogo entre os dois, como a especialização era prejudicial à carreira do artista, e destacar as vantagens que teve por enveredar por praticamente todos os gêneros de pintura.

Um aspecto interessante a observar sobre sua prática colecionista atenta à diversidade de gêneros de sua própria obra é o de que seus trabalhos na coleção pertencente ao Museu Antônio Parreiras, hoje não mais destinadas ao mercado ou à satisfação de algum cliente comprador, como antes, ao serem expostos ao olhar do visitante adquirem um significado e um valor que se atualiza sempre, dado seu potencial em responder a diferentes demandas que a sociedade coloca em cada tempo¹¹. É sobretudo graças a esse atributo – o de preencher diferentes solicitações culturais da sociedade a cada tempo – que as obras da coleção funcionam como referência objetiva da memória do pintor: ora é o olhar sobre o pintor nacionalista e exaltado pela natureza da pátria, ora é o olhar sobre o artista sensível à mulher e à natureza feminina, ora é o olhar sobre uma alma inconformada com as sandices praticadas em sua pátria injusta, expressando-se através dos personagens indignados de seus quadros históricos. Em uma perspectiva atual, uma espécie de cumplicidade com nossas preocupações ambientais parece aflorar quando dirigimos o olhar a algumas paisagens suas de grande apelo preservacionista, pintadas sobretudo nos últimos anos de vida do pintor. Parece que essas obras se tornam particularmente cativantes ao fornecer, como uma caixa de ressonância, um alerta sábio e já antigo para os desastres ambientais que hoje nos angustiam: o desmatamento, as queimadas, a desertificação.

A observação acima vem reforçar, uma vez mais, o fato de que, dirigindo o olhar à coleção Antônio Parreiras, percebemos o pintor sobretudo como paisagista. E isso não é gratuito: promovendo sua acumulação documentária, o pintor cuidou de enquadrá-la do jeito que gostaria de ser lembrado: como paisagista. O argumento se deve, em boa parte, à própria quantidade de paisagens da coleção e à atmosfera que evocam. Há, é verdade, um inegável hiato entre os trabalhos do gênero paisagem dos anos

anteriores à década de 1930 e aqueles que constituem a maioria entre as paisagens a óleo da coleção do pintor no Museu Antônio Parreiras, que são os produzidos nos últimos anos de vida do pintor, justamente na década de 1930. Sabemos que o artista pintou paisagens ao longo de toda a sua vida artística e é possível que essa maior concentração de paisagens datadas dos últimos anos de vida de Antônio Parreiras se relacione com uma certa estabilidade econômica conquistada pelo pintor na maturidade. É provável, pois, que, ao fim da vida, sua condição econômica já não o submetesse mais às pressões dos antigos tempos e nem à premência de vender tudo o que pintava, permitindo-se guardar para si, para sua própria coleção, aquilo que mais apreciava: paisagens. Parreiras evitava, assim, em seus últimos anos, a detestável dor do artista em separar-se de suas criações e, com essa premissa, pensamos explicar, ao menos em parte, o ímpeto colecionador do pintor em seus últimos anos. Mas, a verdade é que, desse modo procedendo, Parreiras praticava também um colecionismo de seus próprios trabalhos, com a consequência de assim estar construindo, ele próprio, o olhar de futuras gerações sobre si na seleção que fazia do que conteria de seu em sua coleção, e do que não conteria. Essa prática teria constituído aquele processo de enquadramento de memória a que fizemos referência antes e na nota 4, configurando um papel extremamente ativo do pintor na construção do olhar sobre si, pois as obras que selecionou para sua coleção particular, obras pacientemente guardadas e depois transformadas em acervo público, inevitavelmente são responsáveis por um perfil seu e pelo modo como o vemos. Esse perfil, revelado pelo colecionador através de sua acumulação documentária, conduziu a que o pintor, sem se dar conta totalmente, talvez, da estratégia que praticava, exercesse um eficiente controle de sua memória e do modo como se travaria, posteriormente, a luta entre o trabalho do esquecimento e seu inconfesso desejo de imortalidade.

Notas

1. Niterói Livros / Fundação de Arte de Niterói, 1998.
2. Expressão utilizada por Antônio Parreiras em seu texto “Profissão de fé”. In: SALGUEIRO, Valéria (org. e introd.). *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

3. Trabalho realizado pelo projeto “Antônio Parreiras e o Paisagismo Brasileiro” (UFF / Museu Antônio Parreiras / CNPq / FAPERJ) no ano de 2000. A fotografia digitalizada das obras de pintura e desenho da coleção Antônio Parreiras foi realizada pela Prof. Valéria Salgueiro, coordenadora do projeto, e pelo Bolsista de Iniciação Científica do PIBIC / CNPq Marcos Lourenço Pires (Arquitetura, UFF), auxiliado por diversos funcionários do Museu Antônio Parreiras. Seu objetivo foi contribuir para o aprofundamento da pesquisa sobre a obra do pintor Antônio Parreiras e para a informatização do Museu.
4. A expressão “enquadramento de memória” é devida a POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. *In: Estudos históricos*, vol. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15. O enquadramento de uma memória, segundo o autor, constitui-se em um processo seletivo de estabelecer um quadro de referências e de pontos de referência alimentado por material fornecido pela história (p. 9). No caso de Antônio Parreiras, as imagens ilustrativas ao texto de seu livro funcionam como poderoso recurso de enquadramento, pois são da autoria do próprio pintor, e referem-se à sua própria história, por isso mesmo investidas de uma autoridade, aliás enunciada já no próprio título do livro: *História de um pintor contada por ele mesmo*.
5. Cf. SALGUEIRO, Valéria (org. e introd.). *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Op. cit., p. 294-5. Antônio Parreiras tomou essa e outras providências em testamentos anteriores que inutilizou e reviu, inclusive em outro testamento imediatamente anterior a este, também do ano de 1935, em um obstinado desejo de controle não apenas da distribuição de seu patrimônio por seus herdeiros, mas também da perpetuação de sua memória, para a qual conferia um valor destacado ao registro escrito e ilustrado de seu livro autobiográfico.
6. Obra alusiva à revolta de Beckmann, rebelião ocorrida no Maranhão em 1684, liderada por Jorge Sampaio e os irmãos Manuel e Tomás Beckmann, motivada pela oposição ao monopólio da Companhia de Comércio do Maranhão. Coleção Paulo Berger, Rio de Janeiro.
7. Conforme WOODALL, Joanna (edit.). *Portraiture: facing the subject* (Manchester / New York: Manchester University Press, 1997, p. 1), *retrato naturalista* é entendido como uma obra portadora do atributo de *semelhança fisionômica de modo a conferir identidade do ser retratado que está vivo ou que viveu*. Cf. SALGUEIRO, Valéria (org. e introd.). *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Op. cit., p. 293.
8. Título de um de seus três contos, publicados em coletânea de textos do pintor, reunidos e introduzidos por SALGUEIRO, Valéria (org. e introd.). *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Op. cit.
9. Coleção Paulo Berger, Rio de Janeiro.
10. Cf. SALGUEIRO, Valéria (org. e introd.). *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Op. cit., p. 293.
11. A obra de Krzysztof Pomian, *Coleção*, é aqui uma referência particularmente significativa. *In: ROMANO, Kuggiero (dir.). Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, IN-CR, 1984, vol. 1, p. 51-86. Sou particularmente grata ao Prof. Dr. Paulo Knauss por sua indicação.

DA COLETA À COLEÇÃO

Caminhos da arte na obra de Arthur Bispo do Rosário

Sônia Materno *

Dulce Seixas Cardoso **

*Os anjos vão arriando
A formosa fina pluma
espuma esponja
por onde sai o verbo
estruendo...
Bispo do Rosário*

*A pintura é mais forte que eu, ela me obriga a fazer o que ela quer.
Pablo Picasso*



É incontestável o destaque de âmbito nacional e internacional conferido à coleção da produção artística de Arthur Bispo do Rosário que, em sua quase vitalícia permanência em uma cela forte da Colônia Juliano Moreira, construiu uma obra ímpar objeto de sua própria prática de colecionar.

Mas o reconhecimento que a arte assume no discurso da loucura implica uma problemática que se desdobra nas questões do sujeito, da ausência de sujeito na psicose e da autoria. Nosso recorte pretende priorizar as relações que articulam coleção, arte e loucura através do estudo da linguagem. No caso de Bispo, a linguagem se sustenta no entrelaçamento de palavra escrita e imagem: *Eu preciso destas palavras. Escrita*, diz ele¹. Assim, a palavra se torna imagem ao se integrar na criação de objetos de apelo visual. Entre fragmentos de palavras e objetos dispersos, ele estrutura sua obra artística e sua prática de colecionar.

* Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, UFF. Doutora em Língua e Literatura Francesa, UFRJ.

** Psicanalista. Mestre em Psicologia Clínica, PUC-RJ. Especialista em Atendimento Psicanalítico em Instituição, UFRJ.

A coleção das obras de Bispo, hoje admirada no Brasil e no mundo, foi, no tempo de vida de seu autor, protegida do olhar do outro. Em um diálogo solitário com as forças do além, sem nenhum apoio institucional e de modo deliberadamente autodidata, Bispo construiu um acervo reservado rico e diversificado, envolto em um universo místico próprio. Talvez porque sua lógica de exposição das peças obedecesse ao seguinte princípio: o que era invisível para os olhos humanos era perfeitamente visível para os olhos divinos.

Seu trabalho se iniciava com a coleta de carcaças de objetos, esvaziados de sua função, que se transformavam em matéria-prima para a confecção de suas peças. Mas, ao acumular material para reciclar, operacionalizava, sem dúvida, uma seleção. No registro da coleta é realizado o corte que, ao retirar os utensílios do cotidiano, singulariza o material recolhido. Em seguida, organizava e protegia esses “restos” do cotidiano. Percebemos claramente um esforço de ordenação desses materiais, que eram guardados em caixas de papelão e separados por cor, forma, textura ou utilidade.

Na passagem da coleta à coleção, Bispo deixou claro seu exercício de classificação, sistematização e organização de sentidos. Peças avulsas eram enlaçadas com palavra escrita (ou bordada) que, conceituando, nomeando e indicando sua serventia, “costurava” ou reunia esses objetos construídos, formando séries, conjuntos – coleção.

Nomeando e criando uma lógica classificatória entre as peças, lógica essa que se apoiava na série de palavras bordadas, Bispo deixa ver que sua obra era pensada como uma coleção. A classificação expressa uma série significativa em que o processo de descrição e organização resulta em produção de sentido. Ora, o ato de colecionar determina uma recontextualização e uma ressignificação das peças em questão, ele explicita uma operação conceitual que refuta a associação que o senso comum estabelece entre o louco e a ordem aleatória. Assim, a coleção de Bispo está inscrita em uma racionalidade própria.

Nesse quadro de racionalização, o artista e o colecionador se confundem, pois o objeto de coleção é ao mesmo tempo objeto de criação. A produção de sentido se explicita na passagem da coleta à coleção. Essa ocorrência é o ato de “cata-logar”, ou seja, não se trata apenas de catar objetos, mas de inscrevê-los em um *logus*, em uma lógica significativa. A

transposição do sujeito coletor em um colecionador se dá por esse ato de catalogar, no qual podemos reconhecer o sujeito da criação artística.

Ora, o consenso chama de arte as peças expostas nos museus e nas galerias ou ainda as outras, menos conhecidas ou temporariamente no anonimato mas que, todavia, possuem um código de referência e um meio de expressão que permitam estabelecer uma correlação com as outras, as já consagradas. A arte, que não se enquadra nos parâmetros – mais ou menos esgarçados – do que se tem por norma artística, é adjetivada e etiquetada como “arte marginal”. Uma das formas dessa arte “dita” não cultural foi designada pelo pintor Jean Dubuffet como arte bruta: *modos de inscrição e de transcrição estranhos aos recursos habituais*², ou seja, arte, então, de singularidades.

Mas que arte é essa, criada por Dubuffet no século XX? Trata-se, em sua opinião, de *produções de todos os tipos – desenhos, pinturas, bordaduras, figuras modeladas ou esculpidas etc., – apresentando um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que pouco deve à arte costumeira ou aos clichés culturais, tendo por autores pessoas desconhecidas e estranhas aos meios artísticos profissionais*³. Para Dubuffet, *assistimos a uma verdadeira operação artística pura, bruta, reinventada por inteiro em todas as suas fases por seu autor a partir somente de seus próprios impulsos. Arte, então, em que só se manifesta a função da invenção e não as outras, presentes na arte cultural: as funções de transformação e de imitação*⁴

Os autores de Arte Bruta nunca estudaram em escolas de pintura nem freqüentaram museus, têm pouca ou nenhuma preocupação com as normas da figuração e também não conhecem, na maior parte das vezes, as pessoas que acolherão suas obras, extremamente originais.

Para muitos desses autores, considerados marginais, do ponto de vista mental ou social, a afirmação de Richard Wagner é bem oportuna – *a arte começa onde acaba a vida*⁵ –, ou seja, muitos desses artistas começam a produzir suas obras quando são excluídos da sociedade e internados como loucos em hospícios. A partir daí, esses “artistas-loucos” percorrerão os labirintos perversos do sistema asilar e, no vaivém de instituições e das formas de tratamento em constantes mudanças, aprendem a fazer do fluido, do movediço e do instável sua moradia. Bispo usou e abusou de imagens de naus que o conduziam, em suas errâncias, a um para além da vida – ou seria a um “à beira da arte”?

Mas as primeiras manifestações artísticas, nesses “centros de loucos”, eram usadas, pelos médicos, como material de diagnóstico, pois a

gama de doenças mentais formava um continente negro a exigir definições e categorizações. Podemos dizer, assim, que nos primórdios dessas “salas de arte gráficas” havia muito mais uma preocupação clínica que o reconhecimento de uma manifestação artística inovadora.

No Brasil, em 1946, a Dra. Nise da Silveira cria, no Centro Psiquiátrico Pedro II, situado no Engenho de Dentro, um setor de Terapia Ocupacional. O talento da produção dos internos, revelado na primeira exposição promovida nesse mesmo ano, desperta tal interesse que a exposição é transferida para a sede do Ministério da Educação, no centro da cidade, onde o grande público teria acesso à extraordinária capacidade e ousadia de criação de cada um desses internos. O corolário do projeto da Dra. Nise toma a forma de um museu/escola em que o estudo de caso é articulado à respectiva criação artística inscrita em cada produção seriada como linguagem do inconsciente. Surge daí o *Museu de Imagens do Inconsciente*, fundado em 1952.

A legitimação dada pelo discurso da psiquiatria promoveu o reconhecimento da produção dos internos, que ocorreu, então, no mundo todo. Finalmente percebida como arte, essa produção é apreciada por seu sentido estético, e para isso muito contribuíram também artistas consagrados como Paul Klee e André Breton, além de inúmeros outros, simbolistas e surrealistas, que se debruçaram sobre as experiências fascinantes dos chamados “alienados” e passaram a desenvolvê-las como exercícios para chegar à intensidade dos sentidos, tais como escrita automática, vidência e percepção de vozes. Nesse tipo de arte, o produto (a pintura, o bordado, a escrita) se dá a vez, de início, como efeito do acaso ou daquilo que se impõe, de fora, como imperativo ou ordem do capricho. Ora, Bispo sempre atribuiu a um outro – que se impunha a ele e lhe dava ordens – o seu arremesso à obra.

Nesse tipo de manifestação artística, e é isso que choca o espectador, o artista se apresenta como o intérprete de uma força maior que, por não ser reconhecida como inscrita em seu campo de consciência, é relegada a um fora dele, algo da ordem do estranho e do estrangeiro. Mas Bispo, na especificidade de sua criação artística, é convocado por essas forças e pede para ser trancado por fora em uma cela forte, na Colônia Juliano Moreira. Talvez temesse a força dessa experiência de potência criadora desconhecida.

Hoje, consideramos arte bruta as formas de expressão autônomas, finamente elaboradas e minuciosamente executadas, feitas e refeitas, obras que traduzem uma experiência intensa e singular. Dubuffet diz que essa produção artística *procede da jubilação e não da iniciação*⁶. Entendemos por “jubilação” o momentoso efeito de júbilo ante a visibilidade de seu próprio feito, ou seja, um espanto ou uma surpresa, talvez por se tratar de uma experiência da ordem dos sentidos em que o produto deixa ver, no ato criativo que formaliza, o instantâneo de sua ação.

Entretanto, não podemos dizer que, por estarem submetidos a uma força criadora de tal potência, esses artistas “marginais” não tenham a dimensão de seu fazer. Ao contrário, é impossível criar sem o controle do que se faz. Como afirma Dubuffet, só a firmeza pode conduzir uma obra, ao longo de sua execução, aos caminhos da arte. Se há incoerências, as contradições seguramente foram desejadas. Se nos causam, suscitando a *inquietante estranheza*⁷ de que Freud nos fala, é porque esse estranho, que a nós se impõe nos pressionando, é justamente o familiar que nos impressiona.

Bispo, durante sua permanência no manicômio, fazia arte sem saber. Para a confecção de sua obra ele se servia de objetos que transitavam no mundo asilar, objetos que vinham de fora – extramuros (garrafas, colheres, vidros, sapatos etc.) –, objetos sem serventia, sucatas do cotidiano. Desses envelopes vazios ou cascas sem entranhas, saíam combinações inéditas e desconcertantes que estabeleciam uma comunicação de forte impacto, tocando o outro em seus abismos.

Refazendo os caminhos da arte na obra de Arthur Bispo do Rosário, descobrimos que, trancado em uma cela, ele fabricava objetos e bordava palavras. Mas o que ele fabricava com essas bordaduras? O seu enxoval para o Encontro com o Criador do Universo, no dia do Juízo Final. Pensava ele que o “manto do reconhecimento” – espécie de segunda pele ou invólucro, brilhante e intensamente colorido, pois aí se mesclavam fios retorcidos de tonalidades diversas – seria facilmente percebido pelo tribunal divino no momento de sua morte. Assim, seria reconhecido e admirado em um outro mundo que funcionaria como o avesso deste, no qual ele era, apenas, um número dentro de um sistema asilar.

Mas o que ele bordava? Um mundo lido por ele, um mundo no qual as coisas e as pessoas eram listadas e nomeadas. Mas com o quê ele bordava? Primeiramente com os fios dos “uniformes” (vestimenta

despersonalizante por excelência), usados e rotos, fios azuis (depois outras cores aí se acrescentaram) com os quais construía um novo tecido – tessitura, malha, palavras –, um texto, talvez desalinhavado, mas absolutamente necessário: *está na hora de você reconstruir o mundo, faça isso, faça aquilo*⁸, disse-lhe a Voz.

Depois dos bordados de letras e de desenhos, sobretudo de navios (torpedeiros, contratorpedeiros, fragatas etc.), vieram os arranjos de objetos. Mas que objetos? Objetos que transitavam no mundo dos hospícios, objetos coletados no dia-a-dia. E com eles surgiam “vitrines”, “*assemblages*”, “quadros”, “estandartes”. Com esses objetos, desviados de sua função e esvaziados de seu conteúdo, Bispo construía sua arte, arte dos “sem nada”, por isso mesmo, arte de uma beleza pura. E assim ele seguia, criando, desejando, e porque desejava, carregava com ele todo o universo do manicômio. Internos, enfermeiros, médicos, visitantes, todos doavam seus pertences, passando, assim, a também pertencerem a essa Coleta-Criação-Coleção. Não podemos esquecer que alguns desses materiais, coletados ou doados, como, por exemplo, as fichas coloridas que outrora eram utilizadas nos coletivos da cidade do Rio de Janeiro como prova do pagamento da passagem, transformam-se na obra de Bispo em registro da memória de uma época.

O mundo se apresentava, assim, em sua obra, por fios de palavras – palavras de ordem, ordens ditadas pela Voz, ordens que, uma vez escritas pelos bordados, pertenciam já a uma outra ordem: ordem da produção artística. Agulha e linha, o fio passando entre dois vazios, o “real” do furo (feito pela agulha), sustentando toda a construção simbólica em que as letras ganhavam consistência nas iluminuras bordadas que formavam as palavras. E com as letras bordadas e com os desenhos das palavras recobertos de linha, espécie de envoltório para escamotear o furo que, entretanto, permanece em toda representação, Bispo realizava sua obra.

Atrelando as palavras aos desenhos bordados ou ao objeto fabricado, nomeando-o e indicando sua serventia, Bispo suscitava perplexidade. Por que estabelecer uma bula de uso para cada objeto? Ele escrevia: *capacho serve para nos dias chuvosos tirar lama da sola dos sapatos*? *oubrilhantina perfumada passar nos cabelos*¹⁰. Medo de esquecer o significado das coisas? Medo de desamarrear o significante do significado? Medo do deslizamento dos significantes? Ou desejo de significar a palavra toda, dizer a totalidade dos significados? Embora seja própria dos verbetes utilizados nos dicionários,

a articulação empregada – a coisa, seu nome e seu uso – explode e acaba por dizer outra coisa. O dizer tudo e o representar tudo se mostram impossíveis, já que podemos perceber, em sua obra, outros infindáveis sentidos ou os caminhos da arte (ou da loucura) na obra de Arthur Bispo do Rosário.

Um dia, porém, as celas que encerram em clausura os que habitam os manicômios foram abertas. No bojo do movimento que culminou com a manifestação estudantil de Maio de 68, na qual a palavra de ordem era colocar a “imaginação no poder”, ressurgiu no esplendor de sua urgência esse outro valor: a liberdade de todas as formas singulares de expressão. Libertar os loucos de sua clausura foi, então, a palavra de ordem da luta antimanicomial.

Mas Bispo não quer sair da cela em que, trancado a seu pedido e guardando seu tesouro, aguarda o dia da Apresentação. Então, outros querem aí entrar e ver o tesouro que Bispo tranca, ele mesmo, na cela que agora é sua. Bispo nunca permitiu a entrada de quem quer que fosse em seu local de trabalho. Somente aqueles que afirmavam sua investidura, respondendo adequadamente à pergunta *De que cor é o meu semblante?*²¹ tinham esse privilégio. Entende-se por resposta adequada a nomeação das cores azul e prata, índices da devoção a Maria. E os poucos que ali entraram ficaram surpresos, mais que isso, afetados, pela força de seu extenuante trabalho. Bispo não buscou, mas o reconhecimento da escritura de seu mundo chegou até ele. E qual a relação dessa arte com o museu e a coleção?

Em 1982, os valores da imaginação criativa dos artistas internados são retomados em uma coletânea que, em homenagem àquela que conseguiu reunir a coleção internacionalmente reconhecida como *Museu de Imagens do Inconsciente*, é batizada com o nome de *Museu Nise da Silveira*. Essa coletânea reunia os trabalhos dos internos da Colônia Juliano Moreira. E, na exposição do conjunto de obras, a de Bispo se destacou a tal ponto dos outros trabalhos aí expostos que a apresentação de uma coleção, em seu próprio nome, se impôs.

Frederico Moraes assumiu a curadoria da primeira mostra individual de Bispo em 1989 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O sucesso de público exigia outras exposições da mostra intitulada “Registros de minha passagem pela terra”. Seguiram-se, então, a do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (março de 1990); a do Museu de

Arte do Rio Grande do Sul (junho de 1990); a do Museu de Arte de Belo Horizonte (julho de 1990); a do Centro de Criatividade de Curitiba (setembro de 1990).

Em 1991, a obra de Bispo foi exposta em uma mostra intitulada “Viva Brasil Viva” no Kulturhuset em Estocolmo. Em 1992, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, através do Instituto Estadual de Patrimônio Artístico e Cultural, efetuou o tombamento da obra de Bispo. Em 1993, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inaugurou uma exposição intitulada: “Arthur Bispo do Rosário: o inventário do Universo”.

Em 1995, as obras de Bispo (juntamente com a produção do artista plástico Nuno Ramos) representaram o Brasil na 46ª Bienal de Veneza¹². Parte de seu acervo foi apresentado, em 2000, na Mostra do Redescobrimento do Brasil. Após ser tema de várias mostras, o reconhecimento da obra de Bispo consigna uma assinatura que autoriza nomear um museu, pois, após sua morte, o setor de terapia ocupacional, situado na Colônia Juliano Moreira, vêm coletando e reunindo, sob o nome de *Museu Arthur Bispo do Rosário*, os trabalhos dos que hoje aí estão internados. E Bispo novamente se confunde com o universo das coleções.

Notas

1. *Catálogo* Imagens do Inconsciente. Mostra do Descobrimento, p. 240.
2. DUBUFFET, Jean. “Préface”. In: THÉVOZ, Michel. *L’Art Brut*, p. 6.
3. THÉVOZ, Michel. *L’Art Brut. Op. cit.*, p. 11, citando DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome I.
4. *Ibid.*, p. 11.
5. THÉVOZ, Michel. *L’Art Brut. Op. cit.*, p. 13.
6. *Ibid.*, p. 49, citando DUBUFFET. *Prospectus aux amateurs de tout genre*.
7. FREUD, S. “L’inquiétante étrangeté”. In: *Essais de Psychanalyse appliquée*.
8. BURROWES, Patricia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, p. 59.
9. MELFENDI, Maria Angélica. “Fragmentos sobre as infinitas possibilidades do esquecimento”. In: CASTELO BRANCO, Lucia (org.). *Cousa de louco*, p. 101.
10. BURROWES, P. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Op. cit.*, p. 41.
11. *Ibid.*, p. 9.
12. HIDALGO, Luciana. “Postácio”. In: *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, p. 193-199.

A ÁFRICA DE DOIS MUSEUS CARIOCAS*



Roberto Conduru**

I

O Rio de Janeiro é uma cidade portuguesa. É possível vislumbrar Lisboa em seu traçado urbano, ver os lusos entre os seus habitantes, encontrar Portugal em sua comida e, obviamente, sua língua. O Rio de Janeiro também é uma cidade africana. A África é evidente em pessoas, lugares e práticas culturais cariocas: além de disseminada na população, está na Pedra do Sal, no Mercado de Madureira e, é claro, no carnaval; sente-se um de seus cheiros mais agradáveis, o perfume quente do azeite de dendê, nos acarajés servidos tanto pelas “baianas” – a da praça de Quintino ou a dos pilotis da UERJ, por exemplo – quanto em restaurantes como o Siri Mole em Copacabana. A África é encontrada também nas exposições de dois museus cariocas. A primeira é a seção dedicada à África na exposição permanente do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); a segunda é o módulo das origens africanas na Galeria Permanente Mário Pedrosa do Museu Nacional de Belas Artes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). As contribuições fundamentais de certas culturas da África no processo de formação da cultura brasileira, a força estética da produção artística do continente e a importância crucial da escultura africana para o desenvolvimento da arte ocidental a partir do modernismo, assim como o relevo e a dinâmica que ganharam as questões relativas aos museus na contemporaneidade, abrem a análise das representações da África nas exposições permanentes desses dois museus nacionais localizados no Rio de Janeiro.

** Arquiteto. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor de História e Teoria da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro / RJ).

II

A mais antiga instituição científica do Brasil foi criada por D. João VI em 1818 como Museu Real, renomeada como Imperial e Nacional após a Independência do Brasil, primeiro, apenas como Nacional, e depois incorporada à Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1946. O Museu Nacional está situado na Quinta da Boa Vista desde 1892, em um edifício que foi, ainda nos tempos da Colônia, a sede da fazenda agropecuária dos jesuítas, depois reformada para ser, primeiro, a chácara suburbana de um comerciante e, em seguida, o palácio residencial da família real portuguesa e da imperial brasileira – o Paço de São Cristóvão –, o qual, no regime republicano, foi incorporado ao patrimônio do Estado brasileiro. Assim, o edifício foi, por diversas vezes, adaptado funcional e simbolicamente para novos usos: residência, palácio, assembléia constituinte, museu e centro de ensino e pesquisa.

A atual exposição permanente do Museu Nacional ainda é, basicamente, a que foi aberta à visitação pública em 1947, após seis anos de obras em todo o edifício. No Museu Nacional, a seção dedicada à África encontra-se no setor de antropologia e está localizada no primeiro pavimento acima do térreo, no torreão dianteiro esquerdo. Após subir a escada central, que conecta o hall de acesso público à exposição permanente, passar pelos cômodos do antigo Paço que abrigam a sala da paleontologia e a sucessão de salas da arqueologia dedicadas a diferentes culturas (greco-romana, egípcia e pré-colombiana), chega-se ao setor de antropologia. A África localiza-se em um espaço composto por dois halls que configuram um corredor e está conectado à sala da Polinésia, ao salão da etnografia regional e aos halls que dão acesso à Sala do Trono, à Sala dos Embaixadores e ao cômodo que contém as escadas laterais que conduzem ao restante do Museu. A África está apresentada em cinco vitrines, quatro no primeiro hall e outra no segundo¹.

No primeiro hall, três vitrines são móveis compostos por estrutura delgada de ferro e fechamento em vidro. A primeira vitrine contém armas de madeira e metal: lanças, pontas de lanças, arcos, flechas e um escudo de couro de rinoceronte, além da foto de uma ilustração de caçadores e guerreiros. A segunda dessas caixas de ferro e vidro contém vestimentas, adereços e outros apetrechos: um cesto, tecidos, duas toucas e três colares de

contas, além de uma foto de uma mulher penteando outra. A terceira vitrine exibe peças apresentadas como instrumentos musicais: dois atabaques, um opaxorô, um aguê, uma flauta, uma calimba, quatro chocalhos e um abebé, além de duas fotos, uma com músicos. A quarta vitrine do primeiro hall é uma caixa de madeira e vidro, fixada à parede, e contém dois chifres de marfim entalhados, sem identificação. No segundo hall, a vitrine é uma caixa de madeira e vidro, embutida em toda a parede, que contém objetos usados no culto religioso: uma bacia para oferendas ao orixá Xangô, cinco bastões de dança (sendo três deles oxês usados no culto do mesmo orixá), um trono de madeira entalhada, duas esculturas e três máscaras.

Apesar de não haver uma apresentação de cada uma das vitrines, nem dos objetos no interior das mesmas, é evidente a estruturação do conjunto em subgrupos: quatro vitrines têm temas precisos – caça e guerra, indumentária, música e religião –, enquanto a quinta vitrine exibe os dois chifres de marfim sem qualquer enquadramento temático. As poucas legendas que existem dão apenas pistas a respeito dos objetos: de suas origens e das práticas culturais das quais participavam. Cabe, assim, a esses textos e às fotos a tarefa de estabelecer a conexão entre as peças expostas e o contexto sociocultural africano. Existem até alguns pequenos equívocos, pois algumas peças de culto são apresentadas como adereços ou instrumentos. Na vitrine de indumentária, duas “mãos de Exu” são apresentadas simplesmente como toucas. Na vitrine de música, um abebé – leque de metal, ferramenta de alguns orixás femininos (Oxum e Iemanjá) – e um opaxorô – báculo ou bastão longo em que se apóia o orixá Oxalufã – são apresentados como instrumentos musicais; dos objetos apresentados como simples chocalhos, três são adjás – instrumentos usados nos ritos religiosos para invocar os orixás –, dos quais um é especial, pois é usado para “chamar” Oxalá². A proveniência de algumas peças é informada, mas não a origem da coleção ou o modo como foi adquirida; as fotos também não estão identificadas.

A museografia é constituída por poucos e sutis recursos, as peças são expostas com a mesma economia de redução que é observável no restante das coleções de arqueologia e antropologia. As vitrines se pretendem neutras com a estrutura linear de ferro ou planar de madeira, a transparência do vidro, a descrição das cores, a brevidade dos títulos e legendas. O silêncio quase total pode ser criticado por não oferecer ao observador

desinformado os meios para articular as peças e as vitrines entre si, mas também deve ser valorizado por permitir leituras variadas. Em um museu de história natural, curiosamente, as peças são “liberadas” para uma apreensão estética para além do enquadramento antropológico, permitindo aos moradores ou visitantes da cidade experimentar belas obras de arte da África.

Não deixa de ser curiosa a localização da representação africana. Se comparada a outras culturas, cujas coleções são expostas com maior quantidade de peças, em salas maiores e em situação de destaque, a África ocupa uma posição secundária: poucos objetos são exibidos em uma passagem estreita localizada em uma das laterais do edifício. Entretanto, cabe ao continente africano promover a articulação insólita das culturas do oceano Pacífico à cultura brasileira, tanto o Brasil de anteontem, o Império das salas históricas do ex-Palácio, quanto o de ontem, a cultura popular das diferentes regiões brasileiras, e o de hoje, o cotidiano dos pesquisadores e demais trabalhadores do Museu. Se as relações da África com a Polinésia permanecem silenciosamente estanques, as conexões com o Brasil são variadas e instigantes. A contigüidade entre as seções da África e da etnografia regional, na qual uma das primeiras vitrines é exatamente a intitulada “Bahia Filhos de Santos”, evidencia a questão da diáspora negra e dos fluxos culturais entre Salvador e o golfo do Benin. A proximidade entre a representação da África e as salas dos Embaixadores e do Trono, um dos poucos recintos remanescentes do aparato simbólico-arquitetônico da única monarquia que existiu nas Américas, repõe com recato museográfico a promiscuidade que existiu entre a senzala e a casa grande no Brasil da Colônia e do Império, além de remeter ao incômodo problema da escravidão em um Império que pretendia ser uma extensão sul-americana da civilização européia. A vizinhança de uma das circulações verticais do edifício coloca cotidianamente para a instituição o desafio de pensar a presença africana no Brasil contemporâneo.

III

No processo de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN), em 1937, o Museu Nacional de Belas Artes foi estruturado a partir das coleções reunidas desde o século anterior na Academia Imperial de Belas Artes, a qual foi renomeada como Escola Na-

cional de Belas Artes (ENBA) na passagem para o regime republicano. A sede do Museu é exatamente o edifício projetado por Adolfo Morales de los Rios, em 1906, para abrigar a ENBA; ocupa, assim, uma edificação concebida para outra função, embora seja similar à atual, pois ainda no projeto original foi prevista a exposição de obras de arte em alguns de seus recintos.

A Galeria Permanente Mário Pedrosa, finalizada em 1994, foi desenvolvida no Museu Nacional de Belas Artes, com o “Projeto Mário Pedrosa – Museu das Origens” e sob a coordenação de Dinah Guimaraens³, a partir da proposta de implantação do Museu das Origens, elaborada por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro após o incêndio que destruiu suas instalações e a maior parte de seu acervo, em 1978⁴. No dizer da coordenadora: *O projeto pretende revelar a identidade cultural brasileira, [...] propor um espaço que constitua um verdadeiro resumo histórico do que existe de mais representativo na arte brasileira [...]. Seguindo o projeto do crítico, que compunha o Museu das Origens com cinco museus – [...] Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares–, a Galeria Permanente Mário Pedrosa foi subdividida em cinco módulos: [...] índio, negro, popular, inconsciente e moderna⁵*

A Galeria Permanente Mário Pedrosa está situada em quatro salas localizadas no pavimento térreo, no canto dianteiro esquerdo do edifício, mas, para visitá-la, é preciso subir ao primeiro pavimento, percorrer um corredor, parte da galeria de circulação e descer ao térreo, junto à entrada lateral esquerda. Logo na descida da escada, uma frase incentiva a entrar na Galeria: “Visite a Galeria com as origens da Arte Brasileira”. Após a entrada, cinco origens estão indicadas: “Indígena, Africana, Européia, Popular e Inconsciente”; há também uma declaração da diretora do Museu, Heloísa Aleixo Lustosa: *Galeria Mário Pedrosa. Brasil Arte e Origem. Homenageia o grande crítico, inspirando-se em seu projeto não concluído: Museu das Origens.* O módulo das origens africanas ocupa parte da primeira sala, conectando o módulo das origens indígenas e o das européias (na segunda sala), e uma terceira sala que liga a primeira à quarta sala, onde estão situados os módulos das origens inconscientes e populares. Deve ser destacado que, entre a proposta de Mário Pedrosa, o texto de Dinah Guimaraens e a exposição finalmente montada, o “moderno” foi substituído pelo “europeu” e represen-

tado por peças indicativas das escolas nacionais européias, adquiridas por Joaquim Lebreton para a Academia Imperial de Belas Artes.

Em 20 de maio de 2001, quando da visita ao museu, a primeira sala estava vazia, não sendo possível ver o módulo inicial, das origens indígenas, nem a primeira parte do módulo das origens africanas. Não havia informação sobre a razão para tanto, nem os agentes de segurança que cuidavam da Galeria souberam informar se a exposição estava sendo reformada ou desmontada. Foi possível ver apenas a segunda parte do módulo das origens africanas: uma sala com doze máscaras, quatro fotos e um texto.

Nessa sala, duas máscaras estão fixadas sobre bases cúbicas e as demais, presas diretamente às paredes; não há qualquer elemento entre o observador e as esculturas. As legendas referem-se aos grupos culturais de onde provêm as peças; em algumas há menção também às entidades representadas e aos ritos para os quais foram elaboradas. Não há indicação sobre a origem da coleção, nem sobre como foi adquirida. As fotos mostram pessoas portando máscaras similares às expostas, mas não há qualquer legenda explicando o conteúdo ou a proveniência dessas imagens. Com o título “Máscaras Africanas” e não assinado, um texto apresenta o conjunto concentrando-se nas funções socioculturais e fazendo apenas breves comentários sobre aspectos iconográficos das esculturas, os quais não são, entretanto, observáveis nas peças expostas. Apesar de as máscaras serem exibidas de um modo que favorece a experiência direta, a fruição estética imediata, o enquadramento museográfico é mais antropológico que estético.

Nesse sentido, vale indicar as diferenças existentes entre a proposta original de Mário Pedrosa e o desenvolvimento da mesma no Museu Nacional de Belas Artes com relação ao enquadramento da produção dos índios, dos negros e dos populares. Segundo o crítico, em sua estratégia de reconstrução do museu de arte moderna no clima de ampliação das fronteiras artísticas dos anos 1970: *Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana* (grifo meu). A visão da coordenadora é outra, certamente controlada pelo relativismo inerente ao multiculturalismo dominante nos anos 1990: *A proposta do “Museu das Ori-*

gen's' inclui, portanto, duas abordagens paralelas; uma de caráter antropológico referente ao índio, ao negro e às artes populares ou regionais; e outra de natureza propriamente artística, relativa às imagens do inconsciente e à arte moderna. No Museu das Origens de Mário Pedrosa tudo seria arte, as peças de ontem e de hoje, as de lá e as de cá: tanto [...] *as peças trazidas da África [quanto as] criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.* Já na Galeria Permanente Mário Pedrosa do Museu Nacional de Belas Artes existe uma clivagem entre as [...] *questões da cultura material e da arte [...].* Em um museu de arte, as peças foram tratadas simplesmente como indicativos culturais.

Pode-se ver nesse enquadramento a tentativa de não impor aos objetos africanos o conceito ocidental de arte, de não impor valores estranhos às culturas nas quais as máscaras foram produzidas. Entretanto, a simples apresentação em uma instituição criada para preservar, pesquisar e difundir os valores da arte situa essas peças no domínio artístico, incentivando sua fruição estética e a prática do juízo de gosto por parte do observador. No pólo oposto, deve ser ressaltado ainda que a leitura etnográfica não é encontrada nas demais galerias da instituição, pois não há texto que enquadre de modo similar os quadros e as esculturas nos ritos de que fazem parte, ou seja, não há uma visada antropológica do museu no circuito artístico da cultura ocidental contemporânea.

IV

Essas duas representações da África devem ser pensadas no quadro atual das exposições de arte e cultura nos museus cariocas, na “áfrica”⁶ vivida hoje pelos museus nacionais localizados no Rio de Janeiro. Sediadas em edifícios preexistentes, projetados para outros fins e adaptados para as funções de um museu, as duas instituições têm acervos excepcionais em suas respectivas áreas, mas enfrentam continuamente a insuficiência das políticas públicas de colecionamento, conservação e exposição de bens simbólicos nos museus do Brasil contemporâneo.

Em uma época na qual a lógica dos eventos ganhou relevo no meio cultural, quando as mostras temporárias sobrepujaram a atenção dada às exposições permanentes das coleções dos museus, deve ser destacado que, quando da visita a esses museus, as duas exposições estavam em processo de transformação, o que pode significar a revisão das mesmas a partir de críticas e autocríticas institucionais. Além de obras no edifício, no Museu

Nacional da UFRJ, após muito tempo, finalmente ocorriam mudanças nas salas da arqueologia e nas salas contíguas do setor de antropologia, sem, no entanto, estar prevista qualquer alteração imediata na seção da África. No Museu Nacional de Belas Artes, o módulo do negro também permanecia inalterado, localizado ao lado de uma sala vazia, talvez em processo de transformação. A respeito desse Museu, é importante observar que a Galeria Permanente Mário Pedrosa foi criada pela mesma gestão que privilegiou mostras breves compostas por peças de acervos estrangeiros e tratadas com aparato espetaculoso, em detrimento da exibição constante de suas coleções.⁷

No Museu Nacional da UFRJ, um típico museu de história natural, a aventura humana é apresentada tanto com o enquadramento do homem pela história natural quanto com a caracterização das diferentes etnias e culturas, com destaque para a cultura brasileira e, nessa, especialmente as culturas indígenas. A África é apresentada por meio de objetos e cenas de algumas de suas culturas, funcionando como unidade conceitual que unifica as peças em uma coleção, dando-lhes um novo sentido. Entretanto, o conjunto de peças expostas e o modo de expô-la não dão conta do continente e não fazem jus à dimensão das culturas africanas na aventura humana, nem, muito menos, à importância das mesmas no processo de formação da cultura brasileira.

No Museu Nacional de Belas Artes, dedicado prioritariamente à arte acadêmica nacional e estrangeira, a Galeria Permanente Mário de Andrade tem como finalidade apresentar as origens da arte no Brasil, a “base” que é didática e complicadamente localizada no térreo. Assim, alguns poucos objetos provenientes da África são reunidos para representar o continente, que é apresentado não por si mesmo, mas em função do Brasil, e constituir um dos módulos das origens da arte brasileira. As peças poderiam ser entendidas como obras de arte com significação própria, mas são reduzidas ao campo da cultura material e apresentadas apenas como origens da arte no Brasil, enquadramento que anula sua força estética e silencia sobre sua incidência continuada, tanto no passado quanto contemporaneamente. Nesse sentido, o módulo das origens africanas mantém no estágio em que está a discussão sobre a importância da cultura material e da arte da África, tanto em si quanto no desenvolvimento da arte no Brasil.

Apresentando objetos provenientes de certas culturas africanas, as duas mostras neutralizam as diferenças existentes entre essas culturas e as unificam como representantes de um continente, uma unidade não coerente com as relações sociais e políticas dessas culturas. Enquadradas entre a antropologia e a arte, as peças servem, assim, à consolidação da idéia de África como uma unidade continental, à unificação da história da humanidade, à afirmação da identidade nacional brasileira e à construção da história da arte no Brasil.

Por fim, deve ser apontado como, nos dois museus, nos quais domina o enquadramento antropológico, não há uma visada etnográfica do próprio museu. O museu se apresenta como uma instituição “transparente”, como uma moldura neutra para as peças. Escamoteia-se, portanto, como as peças ganham novos significados ao serem retiradas da vida para o qual foram criadas e incorporadas aos museus, reunidas em coleções e exibidas ao público. Desaparecem, assim, os sentidos sobrepostos aos objetos no fluxo da África à “áfrica”.

Notas

* Este texto integra a pesquisa “Pérolas Negras. Experiências artísticas nos fluxos culturais entre a África e o Brasil”, desenvolvida no âmbito do NUCLEAR – Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea – do Departamento de Educação Artística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. No Museu Nacional da UFRJ, o autor contou com a colaboração de Thereza Baumann, chefe do Setor de Museologia da instituição, a quem agradece.

2. Na identificação dos objetos do culto religioso, o autor contou com a consultoria de Celso Gatamaran, a quem agradece.

3. GUIMARAENS, Dinah. “De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: Tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas Artes”. *In: Piracema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, ano 2, n. 3, 1994, p. 98-109. Na nota biográfica que complementa o texto, Dinah Guimaraens é apresentada como coordenadora do “Projeto Mário Pedrosa – Museu das Origens”.

4. PEDROSA, Mário. “O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa”. *In: PEDROSA, Mário. Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 309-12.

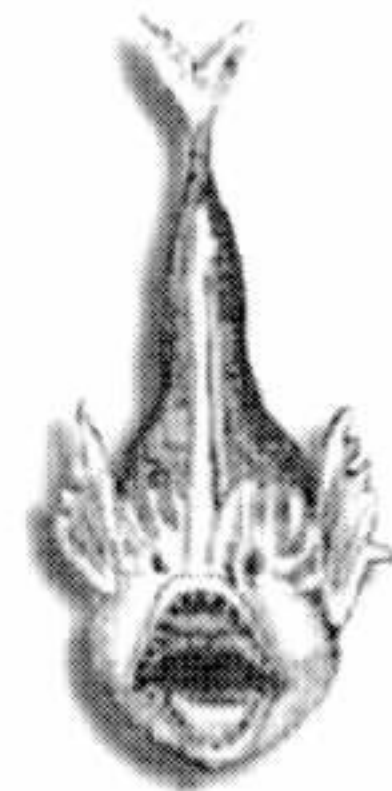
5. A proposta do Museu das Origens também foi tomada como ponto de partida para outra exposição: a Mostra do Redescobrimento, inaugurada em sua forma completa em São Paulo, em 2000, e apresentada parcialmente, depois, em outras

idades brasileiras e no exterior. Nessa Mostra, os cinco Museus propostos por Mário Pedrosa foram transformados em treze módulos; o Museu do Negro foi subdividido em dois módulos: “Arte Afro-Brasileira” e “Negro de Corpo e Alma”. A envergadura da Mostra do Redescobrimento, tanto por suas dimensões quanto por sua participação nas celebrações nacionais dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil por Portugal, recomenda uma análise em separado do enquadramento da produção artística africana, que o autor pretende desenvolver na continuidade da pesquisa.

6. Não se pode esquecer os demais significados do substantivo “África”. Além de designar o continente, a língua falada dá ao termo o sentido da dificuldade e da insuficiência, enquanto o dicionário atribui outros: “África, s.f. Façanha; proeza” (HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro / São Paulo: Civilização Brasileira / Companhia Editora Nacional, 1969, p. 35). Dificuldade e insuficiência, façanha e proeza são termos que dão bem a medida da vida contemporânea dos museus nacionais localizados no Rio de Janeiro.

7. A esse respeito, ver DENIS, Rafael Cardoso. “Obras do esquecimento”, *Veredas*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, ano 4, n. 38, fev. 1999, p. 32-4.

O “COLECIONISMO ILUSTRADO” NA GÊNESE DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS



Cícero Antônio Fonseca de Almeida*

Introdução

O surgimento do museu como nós o conhecemos hoje é resultado, evidentemente, de um longo processo histórico, balizado, de forma mais sensível, pela emergência dos estados nacionais europeus a partir do século XVIII, momento de consagração definitiva do museu como espaço destinado à preservação do “patrimônio” e da “herança” da nação. Mas essa (re)descoberta dos valores simbólicos contidos nos objetos artísticos ou científicos – acumulados em coleções particulares, pela Igreja ou pela realeza ao longo de séculos –, como representantes da unidade “espiritual” ou da “tradição” de uma determinada nação, ou do seu estágio “civilizatório”, estava baseada em uma longa trajetória do que poderíamos considerar uma *prática colecionista*. Portanto, no debate sobre uma possível matriz do museu contemporâneo, poderíamos também associar um outro fator determinante, ligado a um estágio específico da trajetória do colecionismo, notadamente no contexto do “século das luzes”.

Entender o colecionismo é entender os desejos e intenções contidos na própria iniciativa de constituir uma coleção, desvendando seus mecanismos de “ressignificação” dos objetos. Em uma coleção, os objetos são “abstraídos” de sua função original, portanto, não mais são utilizados e sim “possuídos”, formando um sistema com estatuto próprio, sobrevivendo unicamente para “significar”. É a importância de desvendar os mecanismos da elaboração de uma coleção reside na possibilidade de contribuição dessa análise para a compreensão da própria atividade exercida pelo museu, que trabalha em um sentido análogo, pois que seus objetos “colecionados” também negam sua estrutura, escapam a suas funções pri-

* Museólogo. Mestre em Memória Social e Documento, Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO (Rio de Janeiro/RJ). Professor da Escola de Museologia da UNIRIO.

márias, ainda que não se possa considerá-los absolutamente “sem função” ou simplesmente “decorativos”, e passam a exercer um papel específico dentro de um sistema próprio, no qual estão em jogo inúmeros sentidos, cujas invocações só podem ser analisadas à luz de um sistema cultural que lhes é comum.

Os objetos recolhidos ao museu, assim como aqueles reunidos em uma coleção particular, são “reconstruídos” no momento em que passam a estar franqueados ao “olhar” de seus visitantes, a partir do “olhar” de quem os adquiriu e organizou. Segundo Pomian, em sua clássica definição de coleção, é importante que o conjunto de objetos colecionados esteja *exposto ao olhar público*.¹ Os objetos dentro de uma coleção particular ou de um museu são resultado de uma seleção específica e estão inseridos em uma circulação própria, que é compreendida e respeitada por aqueles que vão “desfrutar” de seus benefícios.

Reforçando essa análise, Pomian destaca a transposição do objeto utilitário para o objeto-signo para referir-se tanto ao museu quanto à coleção:

*as fechaduras e as chaves que não fecham nem abrem porta alguma; as máquinas que não produzem nada; aos relógios de que ninguém espera a hora exata. Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o tem. [...] Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para os expor ao olhar?*²

Portanto, entendemos que colecionismo e museus estão indissolivelmente ligados, e a análise da trajetória das práticas colecionistas pode servir para que possamos compreender melhor o papel que os museus têm desempenhado historicamente. Para reforçar essa análise, além de tratar propriamente da criação ou “invenção” dos museus e da trajetória do colecionismo, vamos abordar o que chamaríamos de uma “herança colecionista ilustrada” que permanece em determinados tipos de museus contemporâneos, apoiados em alguns exemplos.

A “invenção” do museu

A idéia de museu como nós o conhecemos hoje foi pouco a pouco sendo construída e consolidada a partir do Renascimento, impulsionada

pelo Iluminismo, ganhando corpo definitivamente a partir da Revolução Francesa, quando a instituição do conceito de “patrimônio nacional” passou a fazer parte das estratégias ideológicas dos novos estados nacionais europeus. A institucionalização definitiva do museu se verifica nessa atmosfera de grande investimento na “invenção” de um passado nacional, sendo o próprio museu um espaço privilegiado para o abrigo dos fragmentos que materializavam a herança coletiva da nação.

A experiência revolucionária na França foi um marco nessa nova concepção. O confisco dos bens da Igreja em novembro de 1789, seguido pelo dos bens da nobreza e da Coroa, em 1792, suscitou uma nova reflexão nos membros da Assembléia, voltada para a identificação do papel do Estado na escolha dos bens de propriedade pública que deveriam ser conservados – como elementos simbólicos de uma identidade nacional – e os que deveriam ser destruídos. Desde 1790, Aubin-Louis Millin, arqueólogo francês, chamava a atenção da Assembléia Constituinte sobre os “monumentos históricos” da nação, tornando mesmo corrente essa expressão. Paralelamente à conservação dos monumentos de arquitetura religiosa e civil, também começaram a ser valorizados, alguns anos após o início do movimento revolucionário, bens artísticos em geral, como esculturas, móveis, jóias, medalhas, tapeçarias, entre outros, igualmente representativos do passado “glorioso” da nação.

A criação do Museu dos Monumentos Franceses em 21 de outubro de 1795 se tornou emblemática nessas condições, sendo iniciativa de um jovem artista, Alexandre Lenoir, que ocupava em 1791 a função de guardião de um depósito onde estavam peças de um antigo convento, que abrigava principalmente esculturas confiscadas da Igreja. Durante os anos que se seguiram, Lenoir construiu o que veio a chamar de “um asilo para os monumentos de nossa história”. Após obter a autorização para oficializar a transformação de seu depósito em Museu, Lenoir se preocupou em referenciar, em cada sala, um século da história da França, *escura no início, mais iluminada à medida em que progredimos através do tempo*³. Cada período era representado por um estilo artístico próprio, e também eram destacados grandes homens de cada época: *guerreiros, poetas, políticos, pintores, escultores, gravadores, todos marcharam até a imortalidade*⁴.

Também emblemática foi a criação do Museu do Louvre, um pouco antes, em 10 de outubro de 1793, igualmente resultado do processo de apropriação dos “bens nacionais”, no caso, tesouros artísticos acumulados pela coroa francesa ao longo de alguns séculos, confiscados pelo governo revolucionário, instalados no próprio palácio que abrigara a corte francesa. Vale ressaltar que o termo *museu* já estava sendo empregado desde o Renascimento, resgatado àquela época do grego *mousetion* (ou do latim *museum*), que identificava na Antigüidade tanto o templo das musas sobre a colina de Helicão, na Grécia, onde eram reunidas oferendas, quanto uma ala do Palácio de Alexandria ao tempo de Ptolomeu Filadelfo, onde se reuniam sábios sob o mecenato real.

E o processo de criação de museus nos países não europeus seguiu basicamente os mesmos princípios consagrados na Revolução Francesa. Para Maria Margareth Lopes, em seu estudo sobre a formação de museus nacionais na América Latina, estes chegaram à América *no bojo das políticas ilustradas de Portugal e Espanha e se acomodaram às dinâmicas das sociedades locais, constituindo-se em legados incrivelmente centralizados do entusiasmo pela classificação e pelo conhecimento enciclopédico daquele século.*⁵ No Brasil, esse primeiro momento dos museus é exemplificado pela criação em 6 de junho de 1818 do Museu Real, depois Imperial, e atual Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Formado basicamente pelas coleções “Werner” – exemplares mineralógicos comprados por Portugal da Academia de Mina de Freiberg – por peles herdadas da Casa dos Pássaros e algumas doações pessoais de D. João VI, entre elas antigüidades clássicas, o Museu Real representou uma transposição do modelo de museu europeu para os trópicos, demonstrando um alinhamento às iniciativas análogas em toda a Europa.

No entanto, se não há dúvida de que a consolidação dos estados nacionais europeus contribuiu decisivamente para o surgimento institucional do museu como o conhecemos hoje, podemos observar que a criação dos museus contemporâneos é também tributária de um outro fenômeno, o colecionismo ou, mais propriamente, de um estágio específico da prática colecionista. Uma longa herança que remontava à Antigüidade Clássica no tocante à acumulação de objetos, motivada tanto pela identificação do poder estatal quanto pela do poder religioso, já estava consolidada quando esses novos estados nacionais estavam buscando viabilizar a construção de

uma história de nação baseada nos seus fragmentos mais simbólicos, que precisavam estar franqueados ao público em locais especiais. O colecionismo como prática social já havia instituído princípios que foram amplamente incorporados pelos “novos” museus.

O modelo colecionista que antecedeu à criação dos primeiros museus contemporâneos estava baseado em valores do Iluminismo, no qual eram relevantes tanto a busca pelas explicações racionais do mundo quanto o resgate dos valores da Antigüidade. Mas os “tesouros” ou objetos científicos colecionados não eram ainda interpretados como integrantes de um patrimônio coletivo e nem estavam expostos livremente ao público, salvo em raros casos. Os príncipes e reis detentores de coleções artísticas e científicas consideravam esses objetos como bens pessoais, que satisfaziam seus gostos estéticos particulares, e que poderiam ser vendidos ou alienados de acordo com seus desejos. Mas era cada vez mais crescente uma “cultura da curiosidade”, bem caracterizada pelos “Gabinetes de Curiosidades” ou “Câmaras de Artes e Maravilhas” (chamados nos países germânicos de *Kunst und Wunderkammer*), espaços que reuniam antigüidades clássicas de toda a natureza, as “antiquilhas”, curiosidades naturais (fósseis, corais etc), flores e frutos vindos das partes mais remotas do planeta, animais “monstruosos” ou “fabulosos”, peças de ourivesaria e objetos etnográficos recolhidos por viajantes, aos quais inclusive se atribuía poderes mágicos.

A prática colecionista, ainda que acentuada durante o Iluminismo, é identificada nas mais remotas culturas hoje conhecidas. Consta que Assurbanípal removeu do Egito para Nínive, como troféu de guerra, dois obeliscos e 32 esculturas, que foram expostos à entrada de Assur, para a “admiração e orgulho” do seu povo. A civilização grega também valorizou a prática colecionista, principalmente na época helenista, quando se firmaram o gosto pela arte e pela coleção artística, como a formada por Atalo I, exposta na Acrópole de Pérgamo, formada por esculturas e pinturas. O colecionismo se expandiu de maneira significativa em Roma, apoiada pelo aparato estatal que utilizava a imagem como meio de propaganda e de informação.

Em Roma se desenvolve uma espécie de comércio artístico – ainda que não se possa estabelecer paralelo com o que consideramos atualmente

como mercado de obras de arte –, cujos objetos em grande parte eram oriundos dos espólios de guerra, das apropriações das riquezas dos inimigos vencidos, como foi o caso do espólio de peças retiradas após o saque da cidade grega de Siracusa. A partir desse momento, todas as campanhas militares eram consagradas pela grande quantidade de objetos tomados aos inimigos, principalmente mármore e bronzes gregos, que eram apresentados em locais públicos. Muitos dos generais romanos acumularam objetos obtidos nas vitórias militares em suas próprias residências, consolidando assim esse modelo colecionista romano. O reconhecimento, portanto, do prestígio obtido por um chefe militar estava diretamente relacionado a sua coleção particular. Foi também em Roma que se produziu um princípio importante na prática colecionista, que antecipa a idéia do museu público que viria a se desenvolver a partir do século XVIII, que foi o de dar “utilidade pública” às obras de arte. Na Idade Média a atividade artística se concentra em torno da Igreja, que passa a acumular objetos doados pela população e pela realeza, formando grandes “tesouros”, muitos dos quais ainda hoje preservados em seus locais de origem.

Sobre as motivações que justificariam o desenvolvimento das práticas colecionistas, Pomian, em seu trabalho *Coleções*, reforça a concepção de que os colecionadores buscam prazer estético e conhecimento histórico ou científico. Os objetos acumulados por prazer estético ou para o conhecimento são escolhidos, evidentemente, em função da posição social de seus colecionadores e estão necessariamente circunscritos às suas vicissitudes e desejos, o que nos leva a vincular necessariamente a prática do colecionismo a determinadas classes sociais, como um fenômeno tipicamente ideológico. Aurora León, em *O museu: teoria, praxis e utopia*, a partir da idéia de vinculação entre classes dominantes e coleções, assim aborda o fenômeno do colecionismo: *esse fenômeno, abastecido por uma elite ilustrada e poderosa, cumpre uma função precisa ao impor seus juízos estéticos, ao manipular a criação artística e ao exercer uma influência totalizadora na história e na cultura*⁶ O próprio Pomian observa que o fato de “possuir” confere prestígio e testemunha o gosto de quem adquiriu os objetos de uma determinada coleção, *ouas suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente?*

Jean Baudrillard, em seu livro *O sistema dos objetos*, dedica-se também a desvendar a coleção, que ele considera um sistema “marginal”, em que os objetos parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão. Pode-se ser tentado a ver neles uma sobrevivência da ordem tradicional e simbólica. Mas tais objetos, ainda que diferentes, fazem parte eles também da modernidade e dela retiram seu duplo sentido⁸

A partir do Renascimento as práticas colecionistas sofreram grandes alterações. No contexto do Humanismo, os vestígios materiais legados pela cultura clássica estavam revestidos de imenso valor e todos os esforços seriam realizados para sua coleta e preservação, como fragmentos de esculturas, medalhas, moedas etc. As esculturas reveladas após prospecções em Roma eram disputadas pelas famílias aristocráticas da Europa, como os Médici e os Borghese, na Itália, e serviram também de inspiração à Michelangelo que, diante do *Torso Belvedere* de Apolônio, pertencente à coleção do Papa Júlio II, afirmou ser *trabalho de um homem que sabia mais do que a natureza*. Essa escultura serviu de inspiração para as figuras masculinas utilizadas pelo escultor em seu trabalho na Capela Sistina, realizado entre 1508 e 1512.

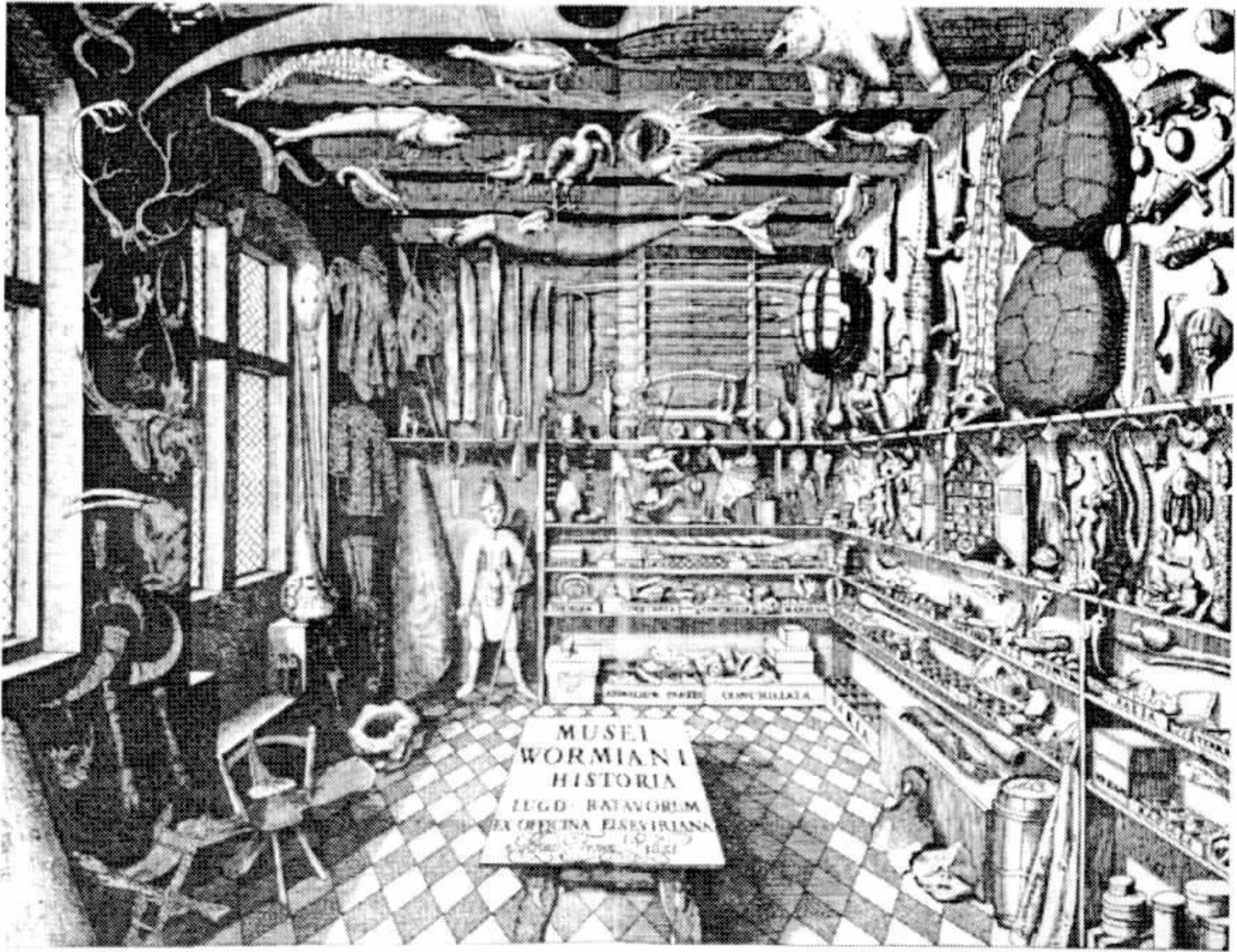
E não é sem razão que a palavra *museu* foi justamente resgatada de sua origem na antigüidade pelos humanistas, a partir do fim do século XV, como uma homenagem à Alexandria, designando os locais consagrados ao estudo e às discussões sábias. Por certo, o sentimento de nostalgia do clássico que dominou o espírito dos humanistas levou Paolo Giovio, médico de formação e eclesiástico de profissão, nascido em 1483, a construir seu *mouiseion* para abrigar suas coleções. O século XVI assistiu ao surgimento de inúmeros gabinetes de curiosidades, geralmente dedicados ao estudo da História Natural. Uma grande inovação das iniciativas humanistas desse século foram as descrições minuciosas das coleções, publicadas periodicamente, semelhantes aos catálogos modernos, destinadas à valorização das próprias coleções, mas também a contribuir com as discussões científicas. Entre seus organizadores, podemos encontrar médicos, advogados, soberanos, príncipes filósofos e também os considerados “amadores”, que buscavam reconhecimento social. Muitos disponibilizavam suas coleções tan-

to através da publicação de catálogos quanto abrindo suas residências aos interessados em conhecer pessoalmente as coleções.

A importância de tornar as coleções de história natural acessíveis ao público como meio de estimular os estudos científicos verificada principalmente a partir do fim do século XVII levou algumas instituições públicas de ensino a incorporar em suas iniciativas a constituição de coleções científicas, já conhecidas como *museus*, seguindo o típico espírito humanista iniciado dois séculos antes. Em 1683, uma nova parte da Universidade de Oxford foi inaugurada com grande solenidade, na presença do Duque de York, o futuro Rei da Inglaterra Jacques II, chamada *Musaeum Ashmolianum*, formado a partir da doação de Elias Ashmole, um apaixonado pela história, pela genealogia, pela numismática, pela astrologia e pela alquimia. Essa iniciativa de Oxford acompanhava uma transformação no seu sistema de ensino, que consagrava a importância do contato direto com objetos e testemunhos científicos como parte essencial na formação do conhecimento. A difusão do saber aparece, ainda que de forma embrionária, nesse período, como uma responsabilidade pública, e tanto museus quanto bibliotecas ocupam espaços importantes nesse quadro.

Mas foi no auge do Iluminismo que foram incorporadas definitivamente à prática colecionista as características que seria absorvidas pelos futuros museus públicos. Foi nesse período que se intensificou definitivamente um caráter científico, sistemático, metódico e especializado⁹ ao colecionismo praticado desde o início do Renascimento, o que seria normal em uma sociedade científica e racionalista. E os próprios Gabinetes de Curiosidades se multiplicaram e ganharam maior relevância. As coleções de objetos artísticos foram também muito valorizadas, principalmente na Inglaterra, período em que se delineou o gosto artístico que veremos sobressair nos primeiros museus públicos europeus, destacando as artes italiana, holandesa e espanhola, muito compradas pelos aristocratas ingleses.

Pouco a pouco, portanto, os museus e Gabinetes de Curiosidades passaram a se preocupar mais diretamente com a organização científica das coleções, substituindo a “cultura da curiosidade” por uma atitude mais especializada, como pode ser verificado no texto do catálogo da coleção da Real Sociedade de Londres, que afirma ser importante *um inventário da natureza, não apenas as coisas estranhas e raras, mas também as mais conhecidas e mais*



Vista geral e provavelmente idealizada do gabinete de curiosidades de Olaus Worm. In: WORM, Olaus - *Museum Wormianum* Copenhague?, 1655.

commons.¹⁰ Esse fenômeno também ocorre com as coleções artísticas, pois as obras passam a ser classificadas por períodos históricos, refletindo, em certos casos, uma reação contra os excessos do barroco, muito questionados em uma crescente atmosfera neoclassicista.

Roland Schaer, em seu livro *L'invention des musées*, relata um fato ocorrido na França que bem exemplifica a transformação do colecionismo artístico em meados do século XVIII. Refletindo uma opinião crescente entre os artistas franceses, que reivindicavam um maior acesso às coleções reais, Schaer transcreve um texto publicado em 1747, intitulado “Reflexões sobre algumas causas do estado atual da pintura na França”, no qual seu autor propõe *escolher no Palácio do Louvre um lugar próprio para instalar para sempre as obras-primas dos melhores mestres da Europa, de grande valor, que compõem o gabinete de quadros de Sua Majestade, atualmente desordenados e perdidos dentro das*

pequenas peças escuras e fechadas em Versailles, desconhecidas ou indiferentes à curiosidade de muitos devido à impossibilidade de as conhecer.¹¹

Sensível às propostas dos artistas franceses, Luís XV abriu ao público uma galeria do Palácio de Luxemburgo, às quartas-feiras e aos sábados, onde se encontravam algumas centenas de pinturas da coleção real. Sob o reinado de Luís XVI, o conde de Angiviller, responsável pelas edificações reais, organizou dentro do Louvre uma galeria onde se encontravam pinturas ligadas à história da França de bustos de homens “ilustres”. O mesmo conde planejava organizar definitivamente a abertura de espaços no Louvre para a visita pública, projeto que não foi inteiramente concluído.

Aurora León destaca outro fenômeno importante no século XVIII que foi a intensificação do mercado artístico e uma certa “especulação” da obra de arte: *se afinaram os interesses e os sistemas monetários já que os novos países entram na concorrência artística: os países germânicos e Rússia que [...] se viram obrigados a importar manufaturas estrangeiras devido ao fenômeno da moda que neste momento só apresentava um centro de atração: Versailles. E tudo que evocasse, por mais distante que fosse, versailismos, rocallas e chinoisseries tinha um valor incontestável no mercado e um êxito nas coleções privadas.¹²* Segundo a mesma autora, outro fenômeno que fez expandir o colecionismo foi a descoberta de Pompéia e Herculano, que provocou uma espécie de revalorização dos cânones da arte clássica.

Portanto, estavam bem delineadas as características de um novo colecionismo, especialmente na Itália, na Inglaterra e na França, quando em 1789 se iniciou o movimento revolucionário francês. Os debates entre os protagonistas da Revolução sobre a defesa e proteção dos bens da nação, que impulsionaram a idéia de criação de um “novo” museu, estavam sedimentados nesse contexto da prática colecionista, que havia superado o estágio da “curiosidade” ou da “raridade” para o do conhecimento histórico e científico contidos nos objetos reunidos em uma coleção. A própria idéia de transformar os espaços de guarda das coleções em espaços de visita pública já fazia parte desse colecionismo ilustrado, premissas básicas do museu contemporâneo.

Museus contemporâneos e a herança colecionista

Exemplificando essa relação de continuidade entre a prática colecionista e a criação dos primeiros museus contemporâneos, podemos

observar duas categorias de instituições museais – em um universo, obviamente, muito mais amplo – que explicitam a função e a importância do colecionismo na formação das instituições museais. Uma primeira se refere aos museus criados a partir da incorporação parcial ou integral de antigas coleções privadas, exemplo bastante recorrente na museologia. Outra categoria se refere ao que poderíamos chamar de prática colecionista de “Estado”, na qual podem ser observados os princípios semelhantes aos que motivam a formação das coleções de caráter privado, mas exercendo o Poder Público o papel de construtor de uma unidade para os diversos objetos incluídos na coleção, baseada na naturalização do sentido de nação, como se ela sempre houvesse existido: *o valor mais universalmente legítimo na vida política de nossa era*.¹³

A primeira categoria, que poderia também ser considerada uma transição da coleção do espaço privado para o público, refere-se aos museus públicos que incorporaram coleções particulares em sua totalidade. Existem basicamente duas maneiras de considerar o fenômeno da incorporação pelo Estado de uma coleção privada; a primeira se faz à revelia de seus proprietários, como nos cenários de ruptura de regimes políticos seguida de desapropriações dos bens das antigas elites políticas, como foi o caso da nacionalização dos bens da coroa imposta pelos revolucionários na França em 1794, ou da nacionalização dos bens dos Czares da Rússia, formando, entre outras, a base de um dos maiores museus do mundo, o Hermitage, instalado na antiga residência de verão dos soberanos russos, em São Petersburgo.

Uma outra maneira se verifica através da doação voluntária, ainda que sob algumas condições, de seus colecionadores. A doação voluntária para o Estado sempre implica em uma troca de interesses, que se dá mais no campo simbólico que no econômico. A figura do doador, seja o organizador da coleção ou seus herdeiros, estará a partir de então reconhecidamente atrelada à própria coleção, reafirmando seu papel social, seus gostos requintados e sua contribuição para a proteção do patrimônio coletivo, como assinalou Pomian. Coleção e colecionador passam a ser uma coisa só, tornando a admiração pelos objetos simultaneamente uma ato de admiração daquele que os adquiriu e organizou. Reforçando ainda mais a legitimação dessa relação doador-coleção é comum que, no momento de

uma doação, os proprietários de uma coleção estabeleçam regras rígidas que deverão ser seguidas pelo Estado, a fim de preservar a identidade do doador.

Existe também uma forma típica de incorporação que poderíamos considerar intermediária entre a desapropriação/nacionalização e a doação voluntária. Tal fenômeno é observável em casos nos quais a própria tarefa de conservar os objetos da coleção particular se torna dispendiosa para as possibilidades financeiras de seu proprietário, levando à decisão de incorporá-la à este ou aquele museu público, ou mesmo de criar uma nova instituição para abrigar especialmente aquele conjunto de objetos, com a ajuda do Poder Público.

As grandes doações realizadas em favor dos museus públicos, tanto no Brasil quanto no exterior, confirmam um estreito vínculo entre doadores e a direção da instituição. Uma certa troca de prestígio marca o ato de doação, sendo que em certos casos o museu se obriga a manter todos os objetos doados em uma mesma sala, que leva o nome do doador, sem que seja permitido o desmembramento do conjunto mesmo que para atender a princípios técnicos de classificação, muitas vezes inexistentes em uma coleção particular. Ter o nome de um doador vinculado definitivamente a um museu público, de grande importância, estimula novas doações, e os museus sempre manipularam esse princípio, em um ciclo que tende a se manter estável. Para muitos colecionadores a plenitude de uma coleção só é atingida no momento em que esta possa ser admirada por um maior número de pessoas, ou “exposta ao olhar público”, conforme Pomian, e nenhum espaço seria mais adequado que o museu para legitimar uma coleção.

Em casos bem especiais, coleções inteiras, incluindo os próprios espaços físicos onde se encontravam, foram incorporadas ao Estado, coroadando definitivamente a trajetória de um colecionador e de sua coleção. Em todo o mundo são conhecidos exemplos dessa natureza, sendo os mais comuns os que utilizam a antiga residência do próprio colecionador, museus que levam invariavelmente o nome do proprietário da coleção. Entre alguns exemplos no Brasil podemos citar o caso dos museus Castro Maya – a Chácara do Céu e o Museu do Açude –, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Na verdade, a primeira iniciativa do seu proprietário, Raymundo

Otoni de Castro Maya, de tornar sua coleção visível pelo público se deu em 1964, quando passou a receber visitantes em sua casa na Estrada do Açude – atual Museu do Açude – aos domingos, para mostrar sua coleção. Um anos antes, ele havia criado uma Fundação que levava seu nome. Pouco antes de morrer, Castro Maya doa à Fundação sua residência de Santa Teresa, a Chácara do Céu, com todo seu acervo. Em 1983, após crises financeiras na Fundação, esta é incorporada à União, ficando sob a responsabilidade direta da Fundação Nacional Pró-Memória, atual IPHAN.

A coleção de Castro Maya foi iniciada pelo seu pai – Raymundo de Castro Maya, que nutria especial gosto pela arte francesa, como era típico na segunda metade do século XIX. Grande parte de suas aquisições foram efetivadas quando ainda morava na França, legando ao seu filho uma das principais coleções do gênero existentes no Brasil. Castro Maya, filho, deu continuidade à coleção do pai, acrescentando pinturas impressionistas e surrealistas, e adquirindo em 1949 em Paris desenhos e aquarelas de Jean Baptiste Debret, um importante conjunto sobre iconografia do Rio de Janeiro do século XIX, entre outras obras também importantes. Seu sucesso como empreendedor comercial aliado ao seu interesse na promoção de atividades artística o destaca no cenário cultural brasileiro. Criou as sociedades “Os cem bibliófilos do Brasil” e “Os amigos da gravura”, com o objetivo de promover o desenvolvimento de importantes expressões literárias e artísticas.

Uma segunda categoria poderia ser definida como aquela em que o próprio Estado exerce o papel do “coleccionador”, criando museus e formando suas respectivas coleções em momentos principalmente nos momentos de enaltecimento ou engrandecimento das “tradições”, ações que se utilizam de estratégias de “resgate” do passado como elemento legitimador e aglutinador da nação. Assim temos o exemplo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, inaugurado no contexto da grande exposição do centenário da Independência, em 1922. A constituição de conceitos como “nação” ou “tradição” estava no bojo dessas realizações levadas a cabo pelo governo da República. É interessante observar que vários projetos de afirmação e exaltação da nacionalidade corriam paralelamente, incluindo aí a figura de Afonso d’Escragnole Taunay, responsável pela “historicização” do Museu Paulista. Taunay delineou sua afirmação da

nacionalidade legitimando a presença do homem paulista como constituidor dessa nação, dos “bandeirantes” à Independência. Para tanto, Taunay recorreu a testemunhos iconográficos que apresentassem a trajetória paulista na formação nacional, em uma declarada elegia ao “bandeirismo”.

O Museu Histórico Nacional foi criado em 2 de agosto de 1922, pelo Decreto n. 15.596, e inaugurado em 12 de outubro do mesmo ano, instalado inicialmente em duas salas do prédio do antigo Arsenal de Guerra da Corte, no recinto dedicado a exposição do centenário da Independência. Ainda em 22 de agosto de 1922, Gustavo Barroso foi indicado Diretor da nova instituição, cargo que ocupou até a morte, em 1959. A gestão de Gustavo Barroso à frente do MHN foi, sem dúvida, marcada por uma estratégia que visava à afirmação e manutenção de sua própria hegemonia como intelectual ligado à defesa das tradições e da memória da história nacional, dado que reforçou ainda mais sua “onipresença” durante seu longo período de direção.

Gustavo Barroso, afinado com esse espírito corrente, baseou na “tradição” seu projeto intelectual para o MHN, como forma de conferir legitimidade a um determinado segmento social, responsável pela edificação de um modelo “moderno” de sociedade. As raízes dessa elite estariam em um passado que remontava à chegada da coroa portuguesa ao Brasil, em 1808. Para Barroso, foi o Estado imperial o responsável por forjar o padrão de nação para os brasileiros. A partir daí, seu projeto para o MHN acentuaria um caráter de permanência no processo histórico, e caberia ao Museu preservar esses “elos” constitutivos da nacionalidade. A tradição brasileira, portanto, no pensamento de Barroso, remontava ao estado imperial; fragmentos a ele relacionados deveriam ser recolhido ao Museu, como primeiro passo para a implantação do que havia de chamar de “culto da saudade”.

O núcleo original do acervo de MHN, constituído por aproximadamente 1.000 objetos, poderia ser considerado uma variada “coleção” de testemunhos ligados ao período imperial. Duas salas constituíam o Museu originalmente; a primeira, chamada Da Colônia ao Império; a segunda chamava-se Do Império à República, onde se destacava a maquete em gesso da estátua eqüestre de D. Pedro II comemorativa da rendição de Uruguaiana, de autoria do escultor Chaves Pinheiro, e o trono que servia ao Imperador nas sessões do Senado. Inaugurava-se, assim, o *culto da saudade*, expressão

utilizada por Barroso em artigo publicado no periódico *A Pátria*, de 24 de agosto de 1922: *Para a felicidade nossa, acabou-se no Brasil a era do descaso pelo passado. Coube ao Exmº Sr. Presidente Epitácio Pessoa a glória de ter instituído no seu país natal, cujas tradições o estreito sectarismo positivista se tem esforçado por matar, o culto da saudade. Ele o iniciou, revogando o banimento da Família Imperial e fazendo com que viessem repousar na Pátria querida as cinzas daqueles que, durante meio século de bondade dirigiu seus destinos.*

Na exposição de 1924, segundo o *Catálogo Geral do Museu Histórico Nacional* publicado nesse mesmo ano, já aparecia a Sala da República, em cujo acervo predominavam fotografias, retratos a óleo e objetos pessoais de Deodoro, Floriano, Benjamin Constant, Epitácio Pessoa, Hermes da Fonseca, entre outros presidentes e ministros. Curiosamente, encontravam-se nessa sala alguns objetos que se referiam ao período imperial. Dentre eles uma pintura a óleo do Imperador D. Pedro II, fardado de Marechal, rasgada por *pontas de espada no gabinete do Ministro da Guerra, onde se achava no dia 15 de novembro de 1889*, além do fragmento de uma placa com o nome do Conde d'Eu, retirada de uma das ruas de Fortaleza, *despedaçada pelos alunos da extinta Escola Militar daquele Estado, no dia 16 de novembro, quando ali chegou a notícia da proclamação da República*. Nesse último caso, havia uma observação no catálogo que, àquela altura (1924), o logradouro público já havia recuperado o antigo nome, em uma tentativa de salientar o justo reparo.

O projeto de Barroso de culto a “tradição” também incluía o culto a “pessoas exemplares”, como afirma Abreu, que materializavam essa tradição: *O MHN tendia a restaurar, conservar e legitimar o papel do Império e da nobreza brasileira no processo de formação da nacionalidade. [...] O culto a uma “pessoa exemplar”, tanto no caso do Imperador quanto no de outras pessoas eleitas como tal, estruturava-se através dos objetos a ela relacionados*³⁴.

Conclusão

Poderíamos afirmar que o museu institucionalizado a partir do surgimento dos estados nacionais europeus, constituído materialmente a partir do legado colecionado pelas elites ilustradas, significou uma espécie de “invenção” de uma nova tradição a partir de uma alteração de abordagem baseada em um “velho vocabulário simbólico”, como diz Hobsbawm.

A “nova” nação francesa e sua República precisavam de um espaço simbólico de legitimação, que conciliasse a continuidade histórica com a criação de novos espaços de memória: *Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real pela lenda [...] ou pela invenção.*¹⁵

O museu criado pelos revolucionários franceses foi o espaço dessa simultaneidade, que conciliava a continuidade histórica através dos próprios artefatos colecionados pela realeza ou por representantes do Iluminismo com o “espírito” da Revolução, oferecendo agora à população a fruição desse patrimônio, criando uma instituição pública, não mais restrita aos membros da corte, baseada nos *mouseion* da Antigüidade e do Renascimento.

E os museus, a partir do modelo francês pós-revolução, vão encontrar um terreno ainda mais fértil a sua proliferação no século XIX, quando é cada vez maior o interesse por objetos de arte, especialmente pelas expressões da antigüidades, que continuavam a representar um valor supremo especialmente no contexto cultural europeu, envolvido pelo espírito de revelar a continuidade histórica com os períodos áureos da civilização. Obeliscos e múmias egípcias, antigüidades clássicas, pinturas renascentistas, entre outros ícones museológicos, são disputados pela nações desenvolvidas da Europa como verdadeiros tesouros, e os museus tornam-se seus “templos”. E para a arquitetura dos museus servem como exemplos os templos gregos, a cúpula do Panteão romano ou os palácios renascentistas de Palladio.

Podemos também verificar que, como instrumentos de legitimação de um “patrimônio nacional”, ou seja, espaço consagrado para a reunião dos fragmentos que constituem o sentido da nacionalidade, os museus ganharam impulso nas primeiras décadas do século XX como estratégias de afirmação dos Estados totalitários que emergiram no período entre-guerras e, assim como as instituições de defesa e proteção do patrimônio, cumpriram especial papel no conjunto das políticas públicas de definição das “identidades nacionais”.

É essencial reconhecer, portanto, a influência que as práticas colecionistas exerceram no espírito que envolveu a criação do museu mo-

derno, principalmente a partir do período em que o gosto pelas “curiosidades” se difundiu pela Europa. Os tipos de colecionadores se multiplicaram a partir do Renascimento; ao lado dos soberanos, magistrados, príncipes filósofos, entre outros, também surgiu o colecionador amador, que foi atraído também pelo prestígio que suas “raridades” proporcionavam no seio da sociedade ilustrada. As grandes coleções do período iluminista acrescentaram valores científicos ao colecionismo, apresentando uma visão abrangente do mundo, na qual tudo estava classificado no tempo e no espaço.

Ao mesmo tempo em que testemunhava a curiosidade intelectual ou a riqueza de seus proprietários, a coleção enciclopédica era um instrumento de conhecimento. Essas características emprestaram ao museu uma fisionomia muito peculiar e, ainda que seja forçoso reconhecer que os museus sofreram profundas alterações nas últimas décadas do século XX, vale dizer que, em muitos casos, ainda se encontram em um estágio que poderia ser considerado “coleccionista ilustrado”. Segundo Aurora León, *por paradoxo que resulte, hoje em dia colecionamos os subprodutos da tão falada sociedade de consumo com maior entusiasmo possessivo que Agripa suas formidáveis estátuas de mármore*¹⁶

Notas

1. POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983, p. 53.
2. Idem, p. 51.
3. SCHAEER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Découvertes Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1993, vol. 187, p. 63.
4. Idem, ibidem.
5. LOPES, Maria Margareth. “A formação de museus nacionais na América Latina”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 30, 1998, p. 122.
6. LEÓN, Aurora. *El museo: teoría, praxis e utopía*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 15.
7. POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. *Op. cit.*, p. 54.
8. BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 81.
9. Cf. LEÓN, Aurora. *El museo: teoría, praxis e utopía*. *Op. cit.*, p. 37.
10. SCHAEER, Roland. *L'invention des musées*. *Op. cit.*, p. 40.
11. Idem, p. 44.

12. LEÓN, Aurora. *El museo: teoría, praxis e utopía. Op. cit.*, p. 13.
13. ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p. 11.
14. ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. "Sangue, nobreza e política no tempo dos imortais: um estudo antropológico da Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional". Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ, 1990, p. 75. Publicada em 1996, com modificações, sob o título *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*
15. LEÓN, Aurora. *El museo: teoría, praxis e utopía. Op. cit.*, p. 9.
16. HOBBSAWN, Eric & Ranger, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 15.

COLEÇÃO E CIDADE

Imagens urbanas e prática de colecionar

Marcelo Abreu*



As esculturas presentes nas cidades são usualmente tratadas como monumentos, tradicionalmente definidos como elementos destinados a recordar o passado. De acordo com esse sentido, nem todos os objetos escultóricos urbanos seriam monumentos, porque muitos deles não foram pensados para rememorar acontecimentos ou personagens históricos. Alguns sequer possuem um tema específico, como as esculturas contemporâneas. Outras peças de caráter utilitário e marca escultórica permanecem no espaço da cidade apesar de terem perdido suas funções originais e de, muitas vezes, destoarem da paisagem construída. Tais classes de objetos, contudo, são incorporadas ou preservadas no tecido da cidade. São monumentalizados em razão de seu valor artístico porque representam o desenvolvimento dos temas e formas das artes visuais – como as esculturas contemporâneas e as esculturas alegóricas de inspiração clássica – ou, simplesmente, porque são expressões de circunstâncias históricas da cidade já perdidas no tempo e na lembrança – como os postes de iluminação a gás na cidade do Rio de Janeiro ou o marco da sesmaria de São Francisco Xavier em Niterói¹.

Além disso, a categoria monumento é suficientemente larga para abarcar todas as formas materiais às quais se atribui sentido histórico. No limite, toda a cidade é um monumento. Como se não bastasse, a palavra monumento, devido a seu uso nos rituais de inauguração das peças relacionando-as ao universo do civismo, está marcada por um sentido sacralizador do passado próprio das manifestações do poder. Tal sentido escapa a qualquer esforço consciente de análise. Nesses termos, o conceito de imaginária urbana parece mais adequado para a pesquisa da produção social de sentido como construção histórica.

* Historiador. Pesquisador Associado do Laboratório de História Oral e Iconografia-UFF.

Se admitirmos que a cidade é fruto da criação artística, as imagens escultóricas urbanas podem ser tomadas como uma *série* de fatos artísticos². Série constituída de objetos de várias classes. Enquanto as classes se estabelecem levando em conta os aspectos formais ou funcionais, resultando na definição de tipologias, a série de objetos é definida pelo nexo histórico que os reúne. Em poucas palavras, a imaginária urbana pode ser definida como *conjunto das imagens da cidade que encontram seus suportes materiais em objetos identificados com o espaço público da cidade*. Eis o nexo histórico que coloca em relação um poste de iluminação à gás e um padrão colonial. Como materialização de imagens e sensações⁴ que se criam sobre a cidade e sua história é que as peças de imaginária, isoladamente ou em seu conjunto, constituem-se como objetos carregados de significado e representação do passado.

Coleção urbana

As imagens urbanas, ao serem caracterizadas pela produção de sentido, podem ser conceituadas como *semióforos* – para utilizar a categoria proposta por K. Pomian a propósito dos objetos de coleção⁵. Segundo o mesmo autor, uma coleção é definida como um conjunto de objetos acumulados com uma função específica: garantir a comunicabilidade do *visível*, aquilo que se vê e se realiza no mundo real, e o *invisível*, aquilo que não se vê e se encontra fora do mundo sensível imediato, mas existe em um mundo ideal. Nesse sentido, o invisível pode ser o universo do sagrado, habitado pelas divindades ou pelos mortos, ou lugares longínquos no espaço, outras terras, ou no tempo, o passado. A comunicabilidade com o invisível é, segundo Pomian, universal, isto é, ultrapassa todas as classes de objetos acumulados nas mais diferentes sociedades e temporalidades e todos os tipos de relação que se constituem entre os objetos de coleção e seus destinatários, aqueles que os vêem. A exposição ao olhar, portanto, é um dos critérios fundamentais para definir as coleções.

Outras condições permitem, ainda, afirmar que um conjunto de objetos constitui uma coleção. A primeira é que esses objetos acumulados devem estar fora do circuito das atividades econômicas, isto é, destituídos de seu valor de uso, de sua utilidade original. As outras condições dizem respeito ao lugar onde se acumulam e à proteção dos objetos de coleção. As coleções se acumulam em lugares fechados preparados para a exposição ao olhar e são protegidas a fim de que se garanta sua exclusão do

circuito das atividades econômicas. A própria acumulação resulta de um processo de investimento de sentido ou significado aos objetos reunidos.

A imaginária urbana parece cumprir três das quatro condições estabelecidas para se definir um conjunto de objetos materiais como coleção: encontra-se exposta ao olhar dos habitantes da cidade, está fora da circulação econômica e garantida, muitas vezes, por mecanismos de proteção, como o tombamento. Porém, ainda que as coleções urbanas não se acumulem em espaços fechados, pode-se considerar que a cidade é preparada para guardar as imagens urbanas. Isso uma vez que a instalação de um objeto de imaginária acompanha freqüentemente uma intervenção urbanística, sendo o espaço preparado para recebê-las, assim como as peças são submetidas a processos de restauração conduzidos pelos órgãos de patrimônio visando a sua conservação, mantendo assim as peças a céu aberto, porém sob acondicionamento. O próprio logradouro de implantação de uma escultura na cidade é produto de uma eleição que nada tem de arbitrária. A ligação que se estabelece entre o terreno de localização da imagem na cidade faz parte da lógica monumental⁶. Nesse caso, revela-se um procedimento de guarda e cuidado particular.

É preciso ressaltar que a cidade se torna, no contexto da sociedade burguesa, um espaço privilegiado de exposição⁷. Ao fim do século XIX e continuando nas primeiras décadas do século XX, as exposições internacionais e nacionais constituíam parte do que se pode chamar “complexo das exposições”⁸. A construção dos pavilhões representando as unidades políticas que compunham a nação, no caso das exposições nacionais, ou a amizade e pujança de outras nações, como nas exposições universais, inscreviam no espaço das próprias cidades a intenção de “criar um corpo de cidadãos” que participasse de uma cultura comum. As exposições cumpriam funções didáticas: promoviam o conhecimento *em massa* a fim de integrar os indivíduos à civilização. Mas eram manifestações temporárias do poder dos estados nacionais desejosos de criar laços de integração entre seus cidadãos e de participarem de um conjunto amplo de estados que constituíam a “civilização”. Muitas vezes, contudo, parafraseando Noah Elkin, o efêmero se tornava permanente. Essa intenção de criar um corpo de cidadãos encontrava nos museus nacionais um lugar de perenidade. A acumulação de objetos de imaginária nas cidades contemporâneas pode ser vista como um processo semelhante, como se a cidade fosse um museu

a céu aberto. Desse modo, a sociedade urbana afirmava-se como medida da nação.

Lógica de acumulação

Entender o colecionismo como prática social pode ser esclarecido pelas características do processo de seleção elaborado pelas iniciativas de promoção das imagens urbanas. É possível evidenciar os tipos predominantes de objetos que se acumulam nas cidades, as ocasiões em que os objetos são incorporados ao acervo urbano e a distribuição das peças no espaço das cidades.

A análise dos acervos das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói evidencia que os bustos são a tipologia predominante (mais de um terço do total nas duas cidades)⁹. No Rio de Janeiro, essa tipologia majoritária é seguida, em ordem decrescente, das estátuas, efígies, conjuntos monumentais, cabeças e placas. Já em Niterói, os bustos são seguidos de placas, estátuas, efígies, cabeças e conjuntos monumentais. Essas tipologias, normalmente, estão associadas à representação de personalidades ou eventos. No Rio de Janeiro, por exemplo, 204 das 335 peças arroladas se referem à representação de personalidades ou eventos. O acervo da cidade de Niterói também não escapa dessa identificação da imaginária urbana com a celebração de personagens e fatos do passado: 80% das peças representam personalidades ou eventos.

A celebração do passado através das peças de escultura – como os bustos, estátuas e conjuntos monumentais – confunde-se, muitas vezes, com as comemorações relativas à história nacional ou local. A cidade do Rio de Janeiro, como capital imperial, foi a primeira cidade brasileira a abrigar uma estátua destinada a lembrar um personagem da história nacional: em 30 de março de 1862, inaugurava-se a estátua eqüestre de d. Pedro I no largo do Rocio, celebrando a Constituição e a fundação do Estado nacional¹⁰. No cinquentenário da Independência era a vez de José Bonifácio ocupar o espaço da cidade, tomando perene sua presença no largo de São Francisco desde 1872. Outros momentos de ritualização da história nacional¹¹ motivaram a inscrição de “monumentos” no espaço da cidade do Rio de Janeiro: o IV Centenário do Descobrimento do Brasil em 1900; a Exposição Nacional de 1908 que lembrava a Abertura dos Portos às Nações Amigas cem anos antes; e a Exposição Internacional de 1922 em comemoração ao centenário da Independência, por exemplo.

Se considerarmos a produção da imaginária urbana nas décadas relativas às três circunstâncias enunciadas, perceberemos que foram incorporadas nesse período mais de 10% das imagens identificadas na pesquisa do acervo do Rio de Janeiro – das 35 peças inauguradas, 23 representam personalidades ou eventos.

O IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro também serviu de ensejo para a promoção de esculturas monumentais comemorativas. Naquele momento, a cidade já não era mais a capital do país e se iniciava o processo de esvaziamento do prestígio nacional de que gozava. Se as comemorações voltavam-se para a história local, ainda assim algumas das esculturas inauguradas tomavam como referência o passado nacional que a cidade representava, como a estátua eqüestre de D. João VI na Praça XV. Ao passo que no Rio de Janeiro a celebração da história nacional se torna uma evidência, em Niterói o conjunto das imagens se identifica com a celebração da história regional, pois a cidade foi capital da província entre 1834 e 1888, e do antigo estado do Rio de Janeiro no período republicano até 1975¹².

A reverência ao passado nacional ou regional presente nas duas coleções analisadas encontra homologia no processo de constituição das coleções formadas no mundo contemporâneo. Krzysztof Pomian sublinha que as coleções, até a era contemporânea, acumulavam-se predominantemente nas igrejas, denotando que o campo do invisível situava-se no terreno do sagrado. À medida que cresce o desinteresse das populações, sobretudo urbanas, pela religião tradicional e suas relíquias, os museus se afirmam como lugar das coleções e seu número aumenta significativamente nos séculos XIX e XX. É um novo culto que se estabelece em substituição ao culto religioso, então incapaz de integrar a sociedade. Procurava-se garantir a coesão social através do culto à nação, caracterizado pela perpétua celebração do passado nacional¹³. Como se viu, grande parte dos objetos de imaginária acumulados nas cidades participam desse processo, e um dos sentidos atribuídos às peças desse tipo peculiar de coleção é o da promoção do civismo¹⁴.

Existem, entretanto, objetos que não foram pensados tendo em vista a celebração da história das sociedades, mas que permanecem no espaço urbano ou foram englobados pela cidade. É o caso das peças de imaginária cujas funções são, ou eram, utilitárias ou decorativas: marcos, chafarizes, fontes, relógios, balaustradas, estátuas alegóricas etc. A transformação e

alargamento do espaço urbano modificam seu sentido, uma vez que muitas delas perdem suas funções originais ou parecem destoar dos aspectos formais atualizados da paisagem construída. No Rio de Janeiro essa questão é evidente, já que, de 335 peças arroladas, 124 possuem essas características (em Niterói, apenas 14 peças). Além disso, a antiga capital republicana possui o segundo maior acervo de peças de fundição artística em ferro do departamento francês do Haute-Marne, perdendo apenas para Paris, o que evidencia a intenção de inserir a cidade em uma ordem cosmopolita típica do universo burguês da *belle époque*. Na cidade encontra-se, assim, imagens que são vestígios de seu próprio passado, mas que demonstram a integração da história local com o movimento geral da história da civilização.

No acervo do Rio de Janeiro também encontramos inúmeras esculturas contemporâneas sobretudo a partir da década de 1970, quando essa classe de objetos ganha espaço privilegiado na cidade. O Parque Carlos Lacerda, criado em 1979 no bairro da Lagoa, passou a abrigar uma coleção de esculturas de artistas nacionais e estrangeiros consagrados, tais como Alexander Calder e Franz Weissmann, respectivamente. O processo de identificação da cidade com as tendências contemporâneas das artes visuais se acentua nos anos 1990, quando a prefeitura criou um programa oficial de aquisição de esculturas no contexto das modestas intervenções urbanísticas que caracterizaram o período¹⁵. Aparentemente destituídas de um tema, pois dificilmente se associam a um evento ou personalidade, as esculturas contemporâneas revelam a própria cidade. Os aspectos formais das esculturas contemporâneas, calcados na renúncia ao poder de centro característico da escultura monumental e na marca do vazio, estabelecem o *princípio da moldura que prepara focos sobre a forma e a vida da cidade*¹⁶. É como se o próprio espaço construído e suas transformações fossem interrogados pelas peças. Seus temas são, portanto, a própria cidade em mudança e celebram a história da urbanidade.

Os lugares privilegiados para a acumulação das imagens urbanas são as praças. Nas duas cidades, esses logradouros são destinados normalmente às imagens as quais se atribui maior importância simbólica, enfatizando sua exposição. De modo geral, quanto mais valorizada socialmente a personalidade ou o evento tematizado segundo a representação do passado dominante, maior é o destaque das imagens no espaço urbano. É assim que, em Niterói, a estátua de *Araribóia*, que demarca uma construção social

da identidade local, situa-se na praça de mesmo nome e que exerce uma função centralizadora da vida na cidade, pois é também ali que se encontra a estação das barcas, foco de centralidade urbana. No mesmo sentido, podemos ver que o *Monumento a Floriano Peixoto* na Cinelândia ocupa um espaço privilegiado no Rio de Janeiro. Os exemplos poderiam multiplicar-se, mas o importante é notar que as esculturas monumentais evocam a centralidade e dominam o espaço das praças, como se essas se transformassem nas salas especiais destinadas às exposições permanentes dos museus históricos.

Aos bustos e outras peças de dimensões reduzidas e, mais importante ainda, que têm como tema personalidades ou eventos do passado menos integrados no quadro das representações sociais hegemônicas, destinam-se logradouros igualmente menos centrais do tecido urbano. Ocupando posições secundárias nas praças, perdidas nas aléias dos grandes parques ou nas ruas, reafirmam no espaço de exposição da cidade o papel secundário que o tema das imagens assume em face das representações hegemônicas do passado. Muitas vezes, após uma intervenção urbana no local onde se situavam, como ocorreu com as obras do metrô na cidade do Rio de Janeiro, sequer retomam aos lugares que ocupavam e caem no esquecimento da cidade¹⁷.

Da análise apresentada emerge a lógica de acumulação nas coleções de imagens urbanas. A permanência das esculturas no espaço da cidade vincula-se ao valor histórico ou artístico atribuído a elas de acordo com os padrões hegemônicos de representação do passado. A posição relativa que ocupam no espaço de exposição da cidade e seu eventual desaparecimento também obedecem a esse princípio francamente orientado por uma concepção de história que privilegia a contribuição e o gosto dos grupos sociais que conseguem impor seus valores e hegemonia, ao menos no que se refere aos movimentos sociais de promoção de imagens urbanas. São as concepções de mundo hegemônicas que estabelecem o que deve durar no espaço da cidade¹⁸. É nesses termos que se pode definir a imaginária urbana como construção social.

Consagração social

No quadro de afirmação da sociedade nacional e dos ideais do civismo, podemos dizer que as iniciativas de promoção de imaginária urbana envolvem dois agentes principais: a sociedade civil e o Estado¹⁹.

No Rio de Janeiro, as iniciativas governamentais, isto é, aquelas que partem do Estado, contam quase um quinto do universo analisado²⁰. Se reunirmos, no entanto, as iniciativas surgidas de instituições, mobilizações coletivas, associações civis, periódicos e empresas, perceberemos que a participação da sociedade civil na definição do caráter da imaginária urbana da cidade é determinante, pois representam mais de três quintos das peças, ou seja mais da metade²¹. Enquanto as iniciativas governamentais se associam à obra pública como forma de aquisição de imagens urbanas, as iniciativas da sociedade civil estão associadas às doações e subscrições públicas. De qualquer modo, as iniciativas de promoção que partem da sociedade civil são acolhidas pelo Estado, uma vez que é o poder político que autoriza a colocação e a preservação das imagens escultóricas no espaço urbano.

Além disso, muitas vezes, as mobilizações para promoção das imagens urbanas oriundas da sociedade civil são estimuladas pelo Estado, conforme podemos constatar na história do *Monumento da Juventude Brasileira* nos jardins do antigo Ministério da Educação e Saúde²². A idéia de construir um monumento nos jardins do ministério surgiu em 1937. A iniciativa partira do próprio ministro, Gustavo Capanema, e deveria representar o *homem brasileiro*. A idéia original não foi levada adiante e, em 1943, através da “mobilização” do Sindicato dos Educadores e do movimento da Juventude Brasileira, surgia a idéia de erguer um monumento à *Juventude Brasileira* que ocuparia o lugar destinado ao malogrado *homem brasileiro* idealizado por Capanema. É notório o tipo de articulação existente entre a sociedade política e a sociedade civil no Estado Novo. A imagem em questão exemplifica essa articulação evidenciando que o movimento da Juventude Brasileira era uma instituição para-oficial, tendo sido a pedra fundamental assentada no dia do aniversário de Getúlio Vargas.

A participação do Estado na definição do acervo de imaginária de Niterói é marcante: 49% de todos os objetos estão relacionados a iniciativas governamentais. Além disso, 58% das peças foram “adquiridas” graças a obras públicas. Contudo, também em Niterói podemos verificar a articulação específica entre sociedade civil e Estado. Na história da estátua de *Araribóia* podemos ler a relação existente entre os dois agentes da produção social de imaginária urbana. A idéia de erguer uma estátua de *Araribóia* partiu da Comissão Glorificadora a Martin Afonso de Sousa, que até a metade da década de 10 possuía grande poder de mobilização social na cidade. Em 1912, quando Feliciano Sodré era prefeito, a Comissão pôde

contar com o apoio da municipalidade para realizar o busto de Araribóia. Em 1914, também com o apoio de Sodré, que disputava as eleições estaduais, lançava-se a pedra fundamental da estátua no jardim Pinto Lima. Nos anos seguintes o poder de mobilização da Comissão se esvai e ela acaba por desaparecer – a homenagem ao chefe indígena perdia seu sentido. A estátua de Araribóia só seria erguida em 1965, isto é, em um contexto político radicalmente diverso daquele no qual a idéia surgiu. Curiosamente, o ano de inauguração da estátua é o do IV Centenário do Rio de Janeiro. Enquanto do lado carioca da baía se homenageava Estácio de Sá, em Niterói o chefe indígena envolvido na afirmação do domínio colonial português sobre a região ganhava, através da ação estatal, uma estátua, afirmando a identidade da cidade.

Essas histórias demonstram que as peças de imaginária de caráter monumental surgem no processo de legitimação dos grupos organizados da sociedade civil e da ação dos grupos sociais que controlam as agências estatais, celebrando, portanto, a ação do Estado. Nenhuma delas é tão eloqüente, entretanto, quanto a história da cabeça do *Zumbi dos Palmares* no Rio de Janeiro²³. A idéia da homenagem surge no interior do Movimento Negro em 1982. No ano seguinte, o único deputado estadual negro, José Miguel (PDT-RJ), elabora um projeto de lei na Assembléia Legislativa propondo a construção do objeto. Finalmente, em 1986, o vice-governador e candidato à sucessão estadual, Darcy Ribeiro, apropria-se da iniciativa e o monumento é finalmente inaugurado, na praça XI, no dia 9 de novembro. Esse breve histórico da peça demonstra que a produção das coleções urbanas se faz na trama da relação sociedade civil / sociedade política, já que naquela circunstância o Movimento Negro, senão todo ele ao menos uma de suas vertentes, encontrava respaldo junto ao Estado, alcançando legitimidade no mundo do governo político. De fato, a cabeça de Zumbi não seria possível no contexto em que se produziu, por exemplo, a estátua equestre de D. Pedro I. O que importa é que, ao ser assumido pelo Estado no processo de entrelaçamento entre sociedade civil e sociedade política, o tema de uma imagem urbana se universaliza, operando simbolicamente o processo de legitimação das estruturas sociais do poder.

Porém, não apenas as esculturas monumentais prestigiadas inscrevem na cidade a legitimação dos grupos sociais que participam da urbanidade. No Rio de Janeiro existem imagens urbanas que podem ser caracterizadas como imagens da exclusão²⁴, como a *Estátua da Liberdade* na Vila

Kennedy ou a estátua do *Paizinho Preto de Inhoaíba*, no bairro de Inhoaíba, Zona Oeste da cidade. A primeira é uma réplica em escala reduzida da *Estátua da Liberdade* de Nova Iorque. Apesar da atitude quase jocosa do poder instituído ao colocar a estátua na praça Miami quando toda a infraestrutura urbana prometida e desejada ainda faltava aos moradores transferidos das favelas da Praia do Pinto, Esqueleto e Pasmado para lugar tão distante do centro da cidade, os moradores se apropriaram do emblema como símbolo da comunidade²⁵. Ela está presente, por exemplo, no estandarte da escola de samba local e já foi pintada em um muro com feições negras. Já o *Paizinho Preto de Inhoaíba*, inaugurado em 13 de maio de 1958, representa o escravo Tio Quincas sentado, tendo atrás um obelisco de 9 metros de altura. Os dois exemplos demonstram que na periferia da cidade os grupos sociais também se esforçam para obter reconhecimento integrando-se à prática de colecionar que se realiza na urbanidade a partir do processo de afirmação social das identidades da sociedade urbana.

O caso do Parque Carlos Lacerda e suas esculturas é um contraponto. Inicialmente porque o parque se destinava a abrigar esculturas, diferindo das formas tradicionais de imaginária. Mais importante, porém, é constatar quais são os grupos sociais envolvidos nas doações que deram forma a essa coleção: em sua maioria, as peças foram doadas por empresas privadas à prefeitura, especialmente empresas de construção civil. É como se as esculturas representassem os construtores da cidade, no lugar onde antes se localiza uma favela de construções precárias. Radical diferença existe entre a *Estátua da Liberdade* e o *Paizinho Preto de Inhoaíba* e as esculturas do Parque Carlos Lacerda. As primeiras marcam a presença dos grupos subalternos da sociedade na cena urbana, enquanto as últimas legitimam a participação de grupos dominantes.

Os casos específicos que foram apresentados permitem indicar que a imaginária urbana participa do processo de consagração social dos grupos envolvidos na promoção das esculturas públicas. As iniciativas em torno dos projetos de imagens urbanas e de ritualização da história se tornam parte das estratégias de legitimação de grupos sociais²⁶. Nesse sentido, a história do colecionismo urbano em torno das imagens escultóricas da cidade retratam o desenvolvimento das disputas sociais em torno do que deve ser lembrado e da forma de recordar através da exposição na vida cotidiana, tomando a cidade recurso mnemônico como espaço de exposição, para defini-la como lugar de memória. Assim, a prática social de cole-

cionar imagens urbanas se insere na história política e de afirmação simbólica do poder. Portanto, se, por um lado, a sociedade urbana se define como medida da nação através da promoção e acumulação de imagens escultóricas urbanas, por outro, através da história da imaginária urbana a cidade pode ser identificada como sujeito de uma prática de colecionar específica em torno da qual se produz o sentido da história da sociedade.

Notas

1. Para uma discussão do conceito de monumento e do sentido monumental atribuído às peças, ver KNAUSS, Paulo. “Imaginária urbana e poder simbólico: esculturas públicas e monumentos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói”. Tese de Doutorado em História. UFF-PPGH. Niterói, 1998, p. 46-49;59-64.
2. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 31-ss.
3. Cf. KNAUSS, Paulo. “Imaginária urbana e poder simbólico: esculturas públicas e monumentos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói”. *Op. cit.*, p. 45.
4. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. *Op. cit.*, p. 211-224.
5. Cf. POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, p. 71.
6. Ver KRAUSS, Rosalind, “A escultura no campo ampliado”, *Gávea*, n. 1, 1985.
7. Cf. ELKIN, Noah Charles. “1922 – O encontro do efêmero com a permanência: as exposições (inter)nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997, p. 121-140.
8. A noção de “complexo das exposições” deve-se a Tonny Bennett, cf. ELKIN, Noah Charles. “1922 – O encontro do efêmero com a permanência: as exposições (inter)nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional”, *Anais do Museu Histórico Nacional*. *Op. cit.*, p. 122.
9. Cf. ABREU, Marcelo Santos de & KNAUSS, Paulo. “Caracterização da imaginária urbana no Rio de Janeiro”. Relatório III: Projeto Esfinges da Cidade. LABHOI. Dep. História. UFF. Niterói, 1995; ABREU, Marcelo Santos de. “Caracterização da imaginária urbana de Niterói”. Relatório I: Projeto Niterói-Memória. LABHOI. Dep. História. UFF. Niterói, 1996.
10. Cf. RIBEIRO, Maria Eurydice. “Memória em bronze; estátua eqüestre de D. Pedro I”. In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 15-28.
11. Cf. CATROGA, Fernando. “As ritualizações da história”. In: TORGAL, Luis Reiset al. *História da História de Portugal: da historiografia à memória histórica*, vol. II. s/l, s/d.
12. Uma pequena interrupção entre 1894 e 1903.

13. Cf. POMIAN, Krzysztof. "Coleção". In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi. Op. cit.*, p. 84. Ver também: LOPES, Maria Margareth. "A formação dos museus nacionais na América Latina", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 30, 1998, p. 121-145; LEÓN, Aurora. *El Museo: teoría, praxis y utopia*. Madri: Catedra, 1995, cap. 1.
14. Cf. KNAUSS, Paulo. "Imaginária urbana e poder simbólico: esculturas públicas e monumentos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói". *Op. cit.*, p. 51-58.
15. Cf. KNAUSS, Paulo. "O Descobrimento do Brasil nos quadros da imaginária urbana". Comunicação apresentada no *Seminário Celebrando a nação*. Museu Histórico Nacional, 5 de outubro de 2000.
16. Idem, p. 8.
17. Em 1974, o *Jornal do Brasil* publicou uma reportagem em que abordava os deslocamentos das peças no espaço da cidade e seus recolhimento em função das obras do Metrô. Cf. "A dança dos monumentos", *Jornal do Brasil*, 13 de outubro de 1974.
18. Cf. KURY, Lorelay Brilhante & CAMENIETZKI, Carlos Ziller. "Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 29, 1997, p. 57-85. Ver ainda a relação entre ideologia e colecionismo em LEÓN, Aurora. *El Museo: teoría, praxis y utopia. Op. cit.*, p. 48.
19. As idéias sobre sociedade civil e Estado apresentadas neste artigo têm como referência GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981; GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991; MENDONÇA, Sonia Regina de. "Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania", *Tempo*, vol. 1. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 94-125.
20. Cf. ABREU, Marcelo; BELLUCCO, Hugo & KNAUSS, Paulo. "Esfinges urbanas; quadros da imaginária urbana". In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas no Rio de Janeiro. Op. cit.*, p. 139.
21. Idem.
22. Cf. KNAUSS, Paulo. "O homem brasileiro possível: O monumento à Juventude Brasileira". In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas no Rio de Janeiro. Op. cit.*, p. 29-44.
23. Cf. SOARES, Mariza de Carvalho. "Nos atalhos da memória: monumento a Zumbi". In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas no Rio de Janeiro. Op. cit.*, p. 117-135.
24. Cf. KNAUSS, Paulo. Cf. KNAUSS, Paulo. "Imaginária urbana e poder simbólico: esculturas públicas e monumentos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói". *Op. cit.*, p. 135.
25. Cf. AZEVEDO, Cecília. "Essa pobre moça indefesa: Estátua da Liberdade da Vila Kennedy". In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas no Rio de Janeiro. Op. cit.*, p. 93-116.
26. Sobre a relação entre coleção e estratégias de consagração social ver ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: história, memória e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco / Livros Lapa, 1996.

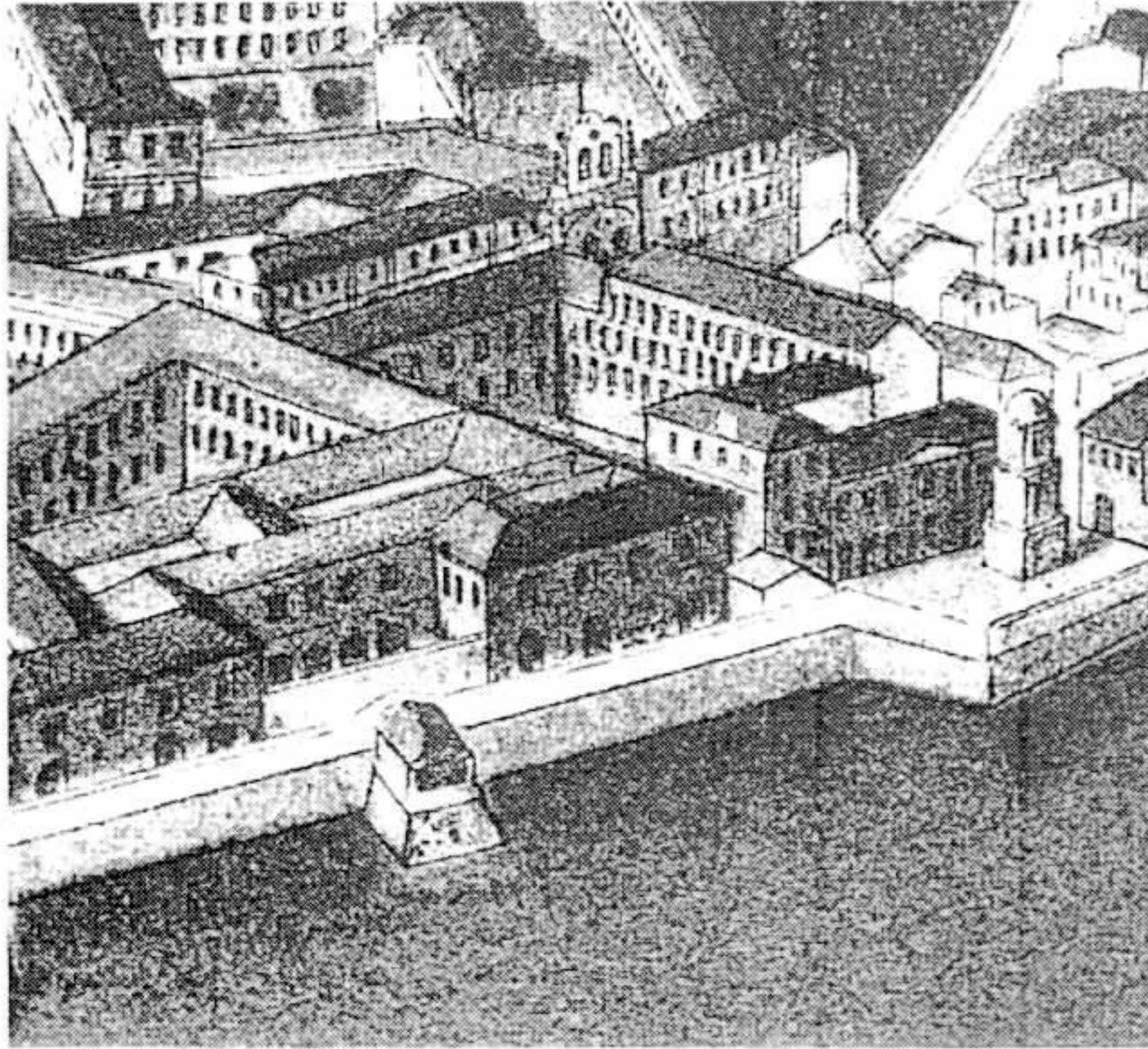
2ª PARTE: CENTRO DE REFERÊNCIA
LUSO-BRASILEIRA 2000/2001

MHN

Casa do Trem, 1762



**Centro de Referência
Luso-brasileira**



Panorama do Rio de Janeiro, de Emil Bauch, 1873 (detalhe). Vista do Arsenal de Guerra e da Casa do Trem.

O CAMINHO DA PESQUISA EM UM MUSEU

José Bittencourt



Existem certas afirmativas que são de concordância quase universal, sendo tarefa quase impossível encontrar quem delas discorde. Uma dessas afirmativas é aquela que tem como sua expressão “a pesquisa é um dos elementos básicos para o sucesso das atividades de um museu”. Ela é escutada – e repetida – em quase todos os fóruns nos quais se discutem museus, além, é claro, de ser lugar-comum nos próprios museus. Por sinal, a própria definição do ICOM (Conselho Internacional de Museus da UNESCO), afirma, desde sua criação, em 1946, que “museu é uma instituição permanente, estabelecida tendo em vista o interesse geral, tendo por finalidade recolher, preservar, estudar e potencializar, por vários meios, mas em particular através de exposição pública, com objetivos de diversão e instrução, grupos de objetos e espécimes de valor cultural”. Como não é meu objetivo discutir a definição de “museu”, só posso imaginar que “recolhimento, preservação, estudo e potencialização” são atingidos por meio de pesquisa. Nunca conheci um profissional de museu – e já conheci muitos deles – que não fizesse da pesquisa uma espécie de “profissão de fé”.

Não serei, pois, eu a primeira voz a discordar do entusiasmo pela pesquisa que, nos museus, parece ser generalizado. Por outro lado, como a interrogação é, mais que um direito, um dever do produtor de conhecimento, lanço aqui a pergunta: o que é “pesquisa em museus”?

Se o entusiasmo pela pesquisa é dado comum, a determinação de “que pesquisa se conduz nos museus” não me parece ponto de tranqüila concordância. Quer me parecer que a resposta a tal indagação está na raiz da constituição, na atualidade, do campo dos museus.

O conceito “pesquisa” aparece, geralmente, associado à “produção de conhecimento”, mas essa é uma definição imprecisa. Melhor seria pensar esse termo como *referido, no âmbito da atividade científica, ao processo inquiridor de fenômenos, com o propósito de compreendê-los ou explicá-los.*¹ Essa definição, mais

complexa, poderia ser (e é) simplificada caso afirmemos que pesquisa é *um processo que consiste na investigação de alguma coisa*. Essa definição, quase crua, nos é sugerida pelo filósofo Mario Bunge². Um pouco mais adiante, diz Bunge: *O processo de pesquisa é o que constitui os campos de pesquisa ou ciências*.³ Parece evidente, mas resta aí a dificuldade de definir exatamente o que é “ciência”. Não tentarei, mas para esclarecer, pode-se dizer que a ciência, para ser entendida como tal, tem de ter um “campo” – digamos, a vida é o campo da biologia – e “paradigmas” – padrões aceitos por uma ampla comunidade como forma de resolver ou explicar problemas⁴. É bastante comum escutarmos que *a museologia é a ciência dos museus*⁵, o que equivaleria dizer que os museus são o campo de estudo da museologia, mas quais seriam seus paradigmas? Eles certamente existem, e a pesquisa definida como “museológica” seria um deles, destinada a levantar e formular problemas concernentes a tais instituições e formalizar padrões de resposta.

Não quero entrar em maiores polêmicas, e sei que já existe grande número de especialistas dedicados a oferecer respostas aos problemas que surgem da reflexão relativa aos museus. Mas estamos falando do “campo dos museus”, e introduzi o assunto pois me parece um atalho para chegar a estabelecer alguma coisa quanto à pergunta inicial – “o que pesquisar em museus”. Embora talvez esteja incorrendo em uma redundância, parece-me que nunca é demais lembrar o fato de que museus “colecionam” (para usar um termo obsoleto), ou “recolhem” (para usar um conceito mais “moderno”) objetos para formar acervos, ou seja, conjuntos de itens materiais que serão, a partir do momento em que incorporados, “descontextualizados”. Isso equivale a referir um conjunto de *objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos à uma proteção especial[...] não têm utilidade [...] são dotados de um significado; não sendo manipulados mas expostos ao olhar, não sofrem usurá*, para usar o conceito de um teórico francês. Tal conjunto pode ser considerado uma “coleção”, ou seja, *ajuntamentos de objetos singulares cuja lógica de ligação pode ser estabelecida através do exame das características do conjunto em relação às características dos objetos singulares*.⁷

Por que introduzir conceitos que nada têm de novidade para um público altamente especializado? Porque, quando cruzados, oferecem um interessante início de delimitação para aquele que seria o “campo dos mu-

seus”: são instituições que lidam com ajuntamentos de objetos que não têm utilidade, apenas significado, e cuja ligação pode ser percebida examinando-se as características do conjunto em relação às dos objetos singulares presentes no agrupamento, ou seja, pesquisando. Essa atividade conduz à determinação do significado e a reconstrução da utilidade desses ajuntamentos e seria, em princípio, a primeira função dos museus. Parece uma simplificação, mas não

Sugiro o exame do conteúdo deste volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional* como suporte de minha afirmação. Porque, em essência, tudo quanto esteja dentro do museu, e tudo quanto esteja ao alcance da abrangência de seus “paradigmas”, acaba se tomando objeto da “pesquisa museológica” (esse conceito sim, em minha opinião, uma simplificação). Se assim não fosse, não teria o professor Paulo Knauss, da Universidade Federal Fluminense, reunido um grupo de especialistas de diversas áreas – historiadores, arquitetos, museólogos – para refletir sobre o conceito “coleção” e suas relações com a arte e com os museus, tomados ambos como “produções sociais”; ou não teríamos a museóloga Vera Lúcia Lima, da equipe técnica do Museu Histórico Nacional, reunindo pesquisadoras universitárias para “olhar” um recorte do acervo – pedaços de uma coleção – preservados no Museu Histórico Nacional e usá-los como plataformas para um olhar sobre a cidade e sobre a vida privada. E não teria eu mesmo instigado minha pequena equipe de pesquisadores a refletir sobre um tema que em tudo diz respeito à constituição do campo dos museus no Brasil – a preservação do Patrimônio Histórico, que nos permitirá compreender como objetos, pequenos ou grandes, acabam indo parar nas coleções e, assim, sendo salvos da dissolução. A leitura deste volume dos *Anais* nos mostra como a pesquisa científica aborda, problematiza e reconstrói o campo dos museus, estende seus limites, tomando-os difusos.

Difusos mas, paradoxalmente, mais precisos. Pois se tais limites dizem respeito a objetos. *Com efeito, o artefato neutro, asséptico, é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos da seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição, até o caldo de cultura, as expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, a doxa e os critérios epistemológicos na moda, sem esquecer aqueles das instituições que atuam na área etc. etc.*⁸ Se o artefato é um objeto

“feito pelo homem”, a coleção assim também pode ser classificada, dentro dos múltiplos vieses que foram levantados pelo teórico do qual me apropriei. E se é um artefato, jamais será encontrado em “estado puro”.

Nosso objetivo é conhecê-lo. Nossa ferramenta é a pesquisa. Com essas considerações, quis refletir sobre a multiplicidade de temas em direção aos quais o Museu Histórico Nacional, dos quais os *Anais* são uma expressão, tem se estendido. Quis também apresentar os produtos da pequena equipe que, ao longo dos últimos doze meses, tem trabalhado no Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional, refletindo sobre temas de trabalho diversos e individuais. A historiadora Aline Montenegro fez de seu trabalho no Museu ponte para a abordagem da construção da idéia de patrimônio histórico no Brasil, e estende o conceito de “coleção” para campos em que ele em princípio, parecerá inusitado; Carlos Kessel, arquiteto feito historiador pela dinâmica de suas preocupações intelectuais, nos mostra como estilo e produção do estilo constituem um caminho de ida e volta, e como o estilo, lente para refazer a realidade, interfere sobre essa; Talita Veloso, mais jovem em nossa equipe, recuperou um tema “esquecido” – as comemorações do Sesquicentenário, trinta anos atrás – e mostra como a pesquisa recoloca e redimensiona a lembrança. Eu mesmo recuperei um trabalho sobre um recorte do acervo cuja construção se dá a partir de uma tentativa de preservação da memória social. Nesses quatro textos monográficos surgem algumas dimensões do trabalho cotidiano em um grande museu de história.

A essa altura, o leitor atento já suspeita que o cotidiano de um museu tem suas bases plantadas sobre a pesquisa. Se a pesquisa científica, ou seja, a pesquisa sistemática e metódica, visa a produzir conhecimento que estende o entendimento humano – esse é seu propósito último e necessário –, por outro lado, a produção de conhecimento tem um aspecto objetivo que pode ser diretamente projetado na dinâmica da realidade. Entender as *múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem*, e aí estamos falando do artefato-museu, significa entender meandros como a política de aquisição que constitui o acervo e as ações que configuram a atuação do museu. Quer me parecer que isso, em última análise, traduz-se no aperfeiçoamento de uma instituição que serve à sociedade.

Notas

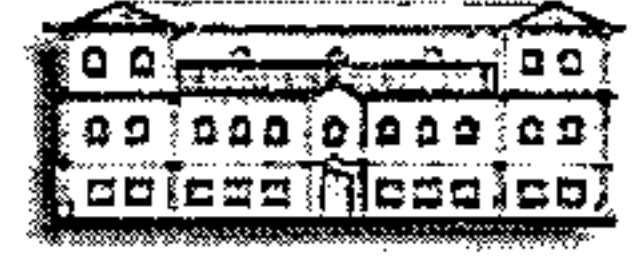
1. Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação; Benedicto Silva (coord.). *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2ª ed., 1987 (2 vol.). Verbetes "Pesquisa".
2. BUNGE, Mario. *Ciência e desenvolvimento*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, p. 35.
3. Idem. *Ibidem*.
4. Ver KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 1992, p. 43-5.
5. *Museologia é a ciência dos museus. Tem a ver com o estudo da história e antecedentes dos museus, seu papel na sociedade, sistemas específicos para pesquisa, conservação, educação e organização, relações com o meio físico e a classificação de diferentes tipos de museus. Em resumo, a museologia é o ramo do conhecimento relativo ao estudo das funções e organização dos museus*. BURCAW, G. Ellis. *Introduction to museum studies*. Nashville (EUA), American Association for State and Local History, 1983, p. 12.
6. POMIAN, Krzysztof, Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (dir). *Enciclopédia Einaudi* (vol. 1. Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984, pp. 53 e 71.
7. PEARCE, Susan M. *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. London: Routledge, 1995, p. 195.
8. MENESES, Ulpiano T. B. de. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público". *Estudos Históricos* (vol. 11, n. 21, 1998). Rio de Janeiro, 1998, p. 98.



Museu Histórico Nacional, Pátio de Santiago, c. 1950.

1972: O PRESENTE RECRUTA O PASSADO

O Museu Histórico Nacional e as comemorações em torno do Sesquicentenário da Independência



Talita Veloso Cerveira *

A participação do Museu Histórico Nacional nas comemorações dos 150 anos de independência política do Brasil, realizadas em 1972, remete-nos à análise de alguns importantes detalhes de sua organização, os quais podem demonstrar como esta instituição participou das celebrações. Nosso objetivo é estudar o caráter desse evento a partir da inserção do Museu Histórico Nacional na organização das atividades comemorativas, refletidas, sobretudo, na montagem da exposição histórica nacional que teve lugar em algumas das principais capitais do país.

Entre 1972 e 1973, foi organizado um calendário de celebrações. Entre os diversos eventos propostos pelos órgãos públicos federais constava a elaboração da exposição intitulada “Memória da Independência 1808-1825”. Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belém, Porto Alegre e Brasília foram palco para a apresentação do evento elaborado sob a supervisão do governo militar.

O estabelecimento de datas comemorativas e a organização de uma exposição nunca são acontecimentos desprovidos de sentido. A celebração não tratou apenas de lembrar o Império, mas, a partir de uma proposta mais abrangente, comemorar parte da própria história do Brasil, que seria então recontada. Justificada pelo valor que se deve atribuir ao passado, as comemorações como incentivadoras da recordação e, portanto, implementando a memória social, expressam um esforço de recontar e transmitir a História através de símbolos e por intermédio de meios de difusão pública. Uma exposição museológica é o espaço privilegiado para tais ações, das quais se destaca a transformação de monumentos em documentos.

* Historiadora. Assistente de pesquisa, Centro de Referência Luso-Brasileira, Museu Histórico Nacional.

Sobre essa relação entre monumentos e documentos, afirma Jacques Le Goff:

[...]o que sobrevive não é um conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado, os historiadores.

Esses materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador.¹

As comemorações do Sesquicentenário possibilitam a obtenção de informações muito mais sobre a constituição de um tipo de memória – e, por isso, sobre o imaginário do grupo que a organizou – que sobre o fato histórico celebrado em si. A celebração política e nacional de culto à memória, que em 1972 lembrava 1822, possuía entre seus principais objetivos a mobilização dos indivíduos para a rememoração de um fato histórico essencial, segundo o entendimento dos governantes da época e da população sobre a nação que, naquele momento, modernizava-se e desenvolvia-se graças a sua origem.

Assim, uma exposição comemorativa é uma narrativa histórica e, portanto, um lugar de construção de memória. Dessa maneira, mais uma vez citando Le Goff:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual, e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]; mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e objeto de poder.²

A memória que se pretendia construir e perpetuar quando das comemorações dos 150 anos de independência não era qualquer uma. A organização, escolha e disposição dos objetos trabalhados nas exposições muito têm a revelar sobre que produção do conhecimento histórico era pertinente à realidade política da época.

Os anos do regime militar inaugurado em 1964, principalmente entre o fim da década de 60 e início da de 70, foram um momento bastante turbulento na história. A linha dura assumira o poder, o general Emílio Garrastazu Médici, em 30 de outubro de 1969, deu início àquele que foi um dos períodos mais repressivos. A atmosfera política do país era bastante conturbada. Os grupos de esquerda eram impiedosamente esmagados

pelo governo. Enquanto economicamente íamos “bem”, nos porões da ditadura havia repressão, tortura e morte a todos que representassem algum tipo de ameaça. Grande foi a censura à imprensa, assim como o cerceamento das liberdades individuais.

Os grupos armado urbanos que a princípio deram a impressão de desestabilizar o regime com suas ações espetaculares, declinaram e praticamente desapareceram. Esse desfecho resultou, em primeiro lugar da eficácia da repressão, que atingiu e abrangeu os ativistas da luta armada e seus simpatizantes, constituída esta última sobretudo por jovens profissionais. Outro fator foi o isolamento dos grupos de massa da população, cuja atração por suas ações foi mínima, para não dizer nula.³

Ao mesmo tempo em que desapareciam grupos cada vez maiores, sobretudo de jovens civis de oposição, o governo atraía a simpatia dos setores médios urbanos com o crescimento econômico. Oficialmente tudo ia às mil maravilhas. O Brasil era o país que ninguém segurava e que só crescia.

Uma das principais características do governo que ascendeu ao poder em 1969 era a utilização maciça da propaganda para promover o regime. A vitória do Brasil na Copa de 70 foi um importante fato manipulado pela máquina propagandista. Paralelamente, vários investimentos foram feitos e se traduziam em obras de infra-estrutura que se viabilizavam graças ao maciço afluxo de capital estrangeiro. O todo-poderoso Delfim Neto era o grande articulador da economia, muitas vezes comparado pela imprensa censurada a um mago.

De acordo com Thomas E. Skidmore:

O Brasil tornava-se um teste para o capitalismo no mundo em desenvolvimento na década de 1970, e seus defensores o chamavam de um “milagre econômico”. Na esquerda e na centro esquerda, os dados sobre desigualdades eram citados como prova de que o regime autoritário estava voltado para premiar os ricos [...]. Os defensores do governo, liderados por Delfim Neto, reconheciam as desigualdades, mas consideravam inevitáveis numa economia capitalista em rigoroso crescimento. [...] Eles argumentavam que o Brasil, uma vez vencida a estrada para o capitalismo, exibiria uma distribuição de renda mais igualitária.⁴

Assim, se a economia brasileira se tornava grande e possibilitava o desenvolvimento do país, a independência precisava ser comemorada em

grande estilo, pois fora a partir dela que se tinha iniciado a caminhada para o “progresso”, ou seja, para o milagre econômico que a cúpula militar e grande parte da população acreditavam estar então vivendo, até como um segundo momento de independência.

Dessa maneira se estabelece uma relação entre dois fatos históricos primordiais para a formação da nação brasileira. A independência política, adquirida em 1822, e a econômica que, progressivamente, vinha sendo construída graças às ações dos governos militares, sobretudo em investimentos feitos em infra-estrutura e em indústria. Criava-se forte ligação imaginária entre duas datas históricas que, embora distantes cronologicamente, passavam a se relacionar como extremos de um processo. O país, desenvolvendo-se, primeiro politicamente e depois economicamente, conquistava paulatinamente a independência.

Explica-se assim a importância que era atribuída pelo governo de então às comemorações do Sesquicentenário. As celebrações se constituíam em importante investimento propagandístico em benefício do Estado. Foi então criada uma comissão interministerial, presidida pelo general Antônio Jorge Corrêa, a Comissão Executiva Central das Comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, encarregada de organizar diversos eventos relacionados às comemorações⁵. Entre esses estava a exposição “Memória da Independência 1808-1825”. A nação deveria se apresentar como uma filha notável que jamais esquecera o seu nascimento.

Um dado que não pode deixar de ser ressaltado é a expansão das telecomunicações que, nesse período, teve lugar no país. A nova infra-estrutura de rádio e teledifusão seria importante aliada do governo na divulgação dos eventos planejados. A promoção do Brasil como potência caminhando para um futuro promissor visava a neutralizar quaisquer veleidades oposicionistas entre a classe média urbana que, bombardeada pelo excesso de propaganda em prol do governo⁶, acabava por aspirar tomar-se partícipe do “Brasil-potência”. As festas em torno das comemorações teriam, entre suas principais funções, a celebração do passado com a intenção de legitimação do regime e a abertura para o futuro através da projeção de expectativas. Através da celebração, mobilizavam-se os indivíduos, pois estes deveriam sentir-se peças fundamentais do processo que o país atravessava. O futuro dependia, como dizia uma peça publicitária da época, da “união de todos”.

A festa em torno das comemorações então teria, entre as suas principais funções, a celebração do passado com a intenção de legitimação do regime, e a abertura para o futuro através da projeção de expectativas. Assim, a organização para o público pressupunha a demonstração de diversas atividades, visando, através da celebração, à mobilização dos indivíduos, pois estes deveriam sentir-se também peças fundamentais do processo e responsáveis pelo futuro que o país, se continuasse caminhando de tal maneira, teria.

Os eventos se tornaram espetáculos, com o planejamento e desenvolvimento amplamente cobertos pelos meios de comunicação. No caso da grande exposição de história, a imprensa diária fazia com que preparativos como seleção de acervo, restauração de peças e tratativas entre instituições virassem matéria de jornal⁷. A população, acompanhando o dia-a-dia da organização, era imbuída da importância que o governo atribuía à história e ao passado.

Segundo o organograma do serviço público da época, duas instituições do então Ministério da Educação e Cultura ficaram responsáveis pela organização da exposição: o Departamento de Assuntos Culturais e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esses dois órgãos, responsáveis pela guarda da quase totalidade dos acervos monumentais e documentais do governo federal, coordenaram a participação de diversas instituições culturais públicas e privadas: Museu Imperial, Museu Nacional de Belas Artes, Arquivo Nacional, além do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, bem como outras coleções particulares.

O Museu Histórico Nacional, nesse momento uma autarquia subordinada ao DAC/MEC, não poderia deixar de participar da festa. Seu diretor, Gerardo Britto Raposo da Câmara, não mediu esforços para atender a todas as obrigações que a instituição deveria cumprir. Em 1972, em seu 23º volume, a publicação institucional *Anais do Museu Histórico Nacional* teve todos os seus artigos voltados para *o estudo do ambiente brasileiro das primeiras décadas do Século XIX, bem como de aspectos subjacentes ao processo de independência*.⁸ Marcada por forte valorização do período histórico da independência nacional, essa edição da revista assumia a função de divulgar a História do Brasil, apresentando ao leitor a imagem do país que, em 1822, encontrava-se amadurecido para conquistar a autonomia política. Além

disso, cumpria outro objetivo: adensar, na memória das pessoas de 1972, a lembrança dos fatos da independência e o papel de seu líder, D. Pedro I.

O 23º volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional* foi escrito apenas por profissionais pertencentes aos quadros da instituição, o que era normal no período. Por isso, pode-se observar que alguns artigos estão voltados para a valorização do próprio Museu e de seu acervo. Parece ser o caso, por exemplo, do texto escrito por Herculano Gomes Mathias, chefe da Divisão de Documentação e Divulgação, intitulado “Documentos da Independência do Museu Histórico Nacional”.

O volume especial dos *Anais do Museu Histórico Nacional* demonstra a importância que a instituição atribuía às comemorações do Sesquicentenário. É claro que, de qualquer forma, o caráter da instituição – principal museu de história do país – fazia com que se tornasse fundamental sua participação nas celebrações. Isso fica flagrante nas diversas solicitações recebidas para montagem e apoio de outras exposições e eventos paralelos, sobretudo no mês de setembro, não só no Rio de Janeiro, mas em todo o Brasil. Não faltaram pedidos à direção para que algumas peças do acervo pudessem figurar em cada um dos eventos. Por exemplo, um “concurso de vitrines” foi realizado no Rio de Janeiro, na segunda metade do ano, mobilizando as principais casas comerciais da cidade. Várias fizeram pedidos ao diretor para que fossem emprestados objetos. Ao atender tais pedidos com itens de menor importância (réplicas de bandeiras, espadas, medalhas, moedas), o museu, aparentemente, tentava estender seu alcance como agência de divulgação da história nacional, além de tentar auferir ganhos em termos de *marketing*¹⁰. Episódios como esse chamam a atenção para a importância atribuída à ação pedagógica do museu, como centro ou pólo de difusão cultural entre seus usuários: visitantes em geral, escolas da rede pública, pesquisadores e até mesmo a população da cidade. Nesse ponto, o esforço por estender a penetração da instituição ganha um aliado de peso: a imprensa.

A estreita relação entre a divulgação jornalística e o Museu Histórico Nacional naquele momento parece ter crescido. A exposição “Memória da Independência” era um assunto que chegava a ocupar páginas inteiras de jornais dos locais por onde itinerou, assim como as demais exposições, celebrações, desfiles cívicos e concursos que contaram com a participação ou colaboração da instituição, chegando mesmo o Museu Histórico a tor-

nar-se assunto para rádio e TV. A situação do país, que atravessava um momento de repressão política, e a censura aos meios de comunicação acabaram criando uma oportunidade que colocou não apenas o Museu Histórico, mas diversos outros órgãos de cultura, em posição privilegiada nas páginas da imprensa. Assuntos que normalmente ocupariam os cadernos principais, como o debate sobre a situação política, a guerrilha urbana, a economia, eram proibidos, o que atirava temas que geralmente figurariam nos cadernos especializados para as páginas principais e mesmo para as manchetes. A “ilha de tranquilidade” acabou tendo na festa da Independência uma de suas mais intensas agitações¹¹.

As escolas também não queriam ficar de fora dos festejos, e se esforçavam para compor com beleza e patriotismo os eventos que aconteceram durante todo o ano letivo, principalmente no mês de setembro. Paralelamente aos desfiles, eram executados trabalhos de pesquisa e outras atividades que tinham a história como tema. Algumas das escolas solicitaram o apoio do museu. Isso era feito por meio de um pedido feito com antecedência, como podemos notar no texto redigido por alunas da quinta série do colégio estadual Bibiano de Almeida, texto provavelmente elaborado pela professora:

Somos alunas da 5ª série do Colégio Estadual Bibiano de Almeida, localizado na cidade do Rio Grande, único porto marítimo do Estado do Rio Grande do Sul [...]; gostaríamos de receber do famoso Museu Histórico fundado em 1762, opúsculos e cartazes para uma série de atividades que realizaremos. Nosso trabalho receberá o título No ano do sesquicentenário, o Museu Histórico Nacional.¹²

Assim, para observar os símbolos do “momento de riqueza de nossa pátria”, as crianças, sobretudo das escolas públicas, municipais e estaduais, eram convidadas a participar, de maneira ativa, das comemorações. As datas escolhidas para a abertura ao público da “Memória da Independência” em todas as capitais pelas quais passaria a exposição coincidiam com o período letivo do calendário escolar, e algumas visitas, inclusive, já se encontravam marcadas com grande antecedência. A pedagogia cívica era um forte alibi para a difusão da identidade nacional.

No Rio de Janeiro, entretanto, devido a um atraso ocorrido na montagem, que teria lugar no Museu Nacional de Belas Artes, por motivos internos não esclarecidos na documentação da época, a inauguração foi

adiada. Inicialmente marcada para outubro, acabou tendo suas portas abertas ao público somente em meados do mês seguinte. Esse foi o motivo alegado para a extensão de sua duração, levada até abril do ano seguinte. Segundo o diretor geral do Departamento de Assuntos Culturais, Renato Soeiro: *To mou-se necessário dilatar o prazo estabelecido inicialmente para que sobretudo as escolas da Guanabara pudessem realizar visitas guiadas durante o período escolar a tão importante documentário de nossa história*¹³

Analisando o catálogo, observamos que todos os objetos selecionados estavam relacionados às vivências públicas e particulares de D. Pedro I, esposa, filhos, e a seu pai D. João VI, o príncipe que, ao vir para o Brasil em 1808, o inseriu na rede de comércio mundial, possibilitando o início do processo que culminaria, em 1822, na separação definitiva em relação a metrópole.

D. Pedro II também não foi esquecido. Apesar de não ter participado diretamente de nenhum dos eventos de 1822, o futuro imperador talvez tenha sido convocado pelo fato de que seu reinado, durando quase cinquenta anos, foi marcado, pelo menos na visão oficial, por certo grau de tranqüilidade. Também pode-se especular se o fato de o país ter então travado algumas de suas mais importantes campanhas militares, principalmente na região do Rio da Prata, não teria tido influência. Figuras de fundamental importância para o exército surgiram então, como Duque de Caxias, patrono das armas desde a época de Getúlio Vargas. Em meio a um regime militar, não é de se estranhar que as glórias militares fossem enaltecidas, até porque divulgavam a luta pela defesa da integridade do território nacional, principalmente em um momento no qual o país enfrentava a “agressão” de um inimigo externo talvez até mais “perigoso” que Manuel Oribe ou Solano Lopez: o “movimento comunismo internacional”.

É notável a intenção dos organizadores da exposição de afastar a idéia de que o Império havia sido um período “nocivo”. A imagem que os primeiros republicanos tentaram apagar do período que se desenrolou entre 1822 e 1889 deveria ser resgatada e enaltecida. Isso pode ser observado nas palavras de Américo Jacobina Lacombe, primeiro vice-presidente e historiador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1972, contidas na introdução do catálogo:

Para essa exposição foram conjugados muitos esforços. Data das comemorações do primeiro centenário da Independência a criação do nosso Museu

Histórico Nacional. Até então os restos milagrosamente escapos da fúria anti-histórica dos primeiros tempos da República andavam dispersos [...]. O diretor da Casa da Moeda fez raspar as quinas portuguesas das prensas vindas da era colonial, tal e qual os vândalos jacobinos do Palácio de Versalhes.¹⁴

Nesse sentido, a idéia de regenerar alguns conceitos e símbolos característicos do Império e da monarquia brasileira objetivava inverter a tentativa de apagamento da memória que os republicanos fizeram em relação aquele período político. Tal como nas comemorações dos cem anos, 1822 seria lembrado, só que agora de maneira mais grandiosa. Ainda segundo Lacombe:

Esta nova exposição terá resultados bem diversos daquela que se iniciou em 1922. Mas ela é resultado do movimento que então se iniciou. É um fruto maduro da árvore então plantada. É uma prova de que nestes cinquenta anos, que nós sexagenários vimos passar, houve um sério progresso. No próximo centenário teremos talvez comemorações mais grandiosas. Mas poucas representarão tão expressivamente o que esta Exposição nos está demonstrando: a realização de uma idéia desabrochada.¹⁵

Era a partir de um caráter centralizador, unificador em torno da criação de uma consciência de grupo que fortaleceria nossa caminhada para o progresso, que os festejos, entre os quais a exposição tinha lugar destacado, estavam baseados. O sentido de identificação encontrava-se presente a todo momento à medida que se tentava resgatar fatos, feitos e personagens que, segundo o discurso veiculado pela exposição, eram comuns a todos os brasileiros. Isso levava a uma visão homogênea do Brasil e, é claro, dos brasileiros. Diferenças regionais e políticas eram esquecidas diante da afirmação da nacionalidade, então pensada como necessária para entrelaçar passado e presente, apresentando a evolução econômica e política do país desde 1822 como um caminho cujo ponto de chegada seria a inserção do Brasil entre as nações do mundo civilizado.

A nação deveria festejar o Sesquicentenário de sua independência como uma comemoração que não tinha como principal preocupação apenas lembrar o fato histórico, mas integrar os brasileiros em uma afirmação de patriotismo. Para tanto, o amor à Pátria e a participação nessa comunidade sempre seriam evocados. A História e seus fatos eram vistos como determinantes para o progresso e riqueza da nação; a lembrança dos fatos e grandes personagens garantia uma boa cidadania.

Ao público não caberia apenas o papel de acompanhar as exposições e seus preparativos passivamente. Peça fundamental na construção de uma nova nação, os visitantes eram convidados como sujeitos históricos, responsáveis pelo surgimento do Brasil melhor que, desde 1822, vinha sendo construído. Mas tal participação era restritiva, visto que o papel atribuído à população era determinado pelo regime militar que então dominava o Estado. Bons cidadãos eram também cidadãos ordeiros, empenhados em um projeto comum que, por outro lado, não lhes cabia criticar.

Podemos observar essa convocação em vários jornais da época, como, por exemplo, no *Zero Hora*, de Porto Alegre, por conta da exposição montada no Museu de Artes em abril de 72.

*Em homenagem ao sesquicentenário da nossa independência, Portugal entregou ao Brasil os restos mortais de D. Pedro I, nosso imperador e defensor perpétuo. Vá vê-los. Todos nós temos um dever de gratidão e precisamos mostrar isso. Foi ele que permitiu que o Brasil fosse hoje uma nação forte e livre. — Você constrói o Brasil.*¹⁶

Na intenção de construção da memória, a comemoração chama o povo e faz com que este se sinta ativo na difusão e perpetuação da memória através da história, assim, a população acaba servindo como alvo para a popularização do passado, que a todo momento precisa ser reafirmado e rememorado.

A participação do então presidente da República, general Emílio Garrastazu Médici, em desfiles, torneios e conferências que se realizavam por todo o país era mostrada como incentivo à participação dos demais cidadãos, servindo como elo de identificação entre governo e povo. Médici tentava passar uma imagem de “presidente bonachão”, pouco afeito a cerimônias e próximo dos gostos e anseios do povo. Era comum vê-lo, aos domingos, radinho de pilha em punho, no estádio do Maracanã. A celebração não explicitou apenas uma continuidade com o passado, mas também o trouxe para o cotidiano, ela foi também um momento privilegiado de utilização do espaço público como símbolo de expectativas.

Assim, a idéia de que, sob o comando benéfico do regime militar, o Brasil caminharia para o desenvolvimento, ou seja, para o futuro, sem esquecer o passado, era veiculada de forma hegemônica. O slogan “Brasil, Ame-o ou deixe-o”, que começou a ser divulgado no início dos anos 70, deixava transparecer que a nação do discurso nacionalista-ufanista era um bloco que não admitia dissidências. A comemorações em torno dos 150

anos de independência parecia frisar ser a realidade do que havíamos nos tomado desde 1822 – um povo uno, buscando um destino manifesto. Consolidava-se a vocação do país para ser uma grande potência.

Entretanto, o impacto nos preços do petróleo que aconteceram logo em seguida, somando-se ao cada vez maior descontentamento da população em relação ao regime, serviram como estopim para a crise que já estava fadada a acontecer, fazendo com que o “milagre econômico” começasse a demonstrar sua fraqueza.

As comemorações dos 150 anos de Independência serviram para subjetivar nos brasileiros idéias que lhes permitissem reconhecer o potencial do país para seu progresso, suas propriedades, assim como para desenvolver e implantar um comportamento em sintonia com a tradição e com o futuro. A busca dos primórdios da independência justificava-se com a invocação de um tempo de referência histórica que atendia aos propósitos de nacionalidade naquele momento.

Em um processo de seleção dos registros da tradição e da história a partir da idéia de continuidade, ordem e desenvolvimento, a elaboração dos festejos para as comemorações do sesquicentenário em 1972, mesmo ano em que o Museu Histórico Nacional completava cinquenta anos, tornou o evento um grande difusor dessa consciência nacional. O patriotismo do povo brasileiro, na década de 70, sinônimo da solidez moral iniciada politicamente em 1822, viria a ser o fim do desbravamento para a entrada do Brasil no cenário desenvolvido e civilizado internacional – ao menos é essa a imagem que se tentava transmitir.

Notas

1. IEGOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 535.

2. Idem, p. 476.

3. FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Ed. USP / Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 267

4. SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 254.

5. Sobre os demais eventos e cerimônias organizados com a participação do Museu Histórico Nacional, ver BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. Caixas AE/EX3, AE/EX5, AE/EX7.

6. É dessa época o aparecimento de diversas peças que, embora encomendadas e financiadas pelos órgãos especializados do governo, apareciam como manifestações “espontâneas” de patriotismo. Por exemplo, as músicas da dupla sertaneja Don e Ravel e alguns filmes que relembram fatos históricos segundo a ótica oficialista. O exemplo mais notório é o filme de Carlos Coimbra “Independência ou morte”, lançado em 1972.
7. É notável a importância atribuída ao quadro “A sagração e a coroação de D. Pedro I”, de Jean Baptiste Debret, cuja restauração, coordenada pelo chefe do então Gabinete de Restauração Nicolau del Negro, foi assunto para matérias jornalísticas, além de intensa troca de expedientes no interior da instituição. Consultar: BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. Caixa AE/EX3(2).
8. CAMARA, Geraldo Britto Raposo da. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 23, 1972, p. 3.
9. MATHIAS, Herculano Gomes. “Documentos da Independência do Museu Histórico Nacional”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 23, 1972, p. 77-87. Também estavam incorporados no volume os seguintes artigos: GUERRA, Lauryston. “A mesa da Constituinte”; LOPES, Gilda Marina de Almeida. “A História que os pintores contaram”; DRFYFUS, Jenny. “Louça da independência no Brasil”. POLIANO, Luiz Marques. “A moeda da Independência”. RIBEIRO, Maria Laura. “D. Pedro e a Maçonaria”. NEGRO, Nicolau Del. “Museu Histórico Nacional – Gabinete de Restauração. Serviços Executados. Acervo Referente ao período da Independência”. CARVALHO, Affonso Celso Villela de. “A Imperial Guarda de Honra”. LUDOLF, Dulce. “Patacões Imperiais”.
10. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. Caixa AE/EX3(1).
11. Idem. Caixa AE/EX3(4).
12. Idem. Caixa AE/EX3(2).
13. Idem. Caixa AE/EX5.
14. LACOMBE, Américo Jacobina. “Notícia Histórica”. In: BRASIL, Ministério da Educação e Saúde. Catálogo da Exposição Memória da Independência. Rio de Janeiro, 1972.
15. Idem.
16. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. Caixa AE/EX7. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 de abril de 1972.

O MOVIMENTO NEOCOLONIAL E A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO

Carlos Kessel *



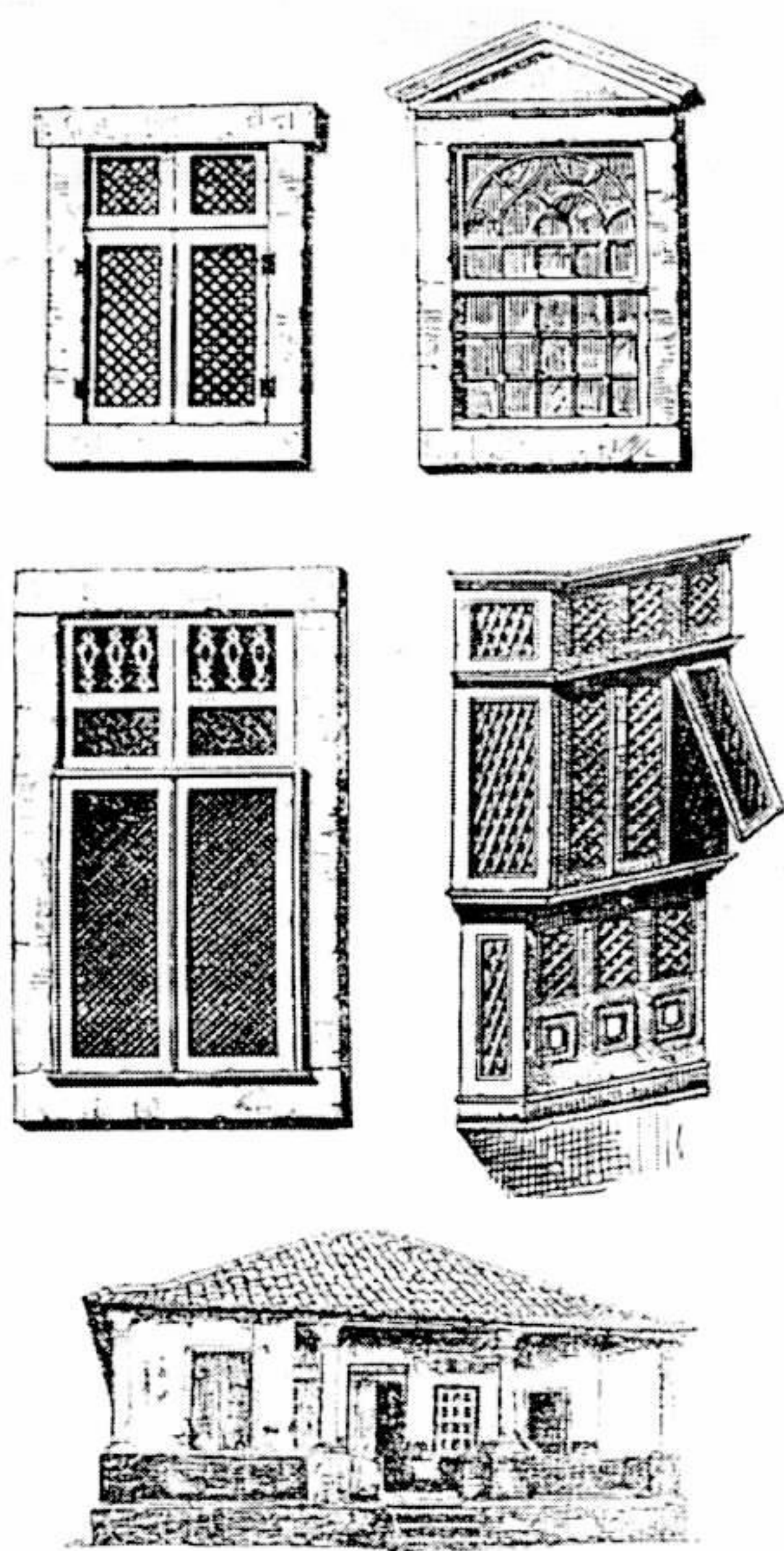
O “Estilo Neocolonial” fez sua aparição na cena cultural do país na segunda década do século XX. Nascido da reação contra o ecletismo arquitetônico então dominante, o Neocolonial encontrou sua justificativa na ânsia de buscar, nas formas construtivas tradicionais do Brasil, uma arquitetura que pudesse ser definida como genuinamente autóctone. A idéia se insere na atração que, na mesma época, os temas nacionais e regionais passam a exercer na literatura e na pintura; e evoca a revalorização pioneira da arte e arquitetura do período colonial empreendida nos artigos publicados no jornal *A Notícia* e na revista *Renascença*, do Rio de Janeiro, entre 1901 e 1908, escritos por Ernesto da Cunha de Araújo Vianna, professor da Escola Nacional de Belas Artes. É de ressaltar que em vários desses textos já era explicitada a idéia de que era necessário proteger vestígios da arte e da arquitetura brasileiras, ou ao menos documentar o que ia desaparecendo: *Precisamos arquivar subsídios para a história dos aspectos do Rio de Janeiro e concorrentemente para a História da Arte Nacional*, afirmava.¹

Propugnado pioneiramente em artigos e conferências pelo engenheiro e arquiteto português (radicado em São Paulo) Ricardo Severo, o ideário neocolonial rapidamente conquistou visibilidade através da adesão ou simpatia de inúmeros intelectuais, que viam nele uma materialização da redescoberta cultural do Brasil que já se exprimia em outras esferas da expressão artística. Movimento semelhante agitava os círculos pensantes de outros países da América, em várias partes ensejado pelas comemorações dos centenários da libertação do domínio espanhol e, da Califórnia ao Chile, passando pelo México e pelo Peru, surgiram manifestações arquitetônicas que se referenciavam na tradição hispânica e nos adornos pré-colombianos para se contrapor ao ecletismo de matriz parisiense.

* Arquiteto (FAU/UFRJ). Mestre e Doutorando em História Social - IFCS/UFRJ.

Documentando os vestígios

Os entusiastas do Neocolonial sempre manifestaram preocupação com a documentação e a proteção dos remanescentes da época da dominação portuguesa, defendendo a criação de instrumentos legais que evitassem sua destruição e descaracterização, que se intensifica com as reformas urbanas empreendidas sob o signo da superação do passado colonial e cujo exemplo emblemático é o do “bota-abaixo” do Prefeito Pereira Passos, no Rio de Janeiro, entre 1903 e 1906. É nesse ambiente que se inserem textos como o discurso de Ricardo Severo, em 1911, que, ao tomar posse



Imagens que acompanharam a conferência de Ricardo Severo (“A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”). *Homenagem a Ricardo Severo: centenário de seu nascimento 1869-1969*. São Paulo: Gráfica Sangirardi, 1969. p. 50.

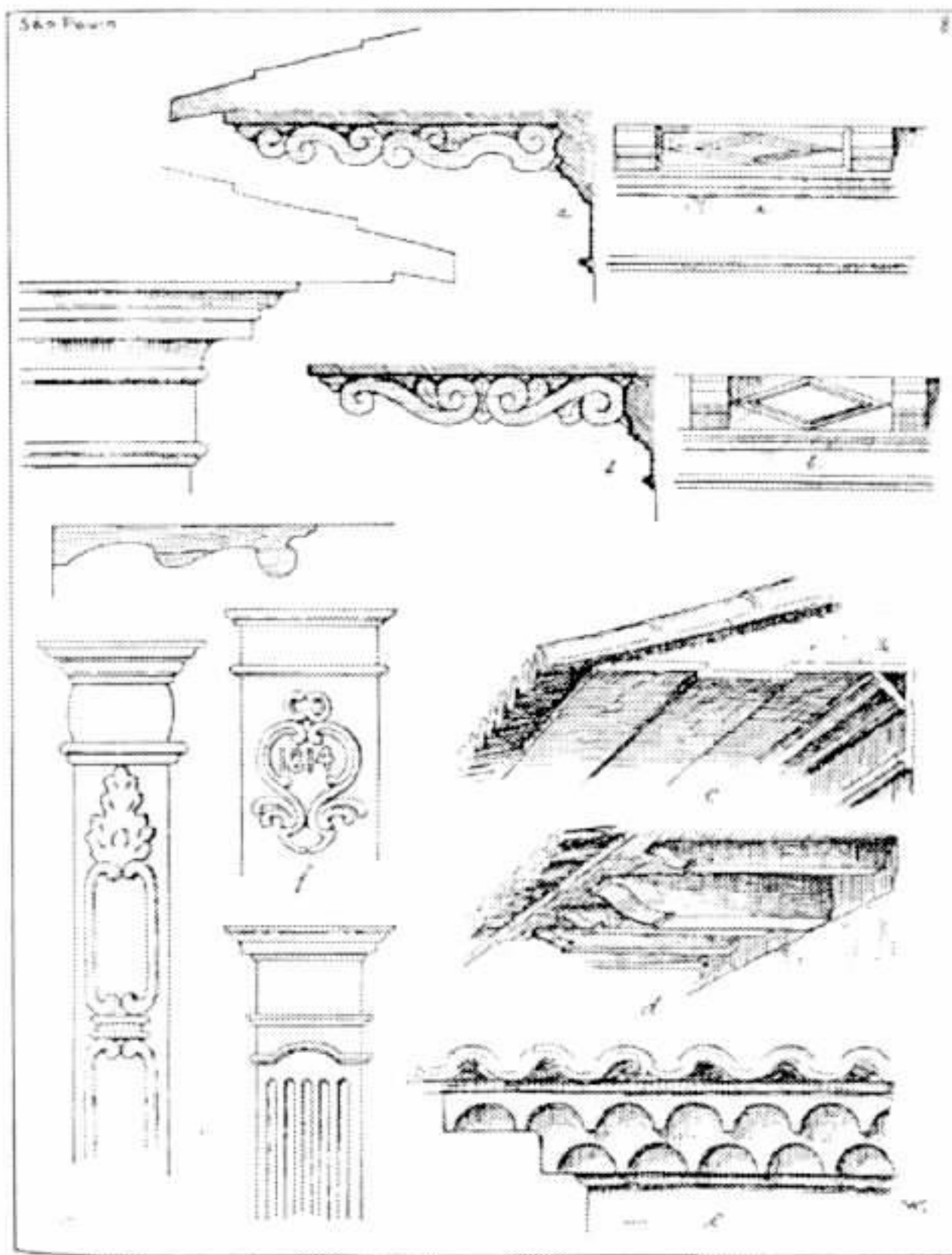
como sócio do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, lastimava *pelo desprezo que por vezes votais à obra das gerações que por aqui passaram em outras eras, e pela destruição a que vejo condenadas muitas tradições e construções de outros tempos, cuja legenda ou cuja arquitetura são as mais comoventes recordações da vida dos vossos nobres antepassados.*²

É ele também, na conferência intitulada “A Arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”, proferida em 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo e considerada o marco inicial do movimento neocolonial, quem manifesta desagrado pelo desaparecimento de antigos exemplares da arquitetura do Brasil Colônia: *quem hoje percorrer os arrabaldes ou as capitais brasileiras não encontra... um único desses tipos antigos tradicionais... a tradição perdeu-se*³

Em paralelo a esses lamentos, a segunda década do século assistiu a um despertar do interesse pelas antigas capelas, casas de fazenda, sobrados citadinos e igrejas barrocas que provoca excursões ao interior de São Paulo e Minas Gerais, protagonizadas por artistas, escritores e políticos. Embora empreendidas com objetivos diferentes, ajudam a criar um ambiente favorável nas esferas intelectuais e governamentais com vistas à criação de alguma legislação de proteção que reconhecesse a importância dessas edificações e das obras de talha, ourivesaria e pintura que adornavam seus interiores.

Em uma ação pioneira, Ricardo Severo patrocinou as primeiras viagens do aquarelista Norfini e do pintor e desenhista José Wasth Rodrigues; esse último percorreu a partir de 1915 os estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia, desenhando e fotografando elementos estruturais e ornamentais para um “Tratado da Arte Tradicional do Brasil” que deveria se constituir em um cânone para inspiração de arquitetos e artistas. A iniciativa buscava integrar o que o arquiteto português chamaria, em 1922, de

lento trabalho de investigação arqueológica, de classificação e de interpretação [...] essa obra de realização está iniciada [...] Terá por objeto a exposição de todos os padrões mestres da arte nacional e corrigirá os desvios de orientação, próprios dos primeiros ensaios, que emprestam aos motivos tradicionais uma significação diversa da sua própria natureza [...] cumpre desde já evitar que se perca a diretriz condutora do roteiro tradicional, dando aos elementos arquitetônicos uma aplicação diversa do seu fim original



Ilustrações de José Wasth Rodrigues para o seu *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. São Paulo: Martins / Edusp, p. 8.

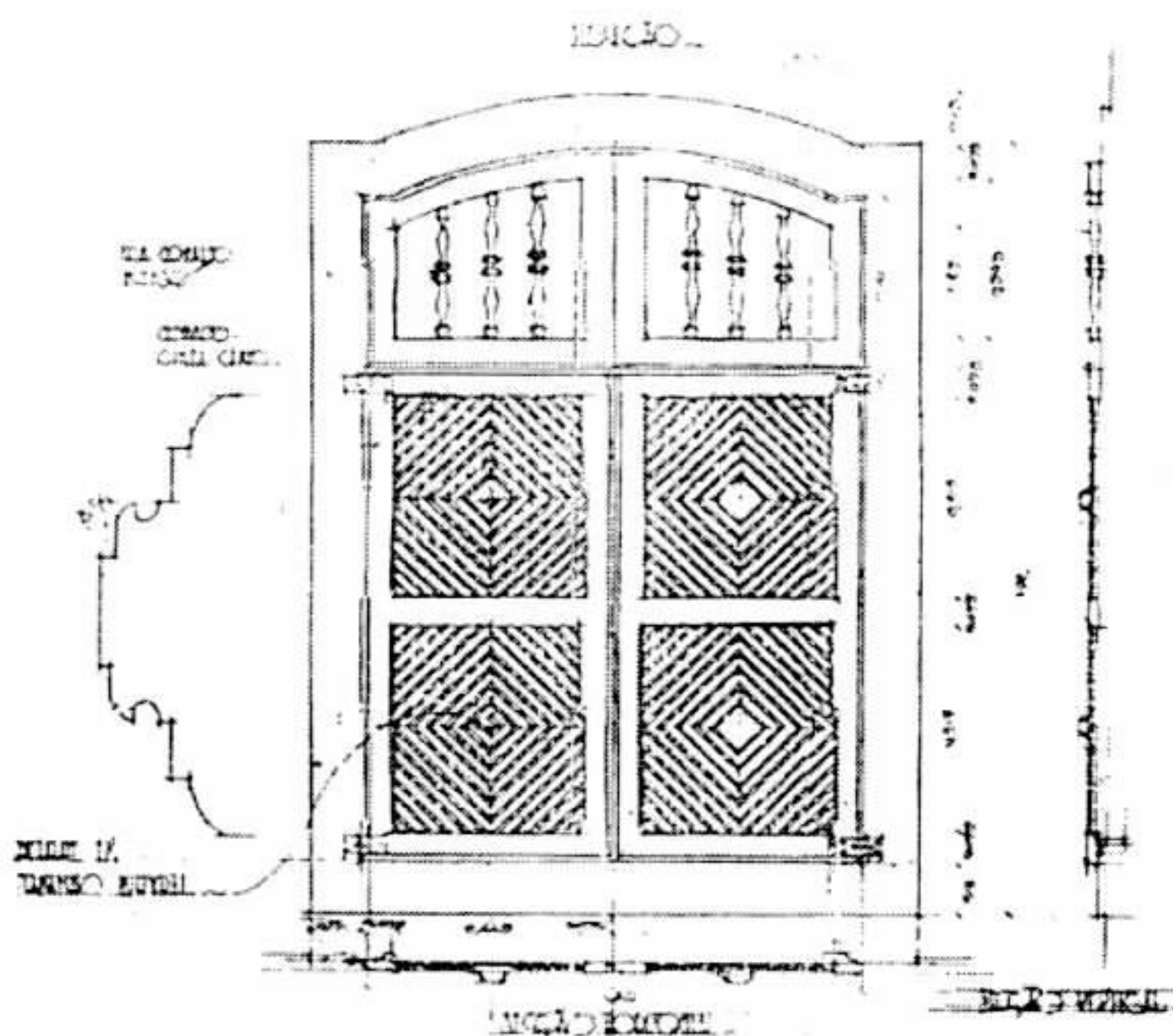
[...]transportando para o exterior os motivos da arquitetura interna meramente decorativa, ou unindo-os em conjuntos de pitoresco atrativo.⁴

A militância de José Marianno

A preocupação com as distorções apontadas por Severo era partilhada por outro expoente do movimento, o pernambucano José Marianno Filho, radicado no Rio de Janeiro. Embora fosse médico de profissão, a arte e a arquitetura tradicionais do país haviam se tornado para ele os principais objetos de uma paixão alimentada pela fortuna pessoal. A partir de 1919, José Marianno inicia uma trajetória de militância intelectual que o identificará permanentemente com o movimento neocolonial, transformando-se em um protagonista extremamente polêmico dos debates que marcam a história da cultura brasileira nos anos 20 e 30. Seu estilo intolerante, seu conservadorismo extremado e o racismo desabrido dificultaram, sem dúvida, a análise contemporânea da importância de suas pesquisas e iniciativas.

Marianno foi um dos inspiradores da criação do Instituto Brasileiro de Arquitetos, em 1921, e no mesmo ano esse órgão de classe patrocinaria, por sua iniciativa, o primeiro – Casa Brasileira – de uma série de concursos

Desenhos de Lucio Costa feitos em Diamantina, em 1924. Reproduzidos em COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1995, p. 28; 29.



de projetos que contribuíram para atrair dezenas de profissionais interessados nos prêmios e no prestígio destinado aos vencedores, enriquecendo o repertório de soluções que obedeciam ao cânone neocolonial explícito nos regulamentos.

Contudo, o movimento sentia a falta de referências organizadas que estabelecessem definitivamente um conjunto de elementos – construtivos e ornamentais – destinado a normatizar as manifestações dos arquitetos e a se constituir em material didático, cumprindo papel educacional e formativo e evitando as modificações que começavam a aparecer à medida que o neocolonial se popularizava. As iniciativas de documentação ligadas ao Neocolonial, portanto, estão diretamente ligadas à ânsia de controlar o repertório utilizado na produção construída. Foi com esse objetivo, aliás, que José Marianno patrocinou, em 1924, viagens de arquitetos a Ouro Preto (Nestor de Figueiredo), Diamantina (Lucio Costa), São João del Rei e Congonhas (Nereu Sampaio). Entretanto, poucos esboços dos profissionais comissionados por Marianno chegaram a ser publicados, e mesmo assim de forma fragmentária.

Na trajetória de José Marianno, destaca-se também a preocupação com a institucionalização da proteção ao patrimônio. Já em 1922, no artigo “A margem do Museu Histórico”, ele se congratulava com a criação do Museu Histórico Nacional, mas o considerava insuficiente; pedia a criação

de um Museu de Arte Retrospectiva, *uma sorte de bandeira da nossa cruzada em prol da arte tradicional*. Esse museu se justificaria pelo fato de que *em princípio, o interesse histórico independe, por completo, de qualquer interesse artístico*, embora existissem exceções, como *a cama do patriarca José Bonifácio, uma das maiores maravilhas de talha executada no Brasil em fins do século XVII*. O acervo do museu que defendia deveria *reconstituir pacientemente através dos documentos arquitetônicos das épocas respectivas as grandes etapas da arquitetura, da pintura e da escultura brasileira*.⁵

O Museu Histórico foi instalado na antiga Casa do Trem, no Rio de Janeiro, reformada por ocasião da Exposição do Centenário da Independência para abrigar o Pavilhão das Grandes Indústrias, de aspecto neocolonial, o que também aconteceria com o antigo Paço Imperial no fim da década de 1920. Uma intervenção similar foi levada a cabo por Ricardo Severo no antigo convento franciscano, que abrigava a Faculdade de Direito de São Paulo, substituído nos anos 30 por um edifício neocolonial em cujo projeto, segundo ele, havia sido utilizada *documentação artística recolhida das antigas construções de São Paulo, Ouro Preto, Congonhas, Sabará, Mariana, Caeté, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco*. O objetivo era *nacionalizar o mais possível o estilo do edifício, como se houvera sido delineado por qualquer mestre de risco do século XVIII*.⁶

Embora tivesse sido um dos entusiastas da adoção do neocolonial nos outros pavilhões da Exposição de 1922, José Marianno fazia restrições à alterações da Casa do Trem:

*Levantaram-se tímpanos mesquinhamente perfilados, compuseram-se bow-windows inglesas à guisa de elementos decorativos (quer dizer que o sr. Cuchet ignorava que nós possuíamos lindos balcões almofadados, aliás comuns à toda América Latina), forjaram-se grades com escudos de renascimento espanhol, cometeram-se barbarismos e enxertos, na ânsia de embelezar um estilo cuja beleza está apenas na sua simplicidade*⁷

Sua visão das alterações em edificações antigas de valor artístico é reforçada no artigo escrito em 1928, por ocasião do desaparecimento da Casa de Megaipe, próxima ao Cabo de S. Agostinho, em Pernambuco:

A Casa de Megahype acaba de ruir silenciosamente, sob o pranto discreto de seus admiradores, justamente no momento solene em que se divulga a criação, pelo governo do meu estado, de um Museu de Arte Retrospectiva, destinado a recolher os destroços da opulenta arte pernambucana. A verdade é que [...] o patrimônio artístico da nação continua inteiramente a mercê dos

vândalos[...]Chegou a sua vez. Ao menos não lhe profanaram o corpo, como ao velho edifício da rua do Passeio, onde funcionou a Maçonaria brasileira, hoje loja de automóveis. Transformaram-lhe a metade inferior numa "boutique" moderna, revestida de pedra artificial, e deixaram a parte superior tal como a havia concebido o grande arquiteto Grandjean de Montigny. Megahype, ao menos, não sofreu o aviltamento de vestir roupas canalhas. Morreu com dignidade. Pelo menos esse favor, eu quero agradecer aos homens cultos de Pernambuco, que acabam de fundar um Museu para recolher as fotografias dos belos monumentos arquitetônicos que eles não puderam salvar[...].⁸

A caminho do SPHAN

As restrições às alterações não excluía a necessidade, segundo José Marianno, de reconstituir o que houvesse sido modificado, de forma a recuperar o aspecto que correspondesse ao da época de apogeu das edificações de valor artístico. Em 1929, ele detalhava no artigo "O patrimônio artístico da nação" uma proposta destinada a salvaguardar a integridade de Ouro Preto:



A Casa de Megaipe pouco antes de desaparecer, desenhada por José Wash Rodrigues em seu *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. *Op. cit.*, p. 146.

Com relação a Ouro Preto, meu pensamento seria de submeter a gloriosa cidade à tutela de uma comissão de eruditos, cujo escopo seria repô-la integralmente no ambiente artístico do século XVIII. O programa a executar seria o seguinte:

- a) tombamento dos edifícios sacros e civis de real interesse artístico para a nação*
- b) reconstituição dos detalhes deturpados, substituídos ou destruídos*
- c) reposição da arquitetura moderna ao ambiente regional*

Não havia nenhum inconveniente que as casas térreas de Ouro Preto voltassem a possuir as suas rótulas verdes ou azuis; que as casas – todas as casas, desde o palácio do conde de Assumar pintado atualmente com tinta brilhante cor de prata, até as modestas casinhas do Cabeça – voltassem a ser caídas; que os maravilhosos chafarizes jorrassem água[...]. O único bem que a civilização atual pode fazer a Ouro Preto é respeitar-lhe a velhice austera. Não faltará cimento armado para que as cidades modernas ostentem orgulhosas, os mastodontes cinzentos que estão na moda⁹

Em 1933 Ouro Preto seria elevada pelo governo federal à categoria de Monumento Nacional; em 1934, era criada a Inspetoria de Monumentos Nacionais, sob a jurisdição do Museu Histórico Nacional. Por essa época deve ter sido elaborada uma proposta de José Marianno, cuja cópia repousa no arquivo do IPHAN, intitulada “Inspeção de Monumentos Públicos de Arte”, que apresenta e detalha a composição e os objetivos de um órgão federal para identificar, documentar, fichar, recuperar e proteger edificações e obras de valor histórico e artístico, além de publicar uma revista que apareceria *uma ou duas vezes por ano*.¹⁰ Provavelmente contemporâneo ao Projeto é o artigo “A defesa do patrimônio artístico da nação”, que aparece em 1933 em *O Jornal* e no qual José Marianno reafirma suas concepções:

A proteção que o Estado deve aos velhos monumentos arquitetônicos, pode ser encarada de vários modos. O critério histórico, isolado, não me interessa de modo nenhum. Históricos, foram o pelourinho, a forca, o Valongo tenebroso[...]. Históricas foram a casinha de porta e janela [...]. Históricos foram os milhares de edifícios inexpressivos do século XIX, em boa hora sacrificados para melhoria das condições urbanas. Não é o critério histórico que eu reclamo, para servir de base ao tombamento dos velhos monumentos arquitetônicos que restam. A proteção que eu reclamo, é em favor dos edifi-

cios que possuem mérito artístico, aqueles, cuja conservação se torna necessária, para que através deles se possa compreender o sentimento da evolução da arte de construir entre nós. O inventário dos edifícios públicos ou particulares de valor artístico da cidade devia ser confiado ao Instituto dos Arquitetos ou à Escola de Belas Artes[...] A geração atual não possui cultura artística para compreender a significação social das medidas que, insistentemente venho reclamando em prol do Patrimônio artístico da nação, exposto a toda sorte de vandalismos.¹¹

Uma carta manuscrita de José Marianno a Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, conservada no Arquivo do IPHAN, encerra alguns comentários a respeito do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade em 1936 para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, que também privilegiava o valor artístico sobre o valor histórico:

A ação do aparelho a ser criado deve ser central[...] Se criarmos um aparelho decorativo em cada Estado para caracterizar os monumentos de arte, o trabalho será moroso, e sobretudo difícil de ser realizado. Ademais, é preciso considerar que dificilmente o serviço se poderia louvar no critério das comissões estaduais, pois este critério tende ao sentimentalismo. Outra lacuna grave: o projeto não outorga ao serviço, por intermédio de seus mandatários, o direito de adjudicação de obras quaisquer, licitadas nos leilões. Essa medida é indispensável. O Estado deve reservar-se o direito de preferência para a aquisição de tudo quanto interesse a defesa de seu patrimônio de arte. Desejaria conversar com o sr. sobre certos aspectos dessa questão que me interessa desde 1921.¹²

A carta se insere no ambiente em que é discutido e alterado o anteprojeto de Mário, submetido também à crítica de Heloisa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, e de outras personalidades. Meses depois, José Marianno reagia à criação do SPHAN reivindicando a primazia da idéia, no artigo escrito em 1937, intitulado “A defesa do patrimônio artístico nacional”:

Divulgado o regulamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico da Nação, deve considerar-se definitivamente equipado esse almejado aparelho de assistência e salva-guarda do patrimônio artístico nacional... Dentre as pessoas que têm razões especiais para se rejubilar com esse fato, ouso mencionar o meu nome, já que ninguém teve, ao que me conste, a generosidade de o fazer.

Desde 1919, portanto, quase há vinte anos, lancei a idéia da criação de um aparelho de defesa do patrimônio artístico da nação... Dois anos depois, no jornal ‘O Dia’, de Azevedo Amaral, formulei as bases do serviço a ser

criado... Foi por instâncias minhas que o ex-deputado pernambucano Luiz Cedro, espírito culto e tradicionalista sincero, apresentou o primeiro projeto criando o serviço de proteção aos monumentos públicos de arte... o ex-governador Estácio Coimbra, a pedido meu criava em Pernambuco a Inspetoria de Monumentos Públicos... Durante a fase de preparação mental, de criação da ambiência indispensável à compreensão deste serviço, eu estive no meu posto, de machado em punho, abrindo caminho para a vitória de minha causa.

A causa do patrimônio de arte da Nação foi o reflexo da campanha tradicionalista por mim iniciada e conduzida durante cerca de vinte anos. Esta causa sempre teve inimigos ferozes, uns encapuçados como certos pseudo tradicionalistas que sempre viveram ligados à turma antropófaga de São Paulo, e outros desencapuçados, que não me perdoam o êxito espiritual da campanha nacionalista, pela qual ainda me estou batendo.

Eu estou nesta hora orgulhoso e esquecido... Até Lucio Costa, que fez a apostasia solene do credo tradicionalista para abiscoitar a direção da Escola de Belas Artes, volta-se contrito aos arraiais passadistas, tecendo bestialógicos sem sentido à arte que ele ultrajou...

Com a publicação do regulamento baixado, começa praticamente a viver a Inspetoria de Monumentos. A primeira e maior dificuldade é o tombamento dos monumentos arquitetônicos. Um critério rígido poderá ser excessivo; um critério complacente poderá ser desastrado.

Sinto que o ministro Capanema não tenha aproveitado a oportunidade para criar dois museus complementares, indispensáveis à defesa do patrimônio de arte da Nação. Refiro-me aos museus de Artes Decorativas, destinado a recolher mobiliário e artes menores em geral, e o Museu de Arquitetura Comparada, nos moldes do Trocadero, em Paris. Sinto-me disposto a trabalhar pela criação desses institutos por considerá-los absolutamente indispensáveis à preservação do sentimento tradicional da nação.¹³

É patente a preocupação em estabelecer sua participação nas iniciativas que pontuam a fase pré-SPHAN da proteção ao Patrimônio no Brasil. Importante também é a insistência na criação dos Museus de Artes Decorativas e Arquitetura Comparada, mas o essencial é observar que a distinção entre as suas formulações e a que vai se institucionalizar sob a direção de Rodrigo Melo Franco não se dá em relação aos objetos da preservação e documentação, mas nos detalhes relativos aos métodos de desenvolver a atividade. A visão de Marianno seria reforçada e detalhada no

artigo “Acerca do patrimônio artístico da nação”, publicada no *Diário de Notícias* em 1938:

O essencial, é que os monumentos arquitetônicos, quer os que pertencem a particulares, quer os que pertencem a ordens, ou irmandades religiosas, sejam, depois de convenientemente caracterizados, postos sob a proteção imediata do serviço destinado a defendê-los do vandalismo humano... sem embargo das medidas que deverão ser postas em prática em defesa do mobiliário e das artes menores também dignas de proteção... As boas peças de mobiliário, dos estilos nobres que nos são tradicionais – especialmente manuelino, e D. João V, deveriam existir num museu especial de arte, destinado a ensinar ao povo aquilo que ele não sabe. A defesa do opulento patrimônio artístico nacional não se pode limitar a adoção de medidas isoladas, embora úteis, e recomendáveis, em favor dos monumentos arquitetônicos. Devemos adotar um amplo problema [sic] de intervenção prática, pondo à margem mediadas de caráter literário incapazes de solucionar o problema.¹⁴

Monumentos e entornos

A questão que marcaria muito claramente a distância entre suas concepções e aquela que seria materializada através da atuação do SPHAN é a da construção de um novo hotel em Ouro Preto. Através de artigos, cartas e telegramas, Marianno atacou o projeto de Oscar Niemeyer afinal adotado (não sem discussão no próprio órgão) por instâncias de Lucio Costa, que ajudaria a definir uma atitude que se corporificaria como política oficial nos anos seguintes: a de procurar intervenções que se harmonizassem com as edificações antigas sem se confundir com as mesmas.¹⁵

Marianno discordava, argumentando que uma edificação de aspecto colonial (como o projeto não adotado de Carlos Leão) seria mais adequada; não era um anacronismo, já que *Todos os estilos arquitetônicos viveram dias gloriosos fora de sua época histórica*, e exemplificava o argumento citando o Luiz XVI, o Neoclássico e o Neogótico.¹⁶

Sua visão sobre o tratamento a ser dado ao entorno das edificações dignas de tombamento, outro tema importante na atuação do SPHAN, está detalhada em um artigo de 1941, intitulado “O patrimônio artístico de São Paulo”:

A proteção dispensada a um ou outro monumento arquitetônico do passado não é suficiente para que tenhamos uma segura impressão da arquitetura de antanho. Foi atendendo a essa circunstância, que levei ao 1º Congresso de Urbanismo, recentemente reunido no Rio de Janeiro, uma indicação aliás

unanimemente aprovada em plenário, lembrando a necessidade de cada cidade brasileira resguardar um trecho de rua, praça ou bloco arquitetônico representativo da modalidade arquitetônica local. É claro que as cidades que não possuem, em estado de pureza inicial, grupos de casas, praças ou conjuntos arquitetônicos originais, teriam que recompô-los de acordo com o documentário vivo de caráter regional. A reintegração de blocos arquitetônicos remanescentes no espírito do passado, ou a reconstituição integral de novos blocos, de acordo com o documentário vivo e a documentação iconística, não exclui a necessidade urgente e inadiável da organização de museus regionais destinados a recolher os elementos originais dispersos, inclusive os de caráter construtivo [...] Tijolos, telhas, adobes, seções de taipa de pilão, muro de alvenaria de pedra cangicada, ripas de coqueiro, caibros roliços, linhas de força falquejadas pelos carapinas, balcões, adufas, pregaria, ferros “de tenda”, mobiliário, objetos de uso doméstico, etc., deveriam ser recolhidos a um museu. A esse museu seriam recolhidas moldagens diretas dos elementos ornamentais da arquitetura civil e religiosa de caráter tradicional. A restauração – simples socorro material – que está sendo dispensada a alguns edifícios isolados, não atende ao objetivo essencial de reintegração de núcleos arquitetônicos no espírito do passado. Que vale a restauração isolada da Igreja e Convento de M’Boy, se as casas do pátio da velha missão ostentam, algumas delas, impertinentes platibandas? No caso de M’Boy, como no de São Miguel, os templos restaurados continuam em conflito com as habitações vizinhas. A medida que se impõe para ambos os casos é a reintegração total do conjunto urbanístico que constituía o ‘curro’ defensivo. O patrimônio artístico de São Paulo está a merecer medidas mais amplas de proteção.¹⁷

Para estabelecer um contraponto, examinemos o parecer de Lucio Costa sobre o projeto submetido pelo Prefeito Henrique Dodsworth ao SPHAN, que tratava da remodelação do entorno da Igreja de N.S. Glória.

Quanto ao tratamento da encosta e das rampas e escadas de acesso ao outeiro na parte a ser inicialmente aberta, deve-se[...] evitar qualquer tratamento arquitetônico que pretenda simular, numa contrafação, o estilo antigo “autêntico” da igreja, tais como volutas, coruchéos, etc., ou motivos complementares maiores de intenção “decorativa”, como, por exemplo, pérgolas ou fontes no chamado “estilo colonial”, pois que a beleza da paisagem e a pureza da arquitetura da igreja dispensam semelhantes acessórios, sempre grotescos, mormente na vizinhança de monumentos antigos.¹⁸

Epílogo

A produção textual associada ao movimento neocolonial se esgota com a morte de José Marianno, em 1946. O seu tradicionalismo e

conservadorismo, assim como o de Ricardo Severo, apoiavam-se em uma noção de identidade nacional fundamentada na crença da superioridade do português branco e da sua obra no Brasil. Entretanto, concluímos que a diferenciação que progressivamente se estabelece entre essas visões e a que se desenvolve no SPHAN é mais sutil do que pode parecer. A distância ideológica, as visões de mundo incompatíveis com a dos intelectuais modernistas que se ligariam ao Ministro Capanema, nada disso impediu que houvesse convergências em questões relacionadas à documentação e preservação.

Estas ainda despertariam, em 1973, um longo comentário de Lucio Costa por ocasião das ameaças que pairavam sobre o Solar Monjope, a antiga residência de José Marianno no Rio de Janeiro, ameaçada pelo processo de especulação imobiliária. Projetada pelo proprietário e inaugurada em 1927, era um microcosmo de tudo o que o neocolonial proclamava, com inúmeros detalhes ornamentais e construtivos cuidadosamente reproduzidos, e abrigava ainda uma extensa coleção de arte colonial brasileira.

Lucio Costa considerava *contraditório, para não dizer chocante, que se insinue agora a conveniência do tombamento [...] parecerá mesmo um desrespeito à memória de Rodrigo M.F. de Andrade [...] Afinal, [...] A tarefa inicial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional consistiu em desfazer o equívoco que levou a essa pseudo-reconstituição*. Lucio, entretanto, afirma que do ponto de vista do patrimônio ambiental da cidade, a demolição deveria ser evitada, e também *porque representa o fruto de um apaixonado e generoso esforço pessoal que, conquanto equivocado, merece a devida proteção*.¹⁸ A persistência da visão sobre o “equivoco” neocolonial era suavizada pela menção até certo ponto compreensiva em relação ao “equivocado” com quem havia polemizado por tantos anos. Mas sem a proteção do IPHAN, a casa foi destruída, dela restando somente um portão.

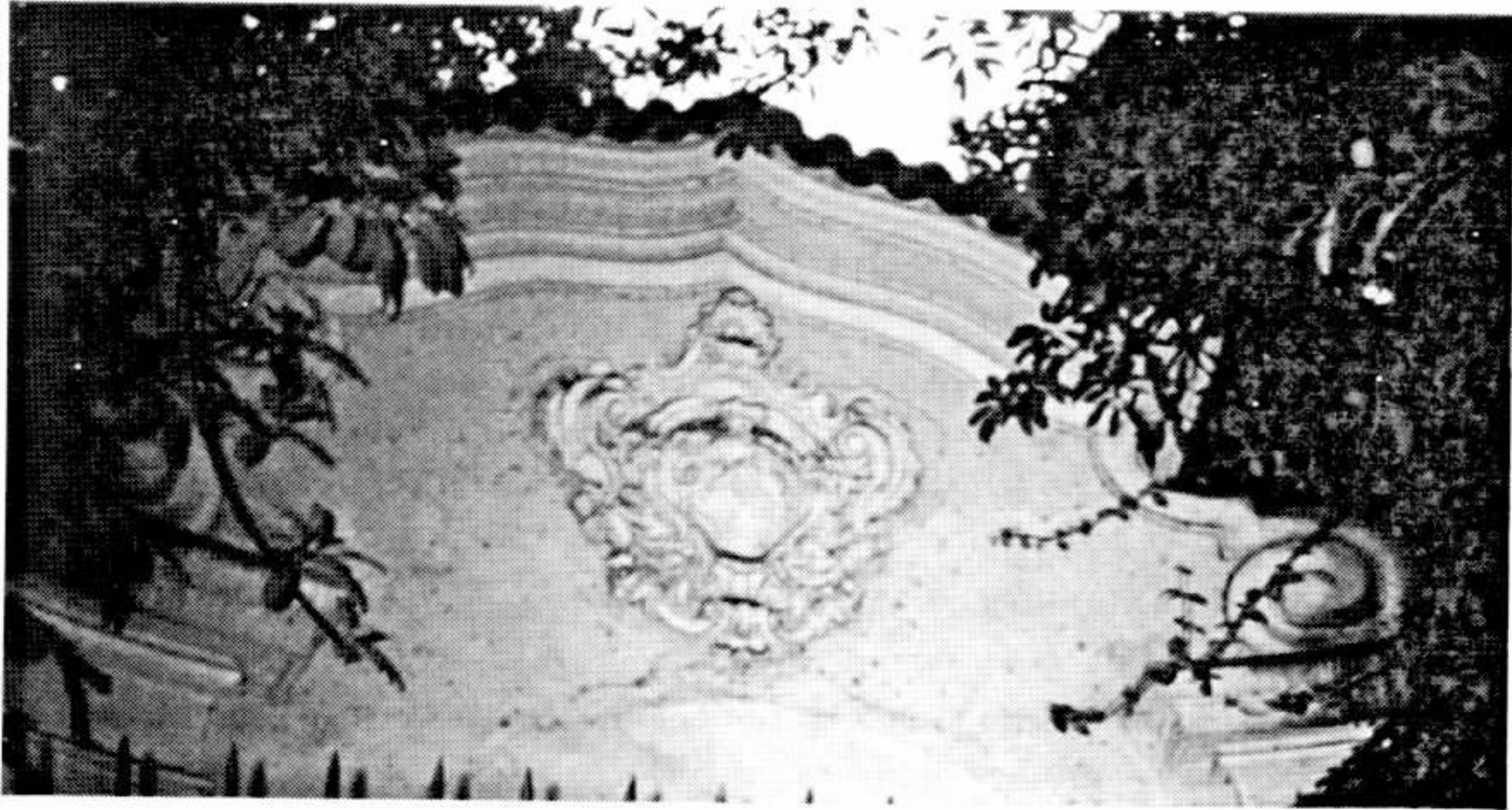
Do ponto de vista simbólico, a recusa em atribuir valor à evocação da arquitetura neocolonial do solar Monjope pode ser vista como a reafirmação da hegemonia da visão modernista sobre o patrimônio, cuja maior evidência, em relação às iniciativas pioneiras de preservação e documentação, é o relativo esquecimento que a historiografia recente impôs à produção intelectual de Ricardo Severo e José Marianno.



Solar Monjope, construído por José Marianno, demolido na década de 1970. Foto do livro PESSOA, José. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 290.

Notas

1. ARAÚJO VIANNA, Ernesto da Cunha de. “As parcas, de Chaves Pinheiro”, *Renascença*, n. 22, dezembro de 1905. Nesses textos foi baseada a série de conferências intitulada “As artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular”, proferida em 1914 no IHGB.
2. *Homenagem a Ricardo Severo: centenário de seu nascimento 1869-1969*. São Paulo: Gráfica Sangirardi, 1969, p. 51.
3. SEVERO, Ricardo. “A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”. In: SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. *Conferências: 1914-1915*. São Paulo: Tip. Levi, 1916.
4. SEVERO, Ricardo. “Da arquitetura colonial no Brasil: arqueologia e arte”, *O Estado de S. Paulo*, 07 de setembro de 1922. Os desenhos de Wash Rodrigues só seriam publicados na década de 40, no livro *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*.



Portão do Solar Monjope, último vestígio da residência. Reprodução de foto do autor, 1999.

5. MARIANNO FILHO, José. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro: C. Mendes Junior, 1943, p. 78. José Mariano reafirmaria a primazia do valor estético sobre o histórico em outros artigos, voltando a destacar exceções de edificações que aliavam as duas características, como a da Casa da Marquesa de Santos. Entretanto, não excluía a possibilidade de resguardar edifícios que considerava de valor exclusivamente histórico, como a residência do Marechal Deodoro da Fonseca, no Campo de Santana.
6. SEVERO, Ricardo. “A casa da Faculdade de Direito”, *Revista da Faculdade de Direito*. São Paulo: 1938, p. 25.
7. MARIANNO FILHO, José. “Architettura Faisandée”, *A Noite*, 12 de março de 1926.
8. MARIANNO FILHO, José. “A casa de Megahype”. In: *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Cândido Mendes Jr., 1943, p. 35-36.
9. MARIANNO FILHO, José. “O patrimônio artístico da nação”. In: *À margem do problema arquitetônico nacional*. *Op. cit.*, p. 122. No livro, o artigo é datado de 1931.
10. BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Arquivo. Pasta 236. Baseada no Instituto de Investigações Históricas da Universidade de Buenos Aires, cujo plano de trabalho é anexado, o projeto previa a contratação de um inspetor geral, três assistentes técnicos (visitadores), um desenhista técnico, um fotógrafo, um secretário e um arquivista, mais “pessoal menor”.
11. MARIANNO FILHO, José. “A defesa do patrimônio artístico da nação”. In: *À margem do problema arquitetônico nacional*. *Op. cit.*, p. 117-119.
12. BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Arquivo. Pasta 236. A carta é datada de “Maio de 936”.

13. MARIANNOFILHO, José. “A defesa do patrimônio artístico da nação”. In: *À margem do problema arquitetônico nacional. Op. cit.*, p. 119.
14. MARIANNOFILHO, José. “Acerca do patrimônio artístico da nação”, *Diário de Notícias*, 09 de janeiro de 1938. A esse respeito, vejam-se também seus artigos “Um caso de autofagia” e “Surpresa atrasada”, da mesma época.
15. MOTTA, Lia. “A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios”, *Revista do Patrimônio*, n. 22, 1987, p. 108. O assunto foi analisado por Lauro Cavalcanti no livro *As preocupações do belo* (Rio de Janeiro: Taurus, 1995) e por Maria Tarcila Ferreira Guedes no artigo “Um estudo de caso: o SPHAN e o Grande Hotel de Ouro Preto” (*Locus, revista de história*, vol. 1, n. 1, 1995).
16. MARIANNOFILHO, José. “Le Chaperon rouge”, *Meio-Dia*, 28 de abril de 1939.
17. MARIANNOFILHO, José. “O patrimônio artístico de São Paulo”. In: *À margem do problema arquitetônico nacional. Op. cit.*, p. 115.
18. COSTA, Lucio. Parecer datado de 26 de julho de 1943. In: *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 52.
19. COSTA, Lucio. Parecer datado de 30 de outubro de 1973. In: *Lucio Costa: documentos de trabalho. Op. cit.*, p. 284.

OURO PRETO ENTRE ANTIGOS E MODERNOS

A disputa em torno do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante as décadas de 1930 e 1940

Aline Montenegro Magalhães *



Apresentação

Em sua *genealogia da modernidade*¹, Antônio Edmilson Rodrigues analisa a querela entre antigos e modernos como um fenômeno antigo e presente nos momentos de transformações, que conferem à sociedade uma autoconsciência do moderno. As disputas de posição que ocorrem desde o século V, quando a Antigüidade romana se defronta com o impulso do cristianismo, são formas de encarar e lidar com o novo, às vezes rompendo com tradições, outras recuperando-as como alicerce da construção de identidade e manutenção do controle, na nova conjuntura social. Geralmente os dois processos decorrem paralelamente. Por um lado, busca-se a tradição para conferir historicidade ao novo, por outro, rompe-se com ela no sentido de melhor definir as mudanças em relação ao passado. O que provoca disputas são as variadas escolhas colocadas em questão de modo a tornar uma determinada idéia homogênea, responsável pelas formas de pensar que conduzirão à comunidade recém-transformada.

As disputas entre antigos e modernos², objeto deste artigo, podem ser percebidas na década de 1920, quando a sociedade brasileira vivia um clima de insatisfação e autocrítica. Por um lado, o modelo republicano vigente mostrava seu fracasso; por outro, a comemoração do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, despertava uma série de questionamentos em torno do que seria a verdadeira Nação Centenária.³ O “progresso” chegava arrasando morros – como foi o caso do Morro do Castelo no Rio de Janeiro – e demolindo cortiços, procurando dar às grandes cidades, principalmente ao Distrito Federal, a aparência das metrópoles européias.

* Historiadora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Pesquisadora assistente do Centro de Referência Luso-brasileira do Museu Histórico Nacional – CERLUB/MHN

Foi nesse cenário que a intelectualidade buscou identificar um passado autêntico para a nação centenária desigual e heterogênea. As comemorações reivindicavam mais que as reformas de embelezamento, mas a construção de uma identidade nacional que ocultasse as diferenças e conferisse ao Brasil um rosto. O melhor caminho para a realização desse empreendimento foi a idealização de um passado comum a todos.

Em 1922, foram apresentadas duas definições antagônicas da nação brasileira. No Rio de Janeiro a nação foi definida como sendo nobre e civilizada, a partir da construção do passado empreendida por Gustavo Barroso na Instituição que dirigia: o Museu Histórico Nacional. Nesse lugar de memória – fundado pelo Presidente Epitácio Pessoa como um dos pavilhões da Exposição Comemorativa do Centenário, em 02 de agosto de 1922 –, o Estado Monárquico centralizador, o Exército e a Aristocracia branca eram cultuados como responsáveis pela formação da nacionalidade, mantendo a ordem e a unidade no país. A chegada do Estado Português a sua colônia na América, em 1808, era considerada o marco de origem da nação, sendo a continuação da tradição portuguesa nos trópicos valorizada por respaldar a idealização de nobreza e civilidade que o Brasil teria herdado dos europeus.

Em suma, nessa concepção conservadora dos antigos, os visitantes que circulassem pelas salas do Museu deveriam identificar-se com o passado Monárquico que excluía pobres, negros e índios, assim como admirar o estilo artístico neocolonial – que caracteriza a fachada do prédio que abriga a Instituição – como expressão genuína da nacionalidade.

Em São Paulo, configurava-se outra definição da nação com a realização e repercussão da Semana de Arte Moderna que inaugurou o estilo modernista na literatura, arquitetura e nas artes. Intelectuais como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, além de romperem com estilos formais de expressão artística, lançando a autonomia e liberdade como formas de representação, definiam a nação como sendo a mistura de etnias gerando uma cultura híbrida, porém rica em sua essência. Ao contrário dos conservadores, os modernistas identificaram a gênese da nação na colônia portuguesa, onde brancos, negros e índios deram origem à população brasileira. Nessa perspectiva, o estilo artístico barroco era valorizado como maior expressão da nacionalidade, assim como o popular e folclórico foram inseridos na construção do passado nacional, justificando um presente heterogêneo e desigual por um lado, mas por

outro, plural e rico culturalmente. Mário de Andrade, por exemplo, escreveu um dicionário da música brasileira no intuito de registrar todos os estilos criados pela miscigenação cultural, que autenticam a nacionalidade brasileira⁴.

Antigos e Modernos lançaram suas propostas de definição da nação em 1922, mas foi a partir de 1930, com o Estado dirigido por Getúlio Vargas, que os dois grupos entraram em conflito na busca pela hegemonia de suas concepções dentro do aparelho estatal, haja vista fazer parte dos projetos da nova administração a construção simbólica da nacionalidade. Segundo Sônia Regina de Mendonça, *a legitimidade do Estado inexiste sem hegemonia, no entanto essa hegemonia inexiste sem disputas e a imposição de uma dada representação da sociedade, repousando ambos os conceitos na idéia de uma guerra de posições permanente que é sempre política*.⁵ É dentro dessa perspectiva que devemos analisar como essas disputas aconteceram no campo da política de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional, que respondia a um determinado ideal de passado e nacionalidade.

A Cidade de Ouro Preto, elevada a Monumento Nacional pelo Decreto n. 22.928 de 12 de junho de 1933, foi vista, tanto pelos conservadores quanto pelos modernistas, como o berço da nação brasileira, logo, foi o alvo principal das políticas preservacionistas executadas por ambos os grupos. Cabe-nos aqui analisar o olhar de cada grupo para a cidade mineira, assim como articular as diferentes concepções a um lugar comum. Para tanto, o *Guia de Ouro Preto*, escrito por Manuel Bandeira e publicado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1938 – um ano após a criação do Serviço pelo Decreto n. 25, de 30 de novembro de 1937 – assim como o “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”, publicado em 1944 (o quinto volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*), constituem o nosso objeto de análise, substanciando o estudo de dois olhares para Ouro Preto.

Refazendo um percurso

Segundo estudos da professora Maria Cecília Londres da Fonseca, a primeira alusão à cidade de Ouro Preto como relíquia nacional foi registrada em 1916, na *Revista do Brasil*, em artigo escrito por Alceu Amoroso Lima, intitulado “Pelo Passado Nacional”⁶. O autor relata a profunda impressão que lhe deixara a viagem que fizera a Minas com Rodrigo Melo Franco de Andrade – que viria a ser o primeiro diretor do Serviço do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1920, na mesma revista, Mário de Andrade publicou textos sobre o mesmo assunto, seguido por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida. Esses intelectuais que, em 1922, participaram da Semana de Arte Moderna, constituíram o grupo que gerou e geriu o SPHAN, a partir de 1936, quando o Serviço começou a funcionar sob regime experimental.

No entanto, antes da criação do SPHAN, outros intelectuais escreveram sobre Ouro Preto como relíquia do passado nacional a ser preservado. Assim fez o conservador Gustavo Barroso em artigos publicados em 1928 no jornal *Correio da Manhã*, como “Cidade Sagrada”, no qual demonstra a profunda emoção despertada pelo valor histórico da cidade mineira e a indignação com a falta de preservação desse monumento.

Esse amor de nossas coisas fez-me voltar várias vezes a Ouro Preto e pregar sempre a necessidade de tornar aquela cidade uma como cidade sagrada do Brasil, defendendo dos insultos do tempo e protegendo das tolices dos homens a soberba floração dos seus monumentos.⁷

A República elevou Tiradentes a herói nacional, aproximando sua história na luta pela liberdade à vida de Jesus Cristo⁸. A comoção gerada por essa construção sagrada do Mártir, em uma sociedade católica, teve papel fundamental na elevação de Ouro Preto a Monumento Nacional em 1933, afinal, foi o palco da Inconfidência Mineira. Contudo, a atenção dispensada à cidade mineira através da imprensa nas décadas de 10 e 20, assim como a luta de antigos e modernos para sua monumentalização também contribuíram para a assinatura do Decreto n. 22.928.

Cidades históricas como Rio de Janeiro, Olinda e Salvador sofriram grandes transformações em favor do “progresso”, destruindo resquícios do passado, que em um momento de construção simbólica do Estado getulista é evocado como forma de cultivar uma identidade nacional. Nesse sentido, a antiga Vila Rica de Albuquerque é descoberta como um tesouro do passado a ser conservado, conforme considerações de Manuel Bandeira:

De todas as nossas velhas cidades é ela [Ouro Preto] talvez a única destinada a ficar como relíquia inapreciável do nosso passado. As duas outras que se lhe irmanam nessa feição tradicionalista estão fadadas a uma renovação sem cura: Baía e Olinda. Em ambas é ainda bem forte a emoção especial ligada aos vestígios dos séculos defuntos. Mas Olinda é cada vez mais arrabalde do Recife. A capital acabará fatalmente por absorvê-la. Quanto

*a cidade de Salvador o progresso que a tudo renova, fará com ela o que já fez com o Velho Rio e o Velho Recife.*⁹

Intelectuais como Bandeira temiam que a modernidade arruinasse a tradição. Para evitar essa ruptura com o passado impulsionado pela aceleração da história, Ouro Preto passa a ser vista como lugar de memória da nação, justamente por ter sido esquecida por muitos anos, livrando-se de reformas modernizantes, enfim, guardando autênticas relíquias que lembram os tempos áureos da mineração, do grito libertador de Tiradentes na Inconfidência Mineira; acontecimentos históricos do passado nacional a serem cultuados por toda a sociedade.

Contudo, o estado de ruína em que se encontrava a cidade de Ouro Preto fez com que muitos intelectuais lançassem iniciativas de restauração e conservação da cidade, para que ela se tornasse uma cidade-museu digna de receber seus visitantes. Foi nessa perspectiva que, em 1934, foi criada a Inspetoria de Monumentos Nacionais, como um departamento do Museu Histórico Nacional. Segundo relatório de atividades emitido anualmente pelo diretor Gustavo Barroso para o Ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos, a intenção de criar um órgão interno destinado a restaurar e proteger o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional aparece em 1933, na seguinte solicitação:

*Devo insistir na necessidade que reconheço presente, de regular o Governo a defesa do Patrimônio Histórico e artístico do país. Enquanto não tivermos uma organização administrativa acauteladora daquele patrimônio, e em harmonia com uma legislação adequada, meios de prevenção contra os assaltos que constantemente sofrem os monumentos históricos do Brasil, mal protegidos pelos poderes locais dos Estados e municípios, continuaremos assistir a devastação da nossa riqueza tradicional... No Brasil, não me parece aconselhável a criação de um organismo especial para tal função: o Museu Histórico Nacional, sem ônus para os cofres federais poderia realizar aquela tarefa com a atribuição que por decreto se lhe conferisse de Inspetoria de Monumentos Nacionais.*¹⁰

A intenção de Barroso de criar um órgão de Proteção ao Patrimônio como um departamento do Museu Histórico Nacional vai além de suas iniciativas patrióticas, exaltadas repetidas vezes em seus artigos e relatórios. O que está implícito na sua solicitação ao Ministro é mais uma tentativa de legitimar a instituição que dirigia como a Casa do Brasil, única guardiã do passado nacional que nunca obteve tal reconhecimento.

Desde sua criação, o Museu Histórico Nacional não contou com um forte apoio governamental, muito menos da sociedade. Em relatório emitido em 1923 para o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Gustavo Barroso expõe as dificuldades e intrigas que impediam o desenvolvimento desse lugar de memória em seu primeiro ano de atividade. Entre as principais queixas: a falta de verbas para a manutenção do espaço e a oposição ao Museu – ou a sua pessoa – explícita em artigos da Imprensa, nos quais se costumava rotular a Instituição como mero “pretexto para empregos”, entre outros adjetivos de conotação pejorativa. Barroso lamenta a repercussão desses entraves ao funcionamento do Museu:

Causou-nos tristeza repercutissem elas, de certo modo no seio do Parlamento Nacional, onde aliás, caiu a emenda que autorizava o governo a suprimir repartições criadas ou inauguradas depois do dia 10 de agosto de 1922, visando por certo o Museu Histórico, cujo desenvolvimento se entrouvrou por fim com o aperto das chaves orçamentárias.¹¹

Pelo exposto fica claro que o Museu Histórico Nacional não alcançou a projeção sociocultural almejada por seu diretor e idealizador. Um dos motivos que podem justificar a falta de prestígio da Instituição consiste na falta de interesse do governo em manter o estabelecimento criado em um momento de conturbações político-econômicas. Outra razão para seu insucesso pode ter sido a invenção do passado excludente, no qual eram exaltados o Estado, a Aristocracia branca e o Exército para construir uma identidade nacional entre os brasileiros. Seu projeto, que tinha por referência a continuação da tradição portuguesa nos trópicos, não ganhou muito espaço em um cenário intelectual no qual os modernistas tendiam a ascender aos papéis principais.

A partir da análise dos artigos dos *Anais do Museu Histórico Nacional* construímos o perfil da história produzida e difundida no espaço museal, não apenas através de suas páginas, mas, principalmente, no circuito das exposições. O Museu constituía-se em um “templo” onde os “santos” que fizeram a história eram cultuados. D. Pedro I, D. Pedro II, entre militares e aristocratas, principalmente do Estado Monárquico (1822-1889), formavam o *pantheon*. Os objetos antes pertencentes a essas personalidades, depois dotados de valor relicário e documental¹², construía a personagem histórica a ser conhecida e seguida como exemplo pelos visitantes do Museu, segundo a linha historiográfica iluminista do projeto do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, realizado por Francisco Adolpho de

Varnhagen, no século XIX¹³. Através das salas do Museu, Barroso buscava conduzir a sociedade ao modelo de civilização exposto.

O fundamental nessa construção do passado empreendida por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional foi a formação de coleções de objetos autênticos, capazes de falar por si, segundo a concepção barroseana de objeto histórico. As vias de constatação da autenticidade dos objetos para que eles pudessem compor uma história do Brasil eram definidas a partir da tradição antiquária, que priorizava o valor de época¹⁴ dos fragmentos, constatando sua autenticidade através de estudos heráldicos, genealógicos, arqueológicos e numismáticos. Uma vez atestada a autenticidade dos objetos, estes passavam a ser considerados testemunhos capazes de falar sobre o passado¹⁵.

Organizando os objetos nas salas de exposição de modo a constituir uma narrativa, Gustavo Barroso pretendia fazer com que os visitantes do Museu aprendessem a história do Brasil através dos sentidos vitais, despertados ao contato com os vestígios. Esse contato deveria provocar emoções e assim cultivar o amor pelo passado nas pessoas, transportando-as através de suas imaginações para viver um tempo idealizado, conforme o próprio Barroso relata sua experiência em Ouro Preto:

Pela primeira vez cheguei a essa cidade numa noite linda de agosto[...] Parece-me que caminhei devagar, procurando não fazer ruído, como se tivesse receio de acordar em cada viela torcicolosa e deserta as sombras das gerações desaparecidas. A cada passo, a história de Minas dava-me uma lição.¹⁶

Percebe-se o caráter romântico de Barroso em sua narrativa. No entanto, não foi o passado barroseano o privilegiado na construção simbólica da nacionalidade no período getulista, pelo menos no que tange às políticas de proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Quando Barroso solicitou a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais como um departamento do Museu, tinha por objetivo legitimar o passado nacional idealizado no espaço museal; expandir sua concepção de monumento – qual seja, vestígios dotados do valor de época capazes de proporcionar uma experiência (fragmentada) com tempos findos. Pretendia principalmente estender os domínios do Museu Histórico Nacional pelo país, no sentido de ser consagrado como a *Casa do Brasil*. Podemos observar tais intenções no regulamento que cria a Inspetoria:

Art. 72 – Os imóveis classificados como monumentos nacionais não poderão ser demolidos, reformados ou transformados sem a permissão e fiscaliza-

ção do Museu Histórico Nacional [...] Art. 77 – O diretor geral do Museu Histórico Nacional poderá entabular acordos com quaisquer pessoas naturais ou jurídicas, autoridades eclesiásticas, instituições científicas, literárias ou históricas, administrações estaduais ou municipais, etc., no sentido de ser melhor conhecido, estudado e protegido o patrimônio tradicional do Brasil... Art. 79 – o diretor do Museu Histórico Nacional poderá impor multas de 50\$000 a 1:000\$000 aos infratores deste regulamento.¹⁷

Nota-se que toda ação diante do patrimônio histórico e artístico nacional é centralizada nas mãos de uma única pessoa: o diretor Gustavo Barroso. Percebe-se também que ele é mais atento aos bens patrimoniais tridimensionais que aos imóveis, talvez pelo desejo de enriquecer o acervo museológico da instituição que dirigia. Encontramos no regulamento da Inspetoria meios de esse interesse barroseano ser atendido:

Art. 76 – Os objetos apreendidos por infração destes dispositivos passarão a fazer parte do patrimônio nacional no Museu Histórico Nacional [...] Art. 80 – As pessoas e corporações que possuírem objetos e relíquias artísticas ou históricas são obrigadas a fornecer a relação dos mesmos ao Museu Histórico Nacional e não poderão negociá-los sem prévia consulta a este, que terá preferência.¹⁸

Apesar de a Inspetoria ter sido projetada por Barroso para atuar em todo o território nacional, sua prioridade foi a execução de obras de restauração e conservação de monumentos da cidade de Ouro Preto. O centro histórico mineiro se apresentou como um ponto de partida para que seu trabalho fosse reconhecido e expandido por todo o país. Contudo, não foi o que aconteceu. A Inspetoria funcionou apenas quatro anos e sua atuação restringiu-se a alguns monumentos ouropretanos, mais especificamente pontes, chafarizes, capelas e Igrejas, priorizados a partir da concepção de passado nacional barroseana, qual seja, por terem sido construções autênticas do Estado Português, capazes de falar sobre esse passado e da ação civilizadora européia.

Em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, absorvendo as atribuições da Inspetoria, contudo, lançando nova direção para o projeto do Estado de proteção e revitalização do Patrimônio Nacional. Seu regulamento mostra não apenas a maior abrangência do conceito de bens patrimoniais da união – que no regulamento da Inspetoria não é definido –, como maior atuação do Serviço nas atividades de conser-

vação, trazendo um capítulo específico sobre a política de tombamento, que coloca em jogo o direito de propriedade privada do bem móvel e principalmente imóvel.

Art. 1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, que por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. § 1º. Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4 desta lei.¹⁹

Gustavo Barroso foi alijado desse projeto de proteção do Patrimônio Nacional abraçado e executado pelos modernistas que dirigiram o SPHAN e contavam com total apoio do Presidente Getúlio Vargas e de seu Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Apesar de fazer parte do Conselho Consultivo do Serviço, por ser diretor do Museu Histórico Nacional, Barroso nunca publicou na revista do SPHAN, nem mesmo pelo viés de sua atuação na área de museologia, uma das vertentes da ação do órgão²⁰. Segundo Maria Cecília Londres da Fonseca, Barroso era uma das vozes discordantes do SPHAN que, junto com Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, e Alcindo Sodré, desde 1940 diretor do Museu Imperial de Petrópolis, *se expressava, sobretudo com denúncias quanto a supostas irregularidades na gestão dos recursos públicos. Essa era a face mais visível e combativa de um ponto de vista conservador que falava em nome de uma cultura de aparência sem maiores compromissos com o rigor e a pesquisa, nem com a autenticidade do que devia ser protegido.*²¹

Realmente, Barroso devia contestar a utiliza o dos recursos públicos pelo SPHAN, pois fazia questão de enfatizar em seus artigos e relatórios que seus trabalhos contavam mais com seu amor   Pátria e ao seu passado que com verbas governamentais. Talvez o diretor do Museu Histórico quisesse ser visto como o herói da prote o ao passado nacional, por considerar seu trabalho mais louvável que o de qualquer outra institui o fomentada com incentivos financeiros da União. Seria uma resposta à falta de apoio?

Da diretoria do Museu partiu a idéia de defender os nossos monumentos nacionais; por ela durante anos seguidos se ateu o seu diretor e, depois de ter criado o órgão encarregado dessa defesa, de 1934 a 1937 o dirigiu gratuitamente, não recebendo dos cofres públicos nem sequer passa-

gens para ir fiscalizar em Minas Gerais as obras a seu cargo.²²

Observa-se que Gustavo Barroso reivindica para si o pioneirismo na iniciativa de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Transcrevendo no *Documentário* seus artigos publicados em 1928, salienta:

*Vê-se bem por esses artigos que, num momento em que ninguém se lembrava de proteger a tradição monumental brasileira, isso era uma preocupação constante do Diretor do Museu Histórico Nacional.*²³

Como vimos anteriormente, os intelectuais que participaram da Semana de Arte Moderna, em 1922, foram os primeiros a reclamar por uma política preservacionista do patrimônio, com Amoroso Lima em 1916, seguido por Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Barroso só começa a falar sobre o assunto em 1928, mas é o primeiro a propor formalmente ao Estado a criação de um órgão de ação, aproveitando sua função institucional no Museu Histórico Nacional.

No que tange às considerações de Londres da Fonseca, discordamos quando diz que as vozes discordantes do SPHAN falavam em nome de uma cultura de aparência, sem maiores compromissos com o rigor e a pesquisa, nem com a autenticidade do que devia ser preservado. Pelo contrário, Barroso se debruçava em estudos sistemáticos para constatar a autenticidade dos bens e restaurá-los seguindo rigorosamente seus formatos originais. Porém, os critérios barroseanos de pesquisa seguiam a prática antiquária que, nessa época, estava relegada pelas Ciências histórica, artística e arquitetônica, depois de ter sido reinventada, servindo de base para a constituição dessas áreas do conhecimento, principalmente a história²⁴. Levando-se em consideração que os critérios artísticos e arquitetônicos dos modernistas não reconheciam os critérios históricos barroseanos, baseados na tradição antiquária, podemos inferir sobre a falta de critérios atribuídas às iniciativas do diretor do Museu Histórico Nacional.

A divergência entre antigos e modernos na concepção de passado e rigor científico adotado para estabelecer o que devia e o que não devia ser preservado gerou conflitos, que apesar de silenciados pela hegemonia modernista no aparelho de Estado através do SPHAN, podem ser analisados em alguns veículos de informação, como jornais e periódicos. Márcia Romeiro Chuva, em sua tese de doutorado sobre o SPHAN, dedica um capítulo à luta de representações entre conservadores e modernistas em torno do patrimônio nacional que desse conta dos marcos fundadores da nação

brasileira. Cita alguns palcos desses conflitos, como páginas dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, escritas por Barroso para atacar o Serviço do Patrimônio²⁵:

*[...]já tive ocasião de ver, aliás com tristeza, num estudo que publicou na bela Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a nota redacional de que a Diretoria do mesmo se excluía de qualquer responsabilidade dos conceitos emitidos. Também me vi forçado nos Anais do Museu Histórico Nacional a refutar seus patrióticos, mas infundados propósitos da criação dum pseudo estilo em mobiliário – D. Maria I, utópico e ucrônico como diria o divino Platão a seus discípulos num banquete filosófico, isto é fora do espaço e do tempo.*²⁶

Nesse artigo, Gustavo Barroso faz críticas contundentes e às vezes irônicas aos trabalhos de José de Almeida Santos publicados na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* na *Acrópole*. Cita trechos dos trabalhos e os desconstrói, como uma forma de responder às denúncias de supostos equívocos relativos aos objetos expostos no Museu Histórico Nacional feitas por Santos, ao que Barroso se justifica da seguinte forma, propondo um desafio de inteligência ao destinatário de suas palavras:

*Entre outras coisas refere-se o crítico a um lampião brasonado falso. Ele nunca pertenceu às coleções do Museu. Esteve alguns dias em exposição a pedido de seu dono e a direção retirou logo que se evidenciou não ser verdadeiro. [...]Enfim lá diz o nosso homem: 'se se fizesse um exame acurado nas etiquetas do Museu poder-se-ia encontrar, supomos, muitos equívocos, provavelmente mais sérios.' Faça o articulista o exame e eu irei fazendo também o meu no estilo deste. Veremos quem ganha a parada.*²⁷

Ouro Preto velha vs. Ouro Preto bela

Nosso objetivo aqui é analisar Ouro Preto como centro das atenções preservacionistas e palco dos conflitos entre antigos e modernos. Enfocaremos os diferentes olhares e ações, no sentido de protegê-la e revitalizá-la, haja vista a cidade mineira ter sido o principal alvo das duas iniciativas propostas.

A postura antiquária de Gustavo Barroso para Ouro Preto caracterizou-se pelo forte amor cultivado pelas antigüidades. O valor afetivo atribuído às edificações dos séculos XVII e XVIII, por terem resistido ao

tempo, tornava-se ainda maior quando articulado ao sentimento patriótico e à idéia da cidade mineira ter sido o berço da nacionalidade.

Ambiente de ruína e decadência apresentam os chafarizes e pontes. Seria lenta e comovedora dissertação mostrar, com impressionantes detalhes, a situação desses ornatos que tanto embelezam o quadro clássico da cidade [...] [seu atual estado] é obra material e lucrativa, a ausência do sentido pelas coisas belas, a negligência pelo que é verdadeiramente nosso.²⁸

O valor de época dos monumentos em ruínas conferia-lhes autenticidade, assim como provocava as emoções em Barroso, que ansiava por recuperar esse vestígio do passado. No entanto, as edificações antigas que mais lhe interessaram foram as pontes, chafarizes, igrejas e prédios administrativos.

As escolhas barroceanas se justificam por sua concepção de passado e nacionalidade, considerando histórico apenas o que diz respeito ao Estado, aos grandes homens, principalmente militares e à herança européia. Nesse sentido, inferimos que os monumentos revitalizados pela ação da Inspeção em Ouro Preto, assim foram agraciados por representarem a continuação da tradição portuguesa nos trópicos, que conferira à nação brasileira nobreza e civilidade. As outras edificações não correspondiam ao ideal de passado barroceano, não podendo servir como documento para a história que se pretendia escrever a partir dos vestígios da cidade colonial.

Analisando o “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”, constatamos que a Ouro Preto vista por Gustavo Barroso se constituía em um museu composto por coleções de monumentos urbanos passíveis de se tornarem documentos para a história que se pretendia escrever. A transformação de monumento em documento é realizada a partir dos procedimentos analisados pelo historiador Jacques Le Goff: *o objeto é recolhido pela memória e transformado em documento pela história tradicional. Na história tudo começa com o gesto de por de parte, de reunir e transformar em documento certos objetos distribuídos de outro modo²⁹*

Dessa forma, Gustavo Barroso ampliava sua visão de antiquário do museu para a cidade-monumento/documento Ouro Preto. Especialista no estudo de coleções de objetos tridimensionais, procedendo de modo a conferir-lhes autenticidade e valor documental, o diretor do Museu Histórico agiu igualmente na cidade histórica mineira: reuniu os monumentos

edificados em uma coleção de documentos capazes de falar sobre a origem da nação brasileira.

Sou um velho amigo de Ouro Preto. Antes de pisar o solo sagrado daquela velha metrópole de Minas, sonhava com o prestígio de sua história e o mistério de sua lenda. E quando, ao organizar o Museu Histórico Nacional, olhava o mostruário sob cuja tampa de cristal luziam as dobras e dobrões de ouro de lei do reinado do faustoso D. João V, meu espírito se perdia nas brumas dos tempos idos e diante dele desfilavam as legiões de ásperos, destemidos bandeirantes, garimpeiros e faiscadores, que, rompendo os sertões invios, caçando o indígena, escravizando o negro, sequiosos de aventura e de riqueza, fundaram nas covoadas da serra do Itacolomi a celebrada Vila Rica de Albuquerque.³⁰

Percebe-se nas palavras de Gustavo Barroso que existe, em sua concepção de museu, a possibilidade de dar vida ao passado. Há um esforço imaginativo de viver um tempo que não existe, despertado pelos vestígios antigos. Era através desse comportamento antiquário em relação aos fragmentos dotados de valor de época – sejam eles tridimensionais ou edificados – que Barroso buscava despertar o sentimento patriótico e o gosto pela história nos visitantes do Museu Histórico ou da cidade-museu Ouro Preto.

Segundo o “Documentário”, as obras de conservação e revitalização realizadas pela Inspeção contaram com a supervisão do Engenheiro Epaminondas de Macedo, que mais tarde viria a integrar o SPHAN, e com a colaboração gratuita e dedicada do artista e profundo conhecedor de nossas coisas José Wasth Rodrigues³¹, um dos representantes do movimento neocolonial, que desenhou as grades destinadas ao pro-náos ou galilé da igreja do Rosário.³² A escolha do neocolonial como estilo a ser empregado nas reformas se apresenta como outro traço conservador na ação da Inspeção em relação à proteção do Patrimônio de Ouro Preto³³.

Os modernistas integrados no SPHAN, que após 1937 assumiram as obras de conservação e revitalização de Ouro Preto, não olharam com bons olhos as reformas neocoloniais realizadas pela Inspeção, conforme crítica feita por Manuel Bandeira em seu *Guia de Ouro Preto*.

Há em algumas dessas casas novas a intenção de retomar o estilo das velhas. Mas falta a essa arquitetura de arremedo o principal em tudo, que é o caráter. Essa maneira arrebitada e enfeitadinha que batizaram de estilo neo-colonial, tomou à velha construção português uma meia dúzia de deta-

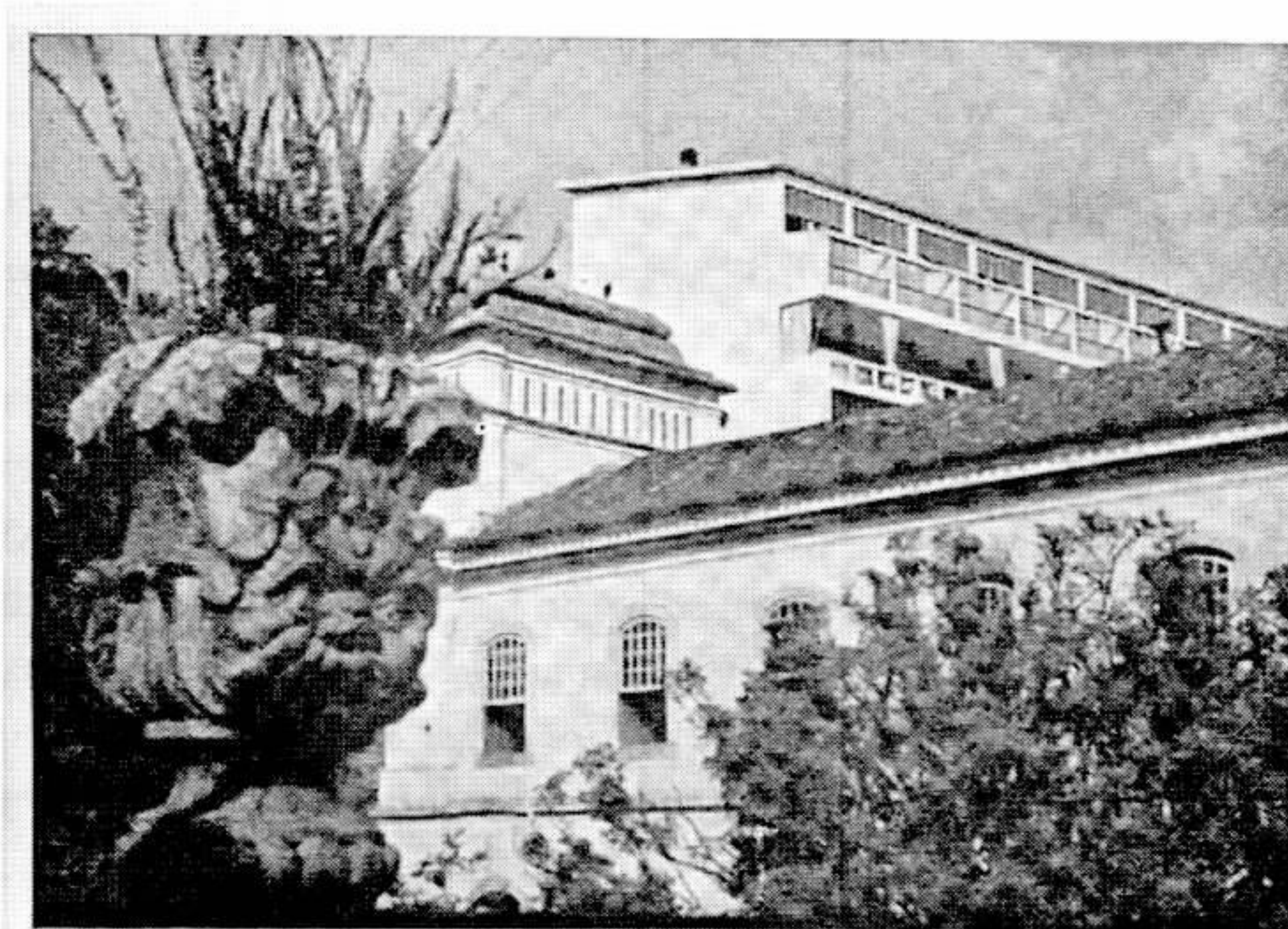
*lhes de ornato, desprezando por completo a lição de força, de tranqüila dignidade que é a característica do colonial legítimo.*³⁴

Deparamo-nos aqui com um conflito em torno da autenticidade das edificações ouropretanas e com os critérios de conservação. Enquanto para Barroso o autêntico era conferido aos monumentos erguidos pelo Estado Português; para os modernistas todas as casas, prédios e igrejas que compunham a paisagem histórica da cidade eram autênticos. No entanto, os critérios barroseanos estabelecidos para definir o que deveria e o que não deveria ser conservado eram oriundos de uma perspectiva histórica herdada dos antiquários. Os modernistas não se preocupavam com o aspecto histórico, mas sim com o artístico, afinal, viam no estilo colonial das construções ouropretanas a essência da brasilidade.

A definição de nação tanto para antigos quanto para modernos foi fator determinante para as iniciativas de preservação na cidade de Ouro Preto. Como os modernistas agregaram todos os setores da sociedade em sua idealização de nação, tanto casinhas e ruas quanto os edifícios administrativos e as paisagens foram alvos da política de proteção ao patrimônio. Em seu guia de Ouro Preto, Manuel Bandeira publica gravuras dos prédios institucionais, das casas simples e das paisagens, descrevendo minuciosamente fachadas e aspectos arquitetônicos da *urbis*. O caráter de suas descrições revela a forte atuação de arquitetos como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer nas ações preservacionistas empreendidas pelo SPHAN. A atenção barroseana restrita às construções institucionais se adequa perfeitamente a sua idealização aristocrática da nação.

Fazendo um contraponto entre a Ouro Preto modernista e a Ouro Preto conservadora, a impressão que fica é que na primeira há uma sociedade híbrida vivendo na cidade e na segunda não há pessoas, mas coleção de prédios antigos que possuem sua razão de existência em um tempo já falecido: dos vice-reis e da aristocracia portugueses. Barroso não menciona a vivência de pessoas simples nem a existência de edificações comuns. No entanto, o que devemos levar em consideração é que os modernistas não imprimiam em suas iniciativas uma preocupação histórica, mas sim estética, conforme estudos de Lia Motta:

As primeiras ações do Patrimônio nos centros tombados tratavam a cidade como expressão estética, entendida segundo critérios estilísticos, de valores que não levavam em consideração sua característica documental, sua trajetória e seus diversos componentes como expressão cultural e parte de um todo



Fachada lateral da Casa dos Contos, chaminé e vaso com carranca, restaurados sob a direção do Dr. Gustavo Barroso. Por cima do telhado, o edifício moderno que se vê é o hotel construído pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Ilustração e texto: Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 5, 1944).

A única vez em que a palavra “moderno” aparece em todo o volume 5 dos Anais é nesta legenda, caracterizando o estilo arquitetônico do Hotel de Ouro Preto.

socialmente construído. Esta abordagem resultou numa prática de conservação orientada para a manutenção dos conjuntos tombados como objetos idealizados, distanciando-se das contingências reais na preservação daquele tipo de bem.³⁵

Pelo exposto, nota-se que o SPHAN estava mais preocupado em conservar e difundir um estilo artístico, o colonial e barroco, que trazer à tona a historicidade da cidade, com a sociedade mineradora e os acontecimentos de 1789. Em carta enviada para o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa escreve sobre a proposta de construção de um hotel em estilo modernista em meio a tantas construções antigas, declarando sua definição da Ouro Preto:

De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, [Ouro Preto] é, na verdade, uma obra de arte, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período.

*do anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.*³⁶

Partindo dessas considerações de Lúcio Costa, parece-nos que os modernistas também viam Ouro Preto como um museu, não um museu de história, mas de arte nacional. Inserindo um prédio modernista na arquitetura colonial, significava historicizar o estilo consagrado a partir de 1922. Os visitantes desse museu urbano deveriam acompanhar uma evolução artística de qualidade e bom gosto, que teve seu início na época colonial. Dessa forma, as pessoas que circulavam pela cidade teriam condições de admirar o passado e o futuro, haja vista que as obras modernistas pretendiam antecipar o futuro “melhor” da nação. Perspectiva essa oposta à dos conservadores que acreditavam em um passado sempre melhor que o futuro, incondicionalmente. Um dado que pode traduzir melhor esse amor pelo passado cultuado pelos antigos, como Barroso, é que, em seu *Documentário*, a palavra “progresso” e suas variantes não existem, ao passo que a palavra “tradição” é constante.

Considerações finais – a vitória e os ressentimentos

A iniciativa modernista foi vitoriosa junto ao Estado na condução da política de preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. As reformas que foram implementadas em Ouro Preto com vias a conservar e revitalizar o centro histórico intentaram dar às construções antigas seu estilo original, com isso, algumas obras realizadas pela Inspetoria foram refeitas para dar à cidade seu valor estético de obra de arte colonial. Os ressentimentos de Gustavo Barroso foram demonstrados nas páginas de seu *Documentária*

*[...]quando a Inspetoria de Monumentos Nacionais foi extinta em 1937, último ano em que trabalhou, entregou ao órgão que lhe sucedeu, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a cidade de Ouro Preto inteiramente restaurada nas suas igrejas, capelas, pontes e chafarizes, todos eles jorrando novamente água como nos tempos coloniais. Essa água depois desapareceu da maioria deles, misteriosamente, bem como as placas que assinalavam a autoria das recomposições efetuadas, como por exemplo a ponte dos Contos ou de S. José e a do chafariz do Passo de Antônio Dias.*³⁷

Percebe-se profunda mágoa no relato de Gustavo Barroso. O Diretor do Museu Histórico Nacional não aceitou a atitude do SPHAN destinada a apagar a memória da sua ação à frente da Inspetoria nas reformas de Ouro Preto, através da retirada das placas. Barroso continua:

*Infelizmente não pode a Inspetoria de Monumentos Nacionais terminar as obras de reparo da Matriz do Pilar, embora já as houvesse planejado, adquirido grande parte do material necessário e as iniciado.*³⁸

A condenação da Inspetoria à inatividade foi um golpe terrível para Gustavo Barroso, que, como podemos observar, ainda tinha muitos planos de ação na preservação do Patrimônio, não só em Ouro Preto, mas em todo o Brasil. Ainda no *Documentário*, Barroso reclama da falta de alusão ao seu nome no que se refere às obras de restauração e conservação de Monumentos ouropretanos:

*No Guia de Ouro Preto, organizado, publicado e distribuído pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que sucedeu à Inspetoria de Monumentos Nacionais dirigida pelo Museu Histórico Nacional, lêem-se as seguintes notícias sobre os monumentos ouropretanos: 'Capela do Padre Faria: restaurada em 1936-1937 pela Inspetoria de Monumentos Nacionais e sob a direção de Epaminondas de Macedo... São Francisco de Assis: restaurada em 1937 pelo Engenheiro Epaminondas de Macedo, por iniciativa da Inspetoria de Monumentos Nacionais... [...]Essas notícias, apesar de incompletas e de atribuírem somente ao Engenheiro Epaminondas de Macedo, sem nenhuma referência a quem de fato planejara e dirigira as obras, confirmam o vulto dos trabalhos realizados pela Inspetoria de Monumentos, dirigida pelo Dr. Gustavo Barroso e fruto unicamente de seus esforços pessoais.'*³⁹

Talvez o nome de Epaminondas de Macedo fosse o mais indicado para sair no *Guia de Ouro Preto* porque o engenheiro foi integrado ao corpo de técnicos do SPHAN, o que causou profunda mágoa em Gustavo Barroso. O Diretor do Museu Histórico Nacional, assim como outros conservadores, além de aliado da política preservacionista engendrada pelo SPHAN, foi condenado ao esquecimento dentro do processo de legitimação da hegemonia modernista na política estatal de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Apesar de todas as lutas e diferenças, podemos encontrar um ponto em comum entre o olhar dos modernistas e dos conservadores para Ouro Preto: apropriando três definições da cidade feitas por Carl Shorske em

seu ensaio intitulado *A idéia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler*⁴⁰, quais sejam: cidade como virtude, cidade como vício, cidade para além do bem e do mal. Tanto para os antigos quanto para os modernos a cidade histórica mineira era vista como lugar da virtude, pois seria a partir dela que os projetos de construção da identidade nacional seriam concretizados, ambos na perspectiva de que a cidade-museu poderia ensinar a sociedade brasileira a amar o seu país.

Os modernos acreditavam que o contato com o estilo artístico colonial que compunha a Ouro Preto-museu de arte despertaria nos brasileiros seu orgulho patriótico. Afinal, a beleza dos traços e a qualidade das produções coloniais conferiam um rosto belo para o país. Não podemos esquecer que o estilo modernista se enquadra nesse cenário, de forma historicizada, quando o Grande Hotel de Ouro Preto é construído a partir dos riscos do arquiteto Oscar Niemeyer.

Os antigos pretendiam inspirar o amor à pátria, a partir da vivência fragmentada com o passado que as coleções de monumentos urbanos poderiam proporcionar. A Ouro Preto-museu de história deveria ensinar a sociedade a amar o passado, mesmo que excludente e a incentivaria para o seguimento dos exemplos construídos pela tradição. Afinal, o futuro só seria melhor se repetisse o passado idealizado e construído por Gustavo Barroso.

Pela via da história, da memória ou da arte, a cidade de Ouro Preto figurou o lugar ideal, na visão dos conservadores e modernistas, para a construção de uma identidade nacional. Sua virtude estava no caráter relicário de suas paisagens e edificações, assim como no fato de ter sido palco do acontecimento mais exaltado pela República: a Inconfidência mineira. Antigos e modernos lutaram pela hegemonia de suas idéias em face da política estatal de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vimos como Ouro Preto constituiu-se em uma das arenas desses conflitos. Venceu o grupo que melhor soube exercer sua intelectualidade orgânica, assim como coincidir suas idéias com o projeto do governo getulista.

Notas

1. RODRIGUES, Antônio Edmilson M., FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 241-83.

2. Os “antigos” são definidos pelo grupo de eruditos que cultuava os valores tradicionais

da nação, cuja origem se encontrava no passado idealizado, no qual a sociedade ganhava ares de civilização e nobreza herdados da Europa. Os “modernos” constituem o grupo de intelectuais sintonizados com novas questões, cuja melhor expressão foi a reunião que passou a ser conhecida como Semana de Arte Moderna de 1922.

3. MOTTA, Marly da Silva. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: FGV, 1992.

4. ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo / Belo Horizonte: Edusp / Itatiaia, 1989.

5. MENDONÇA, Sônia Regina de. “Por uma sócio-história do Estado no Brasil.” In: CHUVA, Márcia (org.). *A invenção do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / IPHAN, 1995, p. 70.

6. Alceu Amoroso *apud* FONSECA, Maria Cecília Londres da. *O patrimônio em processo: trajetória da política de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ / IPHAN, 1997, p. 99.

7. BARROSO, Gustavo. “A cidade sagrada”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 5, 1944, Rio de Janeiro, 1948, p. 13. (Grifo no original).

8. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

9. BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1938, p. 45.

10. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. *Catálogo Geral*, série AS/DG (Relatório sobre as atividades do Museu Histórico Nacional, emitido para o Ministro da Educação e Saúde, 1933), p. 2.

11. Idem, p. 3.

12. Para a conceituação de relíquia ver LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”, *Projeto história*, vol. 17, São Paulo: PUCSP, 1998, p. 63-198. Para o conceito de documento ver LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: ROMANO, Rugiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Memória/história. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.

13. GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. “Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, *Estudos Históricos*, n. 1, Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 8.

14. Trabalhamos aqui com os conceitos de *valor de época* e *valor histórico* formulados por Riegl e retomados por Stephen Bann (BANN, Stephen. *As invenções da história*. São Paulo: Ed. UNESP, 1994). O *valor de época* é conferido aos objetos que mostram as marcas do tempo em sua (de)composição e pode ser percebido pelos sentidos (visão, olfato, tato ou gosto). Em suma, todo e qualquer objeto antigo possui um valor de época, no entanto, nem sempre podem possuir o valor histórico. O *valor histórico* só é atribuído aos objetos autênticos que podem ser considerados documentos, ou seja, que podem comprovar algum acontecimento do passado que se pretende construir.

15. MAGALHÃES, Aline Montenegro. “Imagens de uma luta silenciosa: a constituição do acervo do Museu Histórico Nacional, 1922-1940”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 32, Rio de Janeiro, 2000, p. 231.

16. BARROSO, Gustavo. *Anais do Museu Histórico Nacional*. *Op. cit.*, p. 10.

17. BRASIL, Ministério da Educação e Saúde. Decreto n. 24.735, de 12 de junho de 1934.

18. Idem (grifo meu).
19. BRASIL, Ministério da Educação e Saúde. Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937.
20. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. “Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)”. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1998, p. 110.
21. Idem, p. 133.
22. BRASIL, Museu Histórico Nacional. “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 5, Rio de Janeiro, 1948, p. 5. (Grifo no original.)
23. Idem, p. 17.
24. GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. “Reinventando a tradição: sobre antiquariado e escrita da história”. Conferência apresentada ao Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 20 de junho de 2000. Mimeo.
25. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. “Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)”. *Op. cit.*, p. 111.
26. BARROSO, Gustavo. “Exame de consciência”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 4, Rio de Janeiro, 1945, p. 595.
27. Idem, p. 601.
28. BRASIL, Museu Histórico Nacional. “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”. *Op. cit.*, p. 38 (grifo meu).
29. LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: ROMANO, Rugiero (org.). *Enciclopédia Einaudi. Op. cit.*, p. 100.
30. BARROSO, Gustavo. “A cidade sagrada”, *Anais do Museu Histórico Nacional. Op. cit.*, p. 10.
31. BRASIL, Museu Histórico Nacional. “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”. *Op. cit.*, p. 24.
32. Idem, ibidem.
33. KESSEL, Carlos. “Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil”, *História Social*, n. 6, Campinas, 1999, p. 65-94.
34. BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto. Op. cit.*, p. 41.
35. MOTTA, Lia. “O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, Rio de Janeiro, 1987, p. 108.
36. Lucio Costa *apud* MOTTA, Lia. “O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Op. cit.*, p. 109 (grifo meu).
37. BARROSO, Gustavo. “Execução dos serviços”. In: BRASIL, Museu Histórico Nacional. “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”. *Op. cit.*, p. 126.
38. Idem, ibidem.
39. BRASIL, Museu Histórico Nacional. “Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil”. *Op. cit.*, p. 169.
40. SHORSKI, Carl. *Pensando com a história*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 53-72.

A PAREDE DA MEMÓRIA

Algumas observações sobre nobreza, memória e perenidade no Museu Histórico Nacional

José Bittencourt *



O engenheiro Manoel da Motta Maia morreu há muito tempo. Seu pai, moço fidalgo e médico particular do imperador Pedro II, há mais tempo ainda. A memória desses dois homens, membros da aristocracia do Segundo Reinado, não logrou fazer-se tradição. São dois mortos ilustres e antigos, que nunca mereceram o tônico vivificador de uma festa. Assim, estão condenados a permanecer membros de uma distante aristocracia que, sem meios institucionais de reproduzir-se, não desapareceu, mas, de certa forma, extinguiu-se. Mas o mundo atual guarda ainda alguns monumentos tanto aos Motta Maia quanto ao resto dessa aristocracia. Monumentos que, entretanto, não deram muito certo, pois não evocam, imediatamente, desde as profundas da morte, a lembrança dos homenageados.

Os museus existem, na atualidade, para preservar, educar e divertir, caso interpretemos telegraficamente uma das definições do órgão internacional que os congrega. Mas, como os monumentos, também existem para homenagear. São campos nos quais, por meio do milagre da plena visibilidade, pessoas de hoje comungam com o passado, ainda que este não lhes pertença.

Geralmente as pessoas respondem, de alguma forma, à proposta de um museu. Respondem interagindo, e interagir pode ser simplesmente visitar, ou doar objetos. Tratados no museu por especialistas em festejar memórias, os objetos musealizados se reúnem para formar monumentos muito práticos: caso a homenagem não sirva mais, simplesmente se os mudam de lugar. Podem ser retirados da vista ou levados a compor outros monumentos.

Os museus, ao menos em sua versão moderna, surgiram no século XVIII. De lá para cá, percorreram longa trajetória, e conquistaram lugar de

* Historiador. Doutor em História, Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Centro de Referência Luso-Brasileira, Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro / RJ).

destaque no instrumental das sociedades. Muito visitados e apreciados, os bons museus nunca ficam vazios. São também muito estudados, porque podem oferecer algumas pistas para o entendimento de alguns aspectos da constituição do instrumental de memória social das coletividades humanas.

É este o objetivo deste ensaio: refletir sobre a lógica de constituição de alguns recortes dos acervos museológicos existentes no Rio de Janeiro e, a partir daí, abordar um de seus mais dramáticos aspectos: a luta incessante entre lembrança e esquecimento, que, em nossa opinião, não passa de mais uma faceta da luta eterna entre a agregação da vida e a dissolução da morte.

Memória e conservação da memória

Desde o tempo dos antigos gregos, Mnemosine, uma das divindades primordiais, filha de Gea e Cronos, uma das nove Musas¹, cuidava cuidadosamente das memórias dos homens e lhes oferecia um antídoto para o esquecimento. A memória é tratada, desde Platão e Aristóteles, tendo o esquecimento como contraponto: conservação do passado, reminiscência. São como dois aspectos da mesma questão.

Esses dois pensadores gregos refletem sobre possíveis técnicas de conservar a memória, geralmente chamadas *mnemotécnicas*. Tratavam-se de exercícios destinados a facilitar o acesso aos conteúdos conservados pela memória, baseados em dois aspectos fundamentais – a lembrança de imagens e o recurso a uma organização, que permitiria recuperar ordenadamente os conteúdos.

Dos antigos gregos até nossos dias, a questão da memória passou por incontáveis metamorfoses, mas é sempre associada a algum suporte – a oralidade, a escrita, o *ex-voto*, os obituários. A problemática dos suportes impõe a questão do acesso e da recuperação dos conteúdos de memória.

De qualquer maneira, o problema da memória parece ter sempre estado em pauta, pela vertente da lembrança. E não de hoje: Alberto Magno, doutor da Igreja, trata da memória em diversas obras, além de dedicar bastante atenção a como surge o tema em Aristóteles; Tomás de Aquino trata da questão em sua *Summa Theologiæ* – ambos parecem preocupados com as formas possíveis de recuperação da memória.

Não é estranho que dois dos maiores sábios da Igreja dediquem tanta atenção à memória. A *ars memoria* foi uma prática que configurava certa percepção da realidade². Tratava-se de, através da percepção e de seu aprisionamento, reconstruir ou, mais além, reconceber o conjunto das percepções. Temos aí um dado de grande interesse. Se através do aprisionamento é possível reconceber a memória, então ela é, seguramente, uma espécie de estrutura do presente. Dialéticos por excelência, lembrança e esquecimento tornam possível operar a realidade, como sucessão de fenômenos ao alcance dos sentidos e fora do alcance destes, duas categorias que se cruzam o tempo todo.

Lembrança não existe sem esquecimento. A capacidade de reter perceptos se tornaria inútil se eles não fossem selecionados de alguma forma. É o que propõe David Lowenthal, pelas palavras de Jorge Luis Borges:

*Ele lembrava as formas das nuvens ao sul, na madrugada do dia 30 de abril de 1882, e podia compará-las, em sua lembrança, com os grãos mármoreos do desenho da capa de couro de um livro, que havia visto apenas uma vez, e com as linhas de espuma desenhadas por um barco a remos subindo o rio Negro, na véspera da batalha de Quebracho [...] Funes não apenas lembrava cada folha, de cada árvore, de cada bosque, mas mesmo de cada uma das vezes em que os tinha percebido ou imaginado [...] Minha memória, senhor, é como uma coleção de refugos.*³

Uma coleção de refugos porque alguma coisa sobre a qual não se pode executar uma escolha é alguma coisa que não tem serventia. *As memórias devem ser continuamente descartadas e fundidas; somente o esquecimento nos capacita a classificar, e dar ao caos alguma ordem.*⁴

Lowenthal fala da memória individual. Seria cômodo para nós incorporar, imediatamente, o paradigma halbwachiano de que *toda memória é ao mesmo tempo individual, coletiva e social*. Desde que Halbwachs o formulou, tal paradigma é admitido pela maior parte dos teóricos que refletiram sobre o tema. Certamente os níveis interagem, mas vemos na formulação um problema: lembrança e esquecimento podem, em termos conceituais, ser considerados da mesma maneira nos três níveis? Pode o conceito *esquecer*, quando considerado do ponto de vista de grupos humanos amplos (sociedades ou coletividades), subsumir o conceito *esquecer*, quando considerado do ponto de vista do indivíduo? O que uma sociedade lembra ou esquece

pode, necessariamente, ser igualado ao que um indivíduo lembrará ou esquecerá?

Os caminhos para abordar esse problema são dois, e um é mais simples que o outro. O mais complicado seria examinar questões relativas à construção da idéia de memória, o que implicaria nos termos em certos pontos da anatomia e da fisiologia neurológicas que se tornariam talvez um tanto maçantes. O segundo seria examinar a questão da memória como uma estrutura conceitual formada por camadas – quanto mais nos aproximássemos das camadas mais altas, mais teríamos elementos cuja palpabilidade conferiria certa concretude ao conjunto.

Mas o que pode ser “palpável” quando transitamos por uma estrutura de tal forma abstrata? Do ponto de vista estritamente individual, os perceptos retidos de diversas formas. Deve-se entretanto admitir que ao menos parte de tais conteúdos possui qualidades de comunicação, quer dizer, destinam-se a operar em redes de relações. O processo de percepção, tido como um dos pilares da estruturação psicológica do ser humano, pode ser entendido como um processo de comunicação, ou seja, a transmissão de um efeito de um lugar para outro sem que seja necessário transporte de material⁶. Quanto ao conteúdo, aquilo que é transmitido, será usado pelo receptor de alguma forma, o que se constitui em outra relação. Tratamos aqui do conceito de “informação”. Na definição mais simples, trata-se de qualquer colocação dotada de significado verbal reconhecível. As sociedades, desde tempos muito remotos, sempre foram estruturas que têm na informação um de seus alicerces. Toda sociedade, independentemente do grau de desenvolvimento cultural ou tecnológico, gera informações, quer dizer, gera elementos externos ao homem que, colocados em relação com um indivíduo ou grupo, são capazes de provocar alterações comportamentais, por inclusão ou exclusão em um conjunto⁷. O ser humano, entendido como ser social, é um repositório de informações. Quando usamos a palavra “repositório”, não queremos dar a entender que os homens sejam pura e simplesmente conformados pelas informações produzidas em seu meio. Eles interagem com tais elementos, tanto que estes são capazes de produzir alterações comportamentais.

As informações, como a memória, não tem materialidade própria. Elas dependem, após o ato de sua produção, de suportes, que permitirão sua difusão e estocagem. Visto dessa forma, os homens são ao mesmo

tempo produtores e vetores de informações. Eles as produzem e as transportam, assim como as usam.

Nas sociedades modernas, a produção de informações acontece em um ritmo frenético, a ponto de alguns teóricos, como por exemplo François Lyottard, e outros menos considerados, como Alvin Toffler⁸, afirmarem que uma característica essencial das formações capitalistas avançadas é aquela que aponta a informação não mais como exclusivamente elemento componente de um bem de valor, mas ela mesmo um bem de valor. Produzir informações era um ato visto, até há pouco tempo, como parte do processo de geração de bens; atualmente, situa-se no mesmo plano que a produção de bens. Isso não quer dizer que nas sociedades clássica, renascentista ou vitoriana, por exemplo, tal ritmo fosse menos intenso. O problema parece situar-se não na intensidade da produção de informações, mas na capacidade de que as sociedades têm de estocá-las e recuperá-las, quando necessário. Nessa direção...

Existe outro aspecto em que a analogia com a memória individual é útil. Com efeito, esta se detém, geralmente, na terceira geração, naquilo que contam os avós, os pais dos pais, as velhas amas-de leite. Também é regida pelo critério da importância. Toda memória é seletiva, e devido ao fato de que a razão pela qual retemos algo nos escapa, na maioria das vezes, enxergamos aí uma falha em nossos conhecimentos, e não a manifestação de um comportamento aleatório e sem propósito. [...] mas a memória do grupo nunca está subconscientemente motivada, no sentido de ser ou de parecer ser automática e incontrolada [...], como tantas vezes parece ser a memória individual. 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.⁹

Mas, se a memória individual se sustenta 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?

Ao lado do esquecimento, havia por vezes, para os indignos, a erradicação dos livros de memória. A excomunhão, nomeadamente, arrastava essa damnatio memoriae cristã. De um excomungado, o sínodo de Reisbach, em 798, declara: Que depois da morte não seja nada escrito em sua memória.¹⁰

A consequência da excomunhão da memória é a danação do esquecimento. Pode-se até formular essa equação de outra forma: a pena pela excomunhão da memória é a dissolução da informação pela erradicação do suporte – sua consequência é a danação do esquecimento. E o esquecimento é a morte radical. A morte na própria morte.

Talvez por esse motivo – essa ameaça perene de uma morte absoluta –, formulem-se maneiras de evitar o esquecimento e se construam as tradições como forma de consolidar a lembrança. Esta se torna, então, a luta para consolidar a informação, criando suportes que evitem sua dissolução em algumas gerações. Uma espécie de guerra de posição contra o esquecimento, na qual se criam artifícios de todos os tipos, de modo a garantir a lembrança e evitar a morte na morte.

E se a memória individual é assim frágil, a memória coletiva, quando encontra os meios para ampliar-se no espaço e no tempo, captura as memórias dos grupos e a memória individual. Dessa forma, como interpreta Gerard Namer¹¹, depois de Halbwachs, toda memória pode ser pensada, ao mesmo tempo, como individual, coletiva e social, sendo que o terceiro nível abrange os outros dois. Abordar a memória como fenômeno social foi a grande novidade da obra de Halbwachs, sociólogo situado na escola francesa, continuador dos estudos de Durkheim. Mas, por outro lado, se a memória é social, a informação também é. E essa constatação apenas torna mais importante o problema dos suportes, ou seja, a questão da materialidade desses dois conceitos, quando objetivados. Os suportes também são sociais – isso é uma tautologia. O que podemos pensar é que nem memória nem informação existiriam sem os suportes.

Ora, já ficou bem estabelecido que a memória se dissolve, ou se transforma radicalmente, em três, talvez quatro gerações. Durkheim dizia, consoante uma tradição iniciada por Auguste Comte, que os fatos sociais (e a memória seria um deles) consistem em coisas, ou seja, são identificáveis por si; consistem em modos de agir, pensar e sentir exteriores ao indivíduo e capazes de coagi-lo a agir de determinada maneira. A memória social, para Halbwachs, é um conceito em tudo calcado no conceito de fato social – é uma “coisa”. Mas se for exato (e aparentemente é) que os registros indivi-

duais se dissolvem após algumas gerações, então os registros coletivos também se esfumam após oitenta ou cem anos?

Tal linha de raciocínio é aparentemente fácil de contestar. Os antropólogos, ou mesmo historiadores da linha de Jacques Le Goff ou Pierre Nora, trazem à cena as sociedades nas quais predomina a oralidade, ou seja, nas quais os conteúdos de memória são transmitidos de geração à geração, sem necessidade de meios artificiais. Nora introduz a noção, certamente calcada em pesquisas de antropólogos, de “sociedade-memória”, que seriam as sociedades dotadas de um vasto “capital-memória”, ou ainda capazes de assegurar a conservação e transmissão de valores¹². Os conteúdos de memória transitariam entre indivíduos e gerações sem que houvesse a necessidade de qualquer suporte que não o próprio indivíduo.

Isso se não considerarmos, apenas inicialmente, os próprios indivíduos como suportes. Mas mesmo desconsiderando tal linha, que talvez possa ser considerada demasiado simplista, podemos levar em conta que mesmo nos ambientes em que predomina a oralidade, a transmissão se faz segundo determinadas regras ou pressupostos. A oralidade é a capacidade humana de expressar idéias e conteúdos por meio de sons organizados por regras dominadas tanto pelo emissor quanto pelo receptor. Aqui seria o caso de pensar não no indivíduo como suporte, mas na língua¹³. Através desta se transmitem os conteúdos, que passam então ao domínio social. A recuperação dos perceptos transita, pela via da língua, entre o indivíduo e o grupo.

Temos então um suporte – o indivíduo, que retém a informação “em primeira mão” – e um meio de transmissão, que possibilita que todo o grupo compartilhe a informação. Mas se memória, informação e suporte são aqui tratados como elementos ligados de maneira estreita, isso deveria significar dizer que a dissolução de um significa a perda do outro. Estendendo tal raciocínio, podemos dizer que a dissolução do suporte significa a dissolução tanto da informação quanto da memória. Mas, ainda seguindo **essa** linha, é possível inferir que o suporte pode sobreviver à dissolução da informação e da memória. Basta que nos lembremos de achados arqueológicos muito remotos, cuja função/significado está perdida pela dissolução do referente, entendido como a realidade no qual o objeto um dia se inseriu. A função/significação de muitos objetos tirados da terra após centenas ou milhares de anos destina-se a permanecer um mistério. Eles permanecem, paradoxalmente, suportes de informação/memória, mas o proble-

ma é que com a dissolução da realidade/referência a que diziam respeito, tais conteúdos se perderam. É sempre possível recuperar tais conteúdos, mas apenas se for possível recolocar o objeto em relação a outros conjuntos informação/memória. Aplica-se o postulado anterior também à língua: afinal, existem línguas sem falantes que são eventualmente decifradas, caso seus suportes o sejam (a escrita hieroglífica e a *linear-b*, do período creto-micênico da história grega, por exemplo). Reconstituir a memória significa, nesses casos, reconstituir as informações.

A memória social, ainda que aceitemos a construção halbwachiana que a subordina os outros níveis mais estritos, depende de suportes para que possa se reproduzir. A construção de tais suportes é, em nosso entender, uma operação de memória, tanto quanto lembrança e esquecimento também o são. E, como operação de memória, a construção de suportes é um ato social. Interessa-nos observar como tal ato social se processa, ou seja, como é construído um suporte de memória.

Não todos os suportes de memória. De alguns, talvez nem seja possível examinar a construção sem exercícios de grande complexidade. No caso em tela, o processo é mais simples. Surge como defesa intencional contra o esquecimento, e implica atribuir qualidades a certos objetos. A principal delas seria o que chamaremos, daqui por diante, a qualidade de “objeto-memória”. Não se trata de um conceito que estejamos criando, mas tão-somente um desdobramento do conceito de “reliquia”, conforme o formula Lowenthal:

As relíquias tangíveis sobrevivem em forma de acidentes da natureza e artefatos humanos. A consciência de tais relíquias envolve o conhecimento adquirido através da memória e da história. Memória e história assinalam apenas certas coisas como relíquias; o restante de tudo quanto nos cerca parece simplesmente presente, não sugerindo nada passado. E a familiaridade diária despe do conteúdo de passado muitos objetos formalmente identificados como relíquias.¹⁴

Lowenthal considera uma qualidade essa capacidade de evocar o passado, qualidade adquirida por uma tomada de consciência. É tal consciência transforma artefatos e acidentes naturais em suportes de memória. Parece claro que esse autor também construiu seu conceito de relíquia a partir de um desdobramento: o do conceito de *reliquia*, conforme elaborado pela Igreja. Trata-se de um objeto que representa um personagem sagrado, ainda que não se lhe assemelhe de forma alguma¹⁵. As relíquias reti-

ram sua energia do fato de terem estado em contato com o, ou terem feito parte do, corpo de uma pessoa sagrada. Evocam, pois, a santidade. As relíquias, na versão imaginada por Lowenthal, o são pela capacidade de evocar o passado. A relíquia tem a capacidade de existir simultaneamente no presente e no passado, mas tal capacidade tem de ser reconhecida. O sentimento do passado é função da atmosfera, bem como do lugar. *Outros lugares, novos, frescos ou provisórios sugerem muito menos antigüidade. Paisagens recentes conspicuamente carecem de monumentos e edifícios antigos, sótãos, porões e museus, que investem as coisas mais antigas com um palpável passado humano*⁶. Mas como já ficou claro que nem todo objeto evoca o passado, a relíquia, para sê-lo, precisa ser investida de uma informação básica. Uma espécie de sinal que a capacita como testemunho de um passado irremediavelmente invisível⁷.

E a visibilidade parcial assim adquirida pelo passado, se não pode reconstruir o mundo, pode abrir caminho para as informações que, recuperadas, serão investidas na realidade. O conteúdo da lembrança é uma informação; a memória é continente de informações – elementos capazes de regular as relações do sujeito com a realidade objetiva. O par que estamos tentando demonstrar – informação/memória – é, de fato, uma relação, capaz de recolocar o sujeito, ou o grupo de sujeitos, com respeito ao meio-ambiente em que se encontram inseridos. A rede assim tramada é extremamente complexa, pois não se limita simplesmente ao par ao qual acabamos de nos referir. Do ponto de vista do indivíduo, dos grupos e das sociedades, a realidade se apresenta sob a forma de um sistema simbólico, no qual os signos que o compõem nunca são plenos, quer dizer, nunca cumprem plenamente a função de indicar ou representar alguma coisa. O símbolo traz sempre um certo grau de ambigüidade, e é justamente aí, segundo afirmam alguns teóricos, que reside sua versatilidade⁸. Mas os conteúdos inerentes a um sistema simbólico são informações, e estas são menos ambíguas, muito embora nem sempre sejam claras o suficiente para estabelecer uma relação completamente desimpedida entre os dois (ou mais) termos envolvidos.

Os nobres do Império do Brasil – uma categoria em extinção

Seria preciso mais tempo e mais disposição para estudar a nobreza do Império do Brasil. Alguns outros trabalhos já o fizeram⁹. No âmbito limitado deste, basta constatar dois fatos que, proximamente, se lhe colocarão significativos.

O primeiro é que a nobreza brasileira, de certa forma, nasceu com o certificado da própria extinção no bolso: o título não era transmissível aos herdeiros. Atribuído pelo imperador sem que houvesse necessidade de descendência nobre, a condição mais importante era o desejo do monarca em distinguir um cidadão que prestava relevantes serviços. Os titulares *nunca tiveram uma situação definida, porque jamais se estabeleceram leis que regulamentassem a concessão de título e definissem os deveres e direitos dos nobres. Não houve, portanto, uma regra para o agraciamento*²⁰.

Politicamente, os títulos também não contavam muito: quando foi criada a Guarda Nacional, ser titular não era condição para receber patente. Lacombe chega a afirmar que o próprio imperador não dava o devido valor à nobreza brasileira, e não chegou a preocupar-se em dar-lhe um lugar na sociedade imperial²¹.

A nobreza brasileira era, pois, apenas uma parte da aristocracia brasileira, esta sim política e economicamente determinante. Mas, como para subverter o velho trocadilho, se nem todo aristocrata era nobre, também nem todo nobre era aristocrata. Os cuidadosos levantamentos feitos por Tostes indicam, no Rio de Janeiro, por exemplo, a presença, nas fileiras da nobreza, de militares, funcionários públicos, médicos, comerciantes, capitalistas e intelectuais²². Tais levantamentos indicam, seguramente, que a nobreza brasileira era componente de importância menor no cenário político do Império do Brasil.

Mas qual a opinião da nobreza brasileira sobre si própria? Lacombe afirma, em seu artigo já citado, que o povo do Brasil se quedava extasiado diante da nobreza, e explica tal fato como resultado da miscigenação entre o *respeito inato do povo português pelas qualidades superiores da nobreza e as qualidades liberais dos selvagens brasileiros*, que teriam gerado, desde o início da colonização um *espírito aristocrático*²³. Mas é mais provável que Lacombe, em sua curiosa análise, esteja refletindo duas questões dentre aquelas que pavimentaram a rota percorrida pelo corpo político brasileiro em direção à construção do Estado imperial. A primeira é a necessidade de marcar a singularidade do império americano. Segundo os construtores do Estado imperial, a Monarquia constituía uma cultura singular, uma *flor exótica na América*²⁴. A segunda diz respeito à forma de inserção de homens livres e pobres em uma sociedade escravocrata, conforme já estudada por autores tais como Antônio Cândido, Maria Sílvia de Carvalho Franco e Ilmar Rohloff de Mattos. Citamos esse último autor.

A existência de três mundos era [...] a existência da distinção entre coisa e pessoa. O povo e a plebe eram pessoas, distinguindo-se dos escravos por serem livres. [...] A marca da liberdade que distinguia ambos dos escravos acrescentavam-se outras, que cumpriam o papel de reafirmar as diferenças na sociedade imperial, como o atributo racial, o grau de instrução, a propriedade de escravos e sobretudo os vínculos pessoais que cada qual conseguia estabelecer. E, dessa forma, a sociedade imprimia-se nos indivíduos que a compunham, distinguindo-os, hierarquizando-os e forçando-os a manter vínculos pessoais. Como é possível perceber nas comédias de Martins Pena, somente quando encontrava a quem proteger, podia alguém afirmar: “Agora eu sou gente”.²⁵

A nobreza brasileira seria, assim, um tipo de signo. Sua existência não se remetia a uma função política, esta exercida por proprietários de terras e escravos, mas ao indicativo das qualidades de um corpo político cuja origem se remetia à Europa, mas cujas singularidades o distinguiam na América das repúblicas. É interessante observar que, apesar do assunto ter sido bastante discutido desde a Constituinte de 1823 até o período regencial, a questão da atribuição nunca foi plenamente regulamentada. A única coisa com que todos parecem concordar é com o direito do monarca de atribuir títulos e da relação dos títulos com os serviços prestados²⁶.

A nobreza brasileira representa, pois, uma qualidade da Nação, qual seja, sua singularidade com relação às outras nações americanas, e sua similaridade com as antigas nações européias. Para aqueles que se pensavam como “o corpo da nação”, esse seria talvez mais um dos requisitos na busca de uma posição no concerto das nações civilizadas. Ser nobre – ou talvez seja melhor dizer “ser enobrecido” – significava estar acima da massa do povo e mais próximo do monarca, visto que *no Brasil não havia senão monarca e povo; não existia classe alguma intermediária*²⁷. Significava, enfim, uma distinção a mais em uma sociedade na qual distinção significava desigualdade.

A República terminou com a Monarquia e, por extensão, com a nobreza. Como os títulos não eram hereditários, não havia como se reproduzir a corporação dos nobres, por não haver a possibilidade da alegação de descendência. Durante algum tempo – uma ou duas gerações –, podia ser que a lembrança de tal corporação se mantivesse, mas e depois?

O Império tinha sido a Nação da oposição livre/escravo; desde de 1888, tal oposição não existia mais, mas foi substituída, com a Constitui-

ção de 1891, por outra oposição radical: letrados/iletrados. A nova ordem constituía uma “nação de letrados”, na qual o ser alfabetizado vinha a ser condição *sine qua non* para o pleno exercício da cidadania. Ser letrado, mais que uma condição política, significava um elemento de identidade social²⁸. Mas, de certa forma, tratava-se de uma condição niveladora. Ao contrário do regime anterior, quando haviam formas de distinção entre os iguais – títulos de nobreza, patentes da Guarda Nacional, posições de fidalguia –, na República só havia governo e povo, sem uma categoria intermediária.

Mas, por outro lado, dentre a massa de letrados (a maior parte dos quais participante, de uma forma ou de outra, do regime anterior extinto em 1889), havia diversas maneiras de criar uma identidade própria, singular, entre a multidão de cidadãos ativos da nova versão. Mobilizar (chame-mos assim) tal “identidade distintiva” implicava mobilizar a memória.

Carlo Guinzburg, no decorrer do belo artigo “Sinais-raízes de um paradigma indiciário”²⁹ explica uma formulação denominada por ele *paradigma indiciário*, quer dizer, uma possibilidade de identificação externa a partir da investigação de indícios, *de signos culturalmente condicionados, de miudezas materiais*³⁰. Diz Guinzburg: *Vimos, portanto, delinear-se uma analogia entre os métodos de Morelli, Holmes e Freud. [...] Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)*.³¹

Ora, no caso em que estamos interessados, os procedimentos não são científicos nem sistemáticos, mas trata-se também de reunir indícios que permitam identificar claramente um grupo dentro de um grupo maior. Os sinais indicativos do grupo-dentro-do-grupo são “miudezas materiais”, que também são signos culturalmente condicionados.

São objetos materiais. Relíquias cuidadosamente conservadas ou, em alguns casos, salvas mesmo da dissolução³². Tais indícios, existentes aos milhares, uma vez reunidos, permitiriam tanto ao grupo mais amplo quanto ao resto da sociedade reconhecer as características identitárias particulares ao dito grupo. Permitiriam, enfim, socializar uma massa de memória que, de outra maneira, acabaria esquecida “em três gerações”, como observou Finley no texto ao qual nos referimos.

Os museus constituem excelente lugar para a reunião de tais indícios, pois neles a visibilidade pode ser muito alta. Um outro motivo provável

é a possibilidade de construção, através dos indícios reunidos, de um discurso que explicasse o papel da nobreza na formação social brasileira.

1922: o presente pede socorro ao passado

O projeto da geração de 1889 muito rapidamente começou a dar sinais de esgotamento. O discurso da Nação republicana – a construção de uma ordem política como ruptura e, ao mesmo tempo, como manutenção da ordem social –, incorporava segmentos sociais não muito diversificados: militares, cafeicultores paulistas, burocratas republicanos e algumas oligarquias regionais subordinadas³³. Mas em 1922, passados mais de trinta anos desde a proclamação da República, a complexidade da sociedade brasileira já não correspondia ao quadro existente em 1889. Tal diversificação colocava em cenas atores novos, ansiosos por participar do drama político. Os excluídos da “república dos iguais” continuavam existindo, como existiam em 1889; mas a estes tinham se juntado setores médios urbanos bastante conscientes, uma classe operária combativa e setores da burocracia que não se acanhavam em colocar dúvidas sobre a legitimidade do poder estabelecido.

Tratava-se de uma situação complicada, visto que o sistema não tinha sido planejado para conter uma variedade muito grande de personagens principais. A oligarquia vitoriosa em 1889 e seus aliados conquistados ao longo do caminho não souberam responder aos desafios que se levantavam. Em 1919, a Nação republicana encontrava-se próxima da desarticulação.

Havia certa consciência entre as classes dominantes em torno da necessidade de tomar providências que salvassem o sistema, preservando, dessa forma, a ordem estabelecida e seus esquemas de poder. Só que tais providências não significavam propor mudanças: nenhuma modernização na democracia vigente, incorporando setores sociais mais amplos. Ao contrário. Por volta de 1920, a eleição de Epitácio Pessoa para a presidência tinha colocado um remendo na crise iniciada com a morte de Rodrigues Alves e o impedimento do vice Delfim Moreira³⁵. Epitácio pretendia ser uma espécie de salvador da situação, e sua proposta passava por uma reconstrução do discurso da Nação republicana através de uma ampla rearticulação dos princípios conservadores que embasavam o acordo de divisão do poder entre os diversos segmentos da classe dominante. Isso passava, por um lado, por um reforço do discurso do progresso como

realização republicana, e por outro, por uma releitura do passado monárquico como paradigma da ordem e da estabilidade.

Um dos principais aspectos desse “programa de ação”, talvez sua metonímia, foi a realização da gigantesca Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência. Não pretendemos discuti-la, mas o que importa assinalar é o entusiasmo com que alguns setores da sociedade embarcaram no projeto. Mais uma vez, partes consideráveis da cidade do Rio de Janeiro foram aplainadas até o chão para dar lugar a um novo projeto urbanístico. O casario colonial do Morro do Castelo e adjacências desapareceu. O próprio morro também desapareceu, no curtíssimo espaço de sete meses, entre fim de 1921 e o início de 1922... Aproximadamente quarenta prédios foram construídos; outros tantos, originários do período colonial, foram reformados e maquiados, escondendo-lhes a origem lusitana-colonial³⁴. Mas fazer da capital federal sede de uma exposição universal valia o esforço. Tratavam-se as exposições de verdadeiras *arenas pacíficas onde engenho e arte deveriam substituir o poder de fogo das armas no embate moderno pela preeminência mundial*³⁵. A Exposição do Centenário funcionaria como apoteose e como metáfora: apoteose do regime encurralado e metáfora do poder proprietário, capaz de derrubar uma cidade para implantar o progresso-ordem³⁶. É significativo que o surgimento do museu de história nacional se tenha dado no contexto de tal acontecimento.

A idéia não era nova. Museus, no Brasil, sempre tinham existido, ou melhor, quase desde que tinham passado a existir na Europa. Museus enciclopédicos, no estilo do Museu Britânico, e museus de história da nação, como o Museu de Versalhes, misturavam-se sob a forma de instituições como o Museu Nacional (fundado em 1818) e o Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (fundado em meados da década de 40). O objetivo desses museus, que existiram sempre às voltas com as mais diversas dificuldades, era construir uma espécie de metonímia do Estado-nação brasileiro.

Parece complicado, mas não é. O Museu Nacional apareceu para funcionar como uma espécie de centro de referência de história natural, por ordem direta de D. João VI. Sua missão era reunir amostras de tudo quanto pudesse contribuir para o desenvolvimento das artes e indústrias no país, conforme rezava o decreto de fundação. O interessante é que, desde logo, as autoridades reais começaram a enviar ao museu espécimes

que, aparentemente, visavam a representar a existência, na América, de um Estado: objetos pertencentes às coleções reais, e até mesmo objetos pessoais e brinquedos do herdeiro do trono. Com a independência, parece que se chegou a pensar em fazer do Museu um simulacro do Museu Napoleão, gigantesca galeria de arte existente em Paris. Parece que, ao reunir em um recinto fechado os itens representativos das capacidades econômicas (inclusive dados relativos às populações) e do estado de civilização do espaço que então sofria a intervenção do poder colonizador e, pouco depois, se tornaria um novo Estado-nação, as autoridades pretendiam representar, como em uma miniatura, o Estado-nação em seus principais aspectos. Inclusive aquele que temos considerado como principal: a memória como elemento fundador da tradição. Assim, os objetos pessoais da família real teriam como finalidade apontar para a existência do Estado no papel de organizador da nação³⁷.

O Museu Histórico Nacional herdou essa vocação para metonímia que pode ser observada no Museu Nacional do século XIX. Mas ao contrário do outro, nunca teve em seu projeto a pretensão de funcionar como centro de referência científica: a ambição de seus fundadores era criar um centro de referência de memória do Estado-nação. Essa idéia surge nas entrelinhas do texto de Adolfo Dumans, secretário do Museu nos anos 40, e espécie de porta-voz de Gustavo Barroso, fundador e diretor do Museu:

*O Museu Histórico Nacional [...] surgiu em uma fase em que se comemorava o primeiro centenário de nossa emancipação política. As festas da Independência levaram o governo à convicção de que constituía lacuna imperdoável a falta de um departamento oficial que [...] marcasse episódios de nossas glórias do passado.*³⁸

O Museu Histórico Nacional surge, pois, como centro de referência da memória do Estado-nação, referência que remetia os contemporâneos para um passado no qual a crise não ameaçava a ordem e a estabilidade. A memória foi reunida e cristalizada no espaço, dando concretude a um discurso didático no melhor estilo das exposições internacionais³⁹. Nesse sentido, Dumans (aliás, Gustavo Barroso) não poderia ser mais claro:

*Ainda era tempo duma ação salvadora, de se realizar a fundação dum verdadeiro Museu Histórico no qual se pudesse reunir para ensinar o povo a amar o passado, os objetos de toda sorte que ele representa.*⁴⁰

Uma outra forma de entender tal processo é pensar nele como um pedido de socorro do presente ao passado. O presente, desconjuntado

pela desarticulação, olha com saudade para um passado então perdido na invisibilidade – extinto. E não era apenas o passado monárquico, mas também o passado da Nação republicana. Nesse sentido, é sintomática a história contada por um jornal da época da fundação do MHN, posteriormente repetida pelos Anais. Sob o título “Um valioso presente para o Museu Histórico”, reportava o *Jornal do Commercio* o caso de um tenente veterano da Guerra do Paraguai que, tendo vindo ao Rio de Janeiro para assistir as solenidades do centenário, achara por bem trazer uma bandeira do Império que, segundo contou, fora por ele encontrada no palácio presidencial de Assunção, servindo de tapete em frente à mesa de Solano Lopes. Recolhida pelo veterano, a bandeira fora por ele conservada durante muitos anos, até que teve a idéia de presentear a “Marechal da Vitória” (o conde d’Eu). Só que, uma vez no Rio de Janeiro, e tomando conhecimento da impossibilidade de fazer o que pretendia originalmente (o conde já estava morto...), o tenente deixou o troféu na redação do jornal, que o colocou à disposição do recém-inaugurado Museu Histórico⁴¹. É importante observar o detalhe de que a bandeira se encontrava encerrada em uma caixa de madeira com a inscrição “À memória de D. Pedro II – o valor e a constância (1869)”. Ora, se a história é ou não verdadeira, não importa. O que se torna significativo é o fato de que a inscrição revela os princípios que o Estado em crise buscava – valor e constância. Valor, a coragem de tentar sobreviver em meio à crise; constância, a perpetuação do poder no tempo – ainda que encerrado em uma caixa (caixão?..) de madeira. Os *Anais do Museu Histórico Nacional*, recontando o fato anos depois, acrescentaram o detalhe de que o veterano, durante muito tempo, regressava anualmente ao Museu Histórico, dirigindo-se diretamente ao lugar em que a bandeira ficava exposta, onde se colocava em posição de sentido, *em atitude de respeitosa saudação*

Anualmente, pois, o passado surgia do nada, vindo prestar homenagem ao presente cristalizador da tradição. E, cumprida sua missão, voltava para o nada, deixando aos vivos uma relíquia, como para provar sua existência.

A vida que a morte lhes dá

Conforme prometi-lhe [...] envio-lhe com esta, o fardão de grande gala e o chapéu armado com os quais meu pai [...] Conde da Motta Maia [...] se apresentava no Paço [...] Venho guardando em carinhoso cuidado essas

lembranças de meu Saudoso Pai, e ofertando-as ao Museu Histórico – [...] convencido que estou de que, procedendo d'esta forma, mais honrarei a memória d'aquêle que, desde a minha meninice me ensinou a muito amar a nossa querida pátria.⁴²

Se D. Pedro II foi arrancado da tumba em socorro de um presente que se estilhaçava, não o foi sozinho. Logo teve o concurso de um exército de seguidores, que o tinham sido em vida, e agora pareciam querer honrar o “valor” e a “constância” também na morte. Mas não tomaram uma tal atitude por conta própria, e o Museu Histórico da Ponta do Calabouço não se transformou em um solar assombrado. Ao contrário, suas salas podem ser tomadas como um dramático testemunho da capacidade de permanência da memória.

O texto citado acima remete-nos de volta ao engenheiro Manoel da Motta Maia. Trata-se da carta através da qual encaminhou ao Museu os objetos pessoais de seu pai, médico de D. Pedro II, que o acompanhou ao exílio (onde Manoel também esteve, durante quase dez anos). O documento em questão é o mais antigo testemunho de doação de objetos conservado no Museu Histórico Nacional. Primeiro, mas não único: levantamento feito ao longo da documentação relativa aos quinze primeiros anos de existência da instituição revela a ocorrência de grande quantidade de doações de objetos com um perfil semelhante àquela primeira feita por Motta Maia. Outro exemplo é o brevíssimo bilhete enviado, em 6 de maio de 1922, à Pandiá Calógeras, pela idosa baronesa de Ijuhy: *V. E^a pode contar com a minha solidariedade quanto ao destino que à mesma pretende dar.⁴³*

“A mesma” era um objeto, cujo registro perdeu-se (não temos como saber do que se tratava). Mas certamente referia-se a boa senhora a um item que avivava a memória do velho barão, já então de há muito morto, e o aproximava de uma estrutura – o Estado imperial – que o transcendia. O Museu se transforma em um depósito de indícios, no sentido percebido por Ginzburg para os “investigadores” Morelli, Sherlock Holmes e Freud: pequenos sinais capazes de identificar o autor, por contiguidade.

Uma miríade de sinais, a maior parte deles quase patética, pela pequenez: uma bengala, um clarim de prata, um quadro (devidamente autografado pelo imperador D. Pedro II); uma barretina da Guarda Nacional; a farda de um oficial naval, combatente na Guerra do Paraguai; uma espada com “certificado de autenticidade”. Dificilmente as doações excedem um ou dois objetos, muito embora algumas montem a trinta ou quarenta itens,

e umas poucas, a centenas deles⁴⁴. Mas, grandes ou pequenas, as doações deixam transparecer duas intenções: primeiro, a tentativa do doador não apenas em preservar a memória do antepassado, sinalizando sua participação em uma elite que se caracterizava pela dominância política, mas igualmente pela cultura, erudição e bom gosto; segundo, a intenção de perpetuar a própria memória.

Vejamos a primeira questão. Os objetos constituíam evidências incontestáveis das qualidades de uma elite extinta. A esse respeito, escrevia um dos conservadores, em 1940:

Há uma separação de séculos entre a Europa e nós. Séculos que poliram nomes de família. No entanto, nenhum príncipe ou jovem fidalgo, vindo ao Brasil durante o período imperial, saiu daqui constrangido por falta de civilidade ou de ambiente duma verdadeira Corte. Bem ao contrário! É de surpreender, que dentro das condições locais, milhares de léguas marítimas da velha Europa, aqui tivesse brotado e se desenvolvido uma distinção que pouco distava daquela terra de origem do insigne visitante.⁴⁵

Quer dizer: a nobreza brasileira, estofo da “verdadeira Corte” que se encontrava aqui, identificava-se pelas qualidades (civilidade e ambiente) de uma classe superior. Mas visto que tudo isso (Corte, nobreza, distinção) já estava relegado às profundas da invisibilidade, apenas os objetos poderiam testemunhar os fatos. Algumas páginas adiante, afirma Rusins, enfaticamente: *As carruagens utilizadas pelos nossos Imperantes atestam o que vimos afirmando. E não é imaginação enriquecida por uma fantasia exaltada. São documentos coevos...⁴⁶*

Os testemunhos permitem reconhecer nos possuidores, ou seja, testemunham, uma série de qualidades. Mas seriam qualidades imediatamente reconhecíveis? Parece que os doadores acreditassem nisso, uma vez que a autenticação do objeto nunca vai além de uma carta de próprio punho: *Estes álbuns mostram o trabalho de meu pai, engenheiro Oscar Trompovsky, que participou da construção do sistema de abastecimento de água do Rio de Janeiro, em 1889.⁴⁷*

O que não significa que o Museu confie muito no testemunho do doador. A conservadora Sigrid Barros, escrevendo sobre o papel cultural dos museus, coloca os trabalhos de pesquisa como uma das principais tarefas dessas instituições⁴⁸. Pesquisa era, de fato, uma das atividades mais intensas desenvolvidas pelos antigos conservadores, não só do Museu Histórico Nacional, mas de todos os outros grandes museus – basta que observemos a enorme massa de produção bibliográfica contida nas publica-

ções dessas instituições. A medida da importância desse trabalho é dada por Gustavo Barroso, fundador do MHN. No livro que talvez tenha sido o primeiro manual técnico sobre museus publicado em língua portuguesa, escrevia ele o seguinte:

A parte mais importante e mais difícil [...] da Técnica de Museus, é a classificação dos objetos de qualquer espécie, que tenham de constituir suas coleções [...] Para bem se classificarem as peças [...] mister se faz grande cabedal de conhecimentos especializados [...] Sem essa base será impossível identificar com acerto e propriedade os objetos, entender o que se pode chamar sua linguagem, própria ou simbólica, catalogá-los, aferir seu valor e até arrumá-los bem.⁴⁹

Se o museu se transforma em um depósito de indícios, cabe aos especialistas investigar tais indícios. Isso parece significar que a aceitação dos objetos não era imediata, e que o testemunho do doador precisava ser corroborado, em níveis crescentes, pelo testemunho *científico* (a Museologia é um estudo científico, como diz Barroso, na página 6 do mesmo livro) da instituição. Trata-se de colocar o testemunho individual em um conjunto – o dos testemunhos –, e em um contexto – aquele ao qual o objeto esteve inserido.

Portanto, o par informação/memória, ao qual nos referimos anteriormente, é recolocado pela correta identificação, classificação e exposição do testemunho. O processo desenvolvido não inaugura caráter de suporte de memória no objeto – este já aporta no museu com tal qualidade. Os documentos de doação que colocamos em destaque sublinham essa conclusão, e poderíamos referir outros. O que o trabalho desenvolvido pelos especialistas faz é devolver o suporte de memória a um contexto: historicizá-lo. Isso significa colocá-lo em sintonia com o discurso histórico construído pelo museu: um discurso que buscava recuperar a tradição, entendida como a glorificação do passado.

No Museu Histórico Nacional o culto à tradição implicou no culto à “pessoas exemplares”, capazes de personificar esta tradição. O Museu Histórico Nacional tendia a restaurar, conservar e legitimar o papel do Império e da nobreza brasileira no processo de formação da nacionalidade [...] O culto a uma “pessoa exemplar”, tanto no caso do imperador quanto no de outras pessoas eleitas como tal, estruturava-se através dos objetos a ela relacionados.⁵⁰

O trabalho desenvolvido pelos especialistas-conservadores é, portanto, muito semelhante ao que hoje feito pelos especialistas em cultura material, que procuram reinserir suportes que passaram por processo de dissolução de informação em um contexto histórico. A diferença mais marcante (além das complicadas técnicas que os arqueólogos e paleontólogos utilizam) é que os conservadores trabalhavam com o referente já em tela – o discurso histórico no qual os objetos deveriam ser inseridos. Nesse contexto, cabia ao museu identificar e classificar corretamente o objeto-suporte de memória, o que equivalia a por-lhe uma informação básica: *aqui está um homem/ mulher que foi gente*. O resto se segue, pois os museus devem “provocar o público”, segundo o mesmo Barroso, no livro citado.

*A vida dinâmica dos museus deve ser pautada por este princípio: instruir seduzindo. Com suas referências, visitas parciais, exposições comemorativas, ela é, em si, na verdade, veículo de ótima propaganda [...].*⁵¹

Propaganda não só das “pessoas exemplares”, das quais fala Abreu, mas da estrutura da qual fizeram parte. Nas entrelinhas (todo discurso as tem...), a mobilização para o ideal do passado como fonte do presente, materialização dos desejos de ordem, a concretização da ilusão de perenidade. Quase uma outra vida, só possível após a morte.

Troca de presentes – a garantia da vida após a vida

Temos visto, até o momento, a mobilização e reconstrução de uma massa de memória, ação situada em um contexto político mais amplo. Tal reconstrução implica uma atitude individual, buscando a conservação de memória individual, e na atuação de uma instituição especializada, que se constitui na reinserção da informação do qual o objeto é suporte, em um contexto maior, qual seja, o discurso institucional. Mas tal atitude pode se ampliar. Pode buscar potencializar as possibilidades do suporte de memória encaminhado ao museu. A memória se desdobra pelo desdobramento das informações apostas pelo museu ao objeto.

*Agradeço a doação do fardão de grande gala e do chapéu armado que pertenceram ao Dr. Cláudio Velho da Motta Maia, Conde da Motta Maia e com os quais se apresentava no Paço Imperial. Eles já estão devidamente expostos junto com outras relíquias do passado da Pátria, devidamente creditada a doação.*⁵²

Regina de Abreu aponta para o fato de que a doação da viúva Miguel Calmon constituía uma “troca de presentes”. Escreve a autora que...

[a] doação generosa de Alice da Porciúncula não conseguia ocultar a troca embutida no processo, onde a reciprocidade constituía a regra básica [...] Tratava-se de um fenômeno de “troca de presentes”, onde inicialmente Barroso ofereceu a primeira dádiva: a dádiva de associar a memória de Miguel Calmon e seu clã a uma instituição de âmbito nacional [...] Em outras palavras, Barroso oferecia a dádiva de associar, definitivamente, a memória individual de Calmon e seu clã a uma construção histórica da nação.⁵³

Pois se no caso Calmon o Museu tomara a iniciativa de oferecer a perpetuação, no caso dos doadores “menores” a reciprocidade também existia, mas a iniciativa partia do doador. Este oferecia o legado de seu antepassado, legado que “provava” a importância do mesmo e sua proximidade ao Imperador (que o legitimava, em última instância). Mas o museu lhe oferecia, em troca, dádivas de alto valor. Já examinamos a recuperação da informação e a perpetuação da memória do antepassado. Outra dádiva é a perpetuação da memória do próprio doador.

As etiquetas, que podem ser consideradas como “bancos de informação”, trazem dados sistematizados. Entre esses, a procedência do objeto. A procedência é a chancela do doador, e o aproxima, por contiguidade, da estrutura do qual seu antepassado fizera parte.

Se trata de informação chancelada por uma instituição oficial. E, além da etiqueta, havia também a carta de agradecimento, documento oficial que seguia sempre uma fórmula curiosamente estereotipada. *Agradecemos a doação do [especificação do objeto doador] que pertenceu ao [identificação do possuidor] e que será exposta, devidamente creditada [ou registrada] a origem.* Com pequenas variações de estilo, dezenas de documentos com esse teor estão guardados no arquivo permanente do Museu Histórico Nacional. Eles correspondem a uma espécie de “atestado” de que a memória do doador também ficará a salvo da dissolução.

Parece que a instituição, representada por seu diretor, também tinha certa consciência dessa capacidade. Quando faltavam objetos relativos a alguma figura de relevo dentro da ordem imperial, o próprio museu tratava de sair atrás da doação, e não se acanhava em oferecer ao potencial doador a dádiva da perenidade – para o antepassado ilustre e para o próprio.

Honrado pelo governo federal com a direção do Museu Histórico Nacional

a pouco criado com fim de conservar as relíquias pátrias, e no propósito de agrupar sob a égide da veneração brasileira tudo quanto diga respeito aos grandes lances da nossa história – relembrando nomes e atos de valor de nossa gente, estou recorrendo aos que podem auxiliar esse empreendimento, que visa transmitir aos vindouros, com a lembrança das glórias nacionais, o respeito e a admiração pelos vultos que nobremente concorreram para a grandeza do Brasil.

Avulta, entre eles, o nome do Almirante Barroso, sobre quem esse estabelecimento nada possui que possa expor [...] rogando a fineza de auxiliar o Museu Histórico com qualquer objeto que haja pertencido aquele ilustre antepassado de V. Ex.⁵⁴

Não se registra, na documentação pesquisada, nenhum caso em que a doação seja negada. Afinal, trata-se de um verdadeiro canto de sereia, difícil de resistir: a entrada no museu, para o doador e seu antepassado, era quase como uma garantia de perenidade, defesa contra a dissolução da informação e da memória. O objeto (“dádiva”, como costumavam ser referidos) tornava-se quase uma espécie de lápide do possuidor – e, em um futuro mais ou menos distante, do doador. Mas a vida tem muitas facetas, e a morte é uma delas. No caso do homem vai-se o suporte, fica a memória. Garantir a memória é garantir uma outra vida após a vida.

Conclusão

A história que acabamos de desfiar, por incrível que possa parecer, pode ser remetida, talvez de maneira um tanto torcida, à proposição bíblica: aquele que crê em mim, mesmo morto, viverá. Nesse caso, “aquele que pode ser lembrado, mesmo morto, viverá”.

Tenho a honra de oferecer ao Museu Histórico [...] as fardas de Conselheiro d’Estado que pertenceram e foram usadas por meu Pai – o Conselheiro Dr. José da Silva Costa.⁵⁵ É da memória que estamos falando. É a memória o espaço onde são conservadas as informações que realmente contam, aquelas que permitem, ao indivíduo e ao grupo, delimitar-se. Mas a informação não é perene. Ela se dissolve, em um espaço de tempo mais ou menos curto. E que pior castigo pode haver, para quem viveu, que o esquecimento? A morte é inevitável, ela é parte da vida, como já disse alguém. Mas o esquecimento é o fim definitivo, a morte na morte. O fim absoluto. A tragédia.

Os museus são uma invenção que permite, de certa forma, modificar tal destino, vencer-lhe, ao menos parcialmente, a inexorabilidade. Dar à vida uma continuidade que, mesmo residual (os objetos não emulam seu possuidor extinto, apenas o denotam), compensa e dá seguimento ao que, de outra forma, seria tão-somente ruptura. Os museus não são as únicas “máquinas de rememorar”, a sociedade está cheia delas⁵⁶. Mas são talvez as únicas em que o indivíduo pode entrar e negociar a própria perenidade.

Colocar objetos em um museu é, pois, como pendurar quadros em uma parede. Vistos, eles forçam a lembrança, ou ao menos forçam a uma interrogação, que é melhor que o total esquecimento. Os museus são lugares de memória, lugares de lembrança. Lembrança que aflora e que aponta para o passado, não como ele foi, mas como ele é lembrado, e, assim, reconstruído. É esta a sua parte na negociação – executar um trabalho que está além das forças do possuidor do objeto, seja ele gerador ou doador. Suas exposições, ou mesmo suas reservas técnicas, garantirão a conservação da memória de forma não inteiramente aleatória. E isso será feito pela operação dos suportes de memória, tratados como suportes de informações.

E essa trajetória começa pela aposição, ao objeto, de uma informação básica. Aquela que pode ser resumida na expressão (aliás, tomada de empréstimo a Mattos): aqui está uma pessoa – homem ou mulher, não importa – que foi gente.

A partir daí, o museu começa um trabalho de sedução do público, que busca conduzi-lo a conclusões não-aleatórias, conduzindo-o pelo discurso da instituição. Este pode ser lido através da disposição dos itens materiais, com relação às informações que o observador traz. As informações contidas pelo museu constituem um conjunto que atuará como retroalimentação do sistema que informa o visitante e que é por este processado a cada momento. O equilíbrio do sistema é perenemente desfeito e refeito, é essa a base da interação entre visitante e instituição. Restabelece-se cada vez que o observador/visitante incorpora ou refuga uma nova informação, refazendo seus próprios conteúdos – sejam culturais ou afetivos. Processamento dos novos conteúdos de informação. É dessa forma que um terceiro elemento, o visitante, é introduzido na negociação entre doador e museu.

E assim faz-se, ainda que parcialmente, a possibilidade da perenidade, materializada na memória. Memória de figuras e fatos, perdidos no passado, mas visíveis. Como quadros pendurados em uma parede.

Notas

1. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d. Verbetes *Mnemosine*.
2. LE GOFF, Jacques. "Memória." In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1. Memória-história. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983, p. 34.
3. BORGES, Jorge Luis *apud* LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 205.
4. Idem, p. 205.
5. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
6. LEWIN Kurt. *Princípios de psicologia dinâmica*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 43.
7. A compreensão desse postulado exige que recorramos ao conceito de *feedback* ou *retroalimentação*, um dos componentes mais queridos da teoria da informação: trata-se da capacidade de um sistema em utilizar os resultados de sua própria performance como informação auto-reguladora, ajustando-se assim a si mesmo, como parte do processo em andamento. Para [Norbert] Wiener era mais do que um ardil mecânico inteligente; ele o considerava como uma característica essencial da mente e da vida. Tudo o que é vivo pratica alguma forma de feedback, à medida em que se adapta a seu meio ambiente [...] "Viver de modo eficaz – concluiu ele – é viver com a informação adequada". Assim, comunicação e controle pertencem à essência da vida interior do homem, bem como de sua vida em sociedade (cf. ROSZAK, Theodor. *O culto da informação*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 26-7 e 139-49, para a crítica da noção).
8. Cf. LYOTTARD, François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p. 21-4 e TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. São Paulo: Record, 1983.
9. FINLEY, Moses. *Uso y abuso de la história*. Barcelona: Critica, 1977, p. 36.
10. LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 27.
11. NAMER, Gerald. *Memóire et societe*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1987, p. 27.
12. NORA, Pierre. "Entre memóire et histoire". In: NORA, Pierre (org.). *Les lieux de la memóire*. Paris: Gallimard, 1984, vol. 1, p. XVIII.
13. Sobre o conceito de *língua* ver LEPSCHY, G. "Língua/fala". In: ROMANO, R. (dir.). *Op. cit.*, vol. 2, p. 72-3.
14. LOWENTHAL, David. *Op. cit.*, p. 238.
15. Sobre esse assunto, cf. POMIAN, Krzstoff. "Colecção". In: ROMANO, R. *Op. cit.*, vol. 1, p. 64-5.
16. LOWENTHAL, David. *Op. cit.*, p. 240.
17. Sobre o problema do par visibilidade/invisibilidade ver POMIAN, K. *Op. cit.*, p. 66. *O invisível é o que [...] está muito longe no tempo, no passado ou no futuro*.

18. Sobre essa questão ver GEFERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 3ª ed, 1990, p. 106-8.
19. Cf. LACOMBE, Américo. J. "Nobreza brasileira", *Anuário do Museu Imperial*, vol. 1, Petrópolis, 1940. ; TOSTES, Vera L. B. "Estrutura familiar e simbologia na nobreza brasonada". Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP/Depto. de História, 1989.
20. LACOMBE, Américo. J. *Op. cit.*, p. 55.
21. Idem, p. 56.
22. TOSTES, Vera L. B. *Op. cit.*, p. 100.
23. LACOMBE, A. J. *Op. cit.*, p. 146. Os grifos são nossos.
24. MATTOS, Ilmar R. de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 126.
25. Idem, p. 125.
26. *A distribuição de títulos e condecorações, quando bem regulada, forma nas monarquias modernas um fundo inesgotável de riqueza com que as nações constitucionais, por meio de seus governos, têm sempre um meio de recompensar o mérito e estimular as aspirações legítimas*. Discurso do deputado Venâncio Henrique de Rezende. *Anais da Assembléia Geral*, 1839, p. 9. *Apud* TOSTES, Vera L. B. *Op. cit.*, p. 35.
27. CUNHA, R. V. da. *O Parlamento e a Nobreza brasileira*. Brasília / Rio de Janeiro: Senado Federal / Arquivo Nacional, 1979, p. 143.
28. FERREIRA NETO, Edgar L. F. "O improviso da civilização". Dissertação de Mestrado. Niterói, UFF, Depto. de História, 1989, p. 74.
29. GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.
30. Idem, p. 171.
31. Idem, p. 150.
32. Nos referimos especificamente ao caso do leilão do Paço de São Cristovão, de 1893. Ver SANTOS, Francisco M. dos. "O leilão no Paço de São Cristovão", *Anuário do Museu Imperial*, vol. 1, Petrópolis, 1940.
33. FERREIRA NETO, Edgar L. F. "O improviso da perenidade", *Cadernos de Pesquisa MHN*, n. 1, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1989, p. 45.
33. FAUSTO, Bóris. *A república velha: evolução política*. São Paulo: Difel, 1971, p. 320.
34. Sobre os aspectos exteriores da Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil v. *Livro de Ouro da Exposição do Centenário*. Rio de Janeiro, 1922.
35. Sobre as exposições universais v. NEVES, Margarida de S. "As arenas pacíficas", *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 5, abr. 1988, Rio de Janeiro, PUC, Depto. de História, p. 28-41.
36. FERREIRA NETO, Edgar L. *O improviso da perenidade... Op. cit.*, p. 56.
37. Sobre o papel do Estado como organizador da nação, ver MATTOS, Ilmar R. de. *Op. cit.*, p. 80-6.
38. DUMANS, Adolfo. "A idéia da criação do Museu Histórico Nacional", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 3, Rio de Janeiro, 1943, p. 10.

39. *As exposições são ainda um espaço de lazer, não resta +dúvida, mas de um lazer eminentemente didático. Surgem contemporaneamente a outros espaços de lazer urbano, como grandes parques que são construídos nas metrópoles [...]. Sua função será, como a destes outros espaços, divertir e disciplinar a multidão, mas revestida de um caráter primordialmente educativo* (NEVES, Margarida de S. *Op. cit.*, p. 31).
40. DUMANS, Adolfo. *Op. cit.*, p. 10. O grifo é nosso.
41. *Jornal do Commercio*, 13 de setembro de 1922. A história é repetida nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 3, 1942.
42. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Controle do Patrimônio. Processo 1/22, doc. 2.
43. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Controle do Patrimônio. Processo 2/22, doc. 1.
44. O caso mais conhecido é o da doação viúva Miguel Calmon, concretizado em 1936. Constituída por objetos tridimensionais, arquivísticos e bibliográficos, montava tal doação a alguns milhares de itens, boa parte deles de alto valor monetário. Uma vez no Museu, o conjunto de objetos constituiu a *Coleção Miguel Calmon*, reunida, segundo as exigências da doadora, em uma sala-monumento, que recebeu o título de Sala Miguel Calmon. Sobre a coleção, ver ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro: Rocco / Livros Lapa, 1996.
45. RUSINS, Alfredo T. "As carruagens imperiais no Brasil", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 2, Rio de Janeiro, 1942, p. 220.
46. *Idem*, p. 290.
47. BARROS, Sigrid P. de. "A mensagem cultural do museu", *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 13, Rio de Janeiro, 1953.
48. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Controle do Patrimônio. Processo 12/23, doc. 2.
49. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica dos museus*, vol. 1. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1946, p. 14.
50. ABREU, Regina. *Op. cit.*, p. 103.
51. BARROSO, Gustavo. *Op. cit.*, p. 25. O grifo é nosso.
52. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Controle do Patrimônio. Processo 1/22, doc. 2.
53. ABREU, Regina. *Op. cit.*, p. 147.
54. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Controle do Patrimônio. Carta de Gustavo Barroso a Henrique Barroso, 13 de novembro de 1922.
55. Museu Histórico Nacional, Setor de Controle do Patrimônio. Processo 12/25, doc. 2.
56. Sobre o assunto, cf. o artigo de NORA, Pierre. *Op. cit.*

3^a PARTE: ACERVOS - INDUMENTÁRIA



François comboin, dessin. 1897.
Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho
Acervo Museu Histórico Nacional

APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Lima *



As roupas são inevitáveis. São nada menos que a mobília da mente tornada visível.

James Laver, *Style in costume*

Falar sobre Indumentária é tentar fornecer uma visão panorâmica da importância que o traje assume ao longo do tempo e da maneira que a cultura predominante em cada momento a influencia. Atuando como um sistema de signo de distinção social e como um elemento paradigmático que esclarece a respeito do cotidiano “*de uma maneira geral as roupas parecem conseqüentemente preencher um certo número de funções sociais, estéticas e psicológicas [...] Estas funções estão presentes tanto no vestuário antigo como no moderno.*”¹

O acervo de Indumentária do Museu Histórico Nacional está localizado na Reserva Técnica, com todo o tratamento adequado para sua preservação tanto no que diz respeito a seu manuseio quanto a seu acondicionamento. Devido a sua importância, recebe a visita de pesquisadores de todo o país e consultas do exterior, pois, com cerca de 1500 peças, constitui-se em uma coleção bastante eclética:

Uniformes militares autênticos (alguns extremamente raros, como a jaqueta do Corpo de Caçadores a Cavalos do Primeiro Reinado); sobrecasacas e túnicas azul ferrete que vestiram muitos de nossos heróis na Guerra do Paraguai e os tão familiares exemplares em verde oliva. Para complementar a estética de muitas peças, chapéus bicórnios, dragonas, fiadores, talins e faixas militares reluzem ao lado dos bordados correspondentes a cada patente.

Fardamentos daqueles que serviram aos Imperadores no Paço Imperial, cuja riqueza das bordaduras douradas e insígnias pertinentes ao car-

* Museóloga. Pesquisadora do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro / RJ. Curadora da Coleção de Indumentária do Museu Histórico Nacional.

go ocupado estabelecia o *status* social na Corte. Dessa maneira, temos casas de Camaristas ou Gents-Homens, Veadores e Médicos.

Os trajes etnográficos da Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho, mulher empreendedora que, ao fazer o primeiro Museu de Indumentária em sua casa em Santa Teresa, mostrou que estava muito à frente de seu tempo, ao trabalhar com a memória e a perenidade. É composta por roupas folclóricas de várias partes do mundo que, reunidas, do “Traje de Luces” do toureiro espanhol às simbólicas túnicas imperiais de seda chinesa, revelam, em uma profusão de cores típicas e materiais, as diferenças e igualdades dessa nossa aldeia global.

Os trajes infantis e os sociais estão ligados diretamente à Moda. Demonstram como a aparência foi construída pelas mudanças do vestuário não somente pelos tecidos e cores. O universo infantil está representado pelas longas camisolas de batizado, pelas camisinhas de pagão, toucas, vestidos de primeira comunhão, macacões, mantas, babadores, trajes de marinheiro e inúmeros vestidos. Todas as peças comprovam o esmero com que foram produzidas através dos anos, dos mais antigos e tradicionais, feitos à mão, aos modernos, de confecção industrial.

Os trajes sociais correspondem, através das práticas sociais, dos conceitos culturais, dos ritos de passagem, da intimidade e do lazer, ao estilo de vida de uma determinada época

Também alguns nomes ligados à Moda nacional e internacional estão aqui representados: Guy Laroche, Valentino, Courrèges, Lanvin, Louis Féraud, Mena Fiala, Denner, Gerson, José Augusto Bicalho, José Ronaldo, Lucília Lopes, Guilherme Guimarães, Camilo Paoliello. A nossa idéia é contar com novas doações que completem trajes de todos os estilistas brasileiros que ainda não fazem parte da coleção.

No acervo, temos vestidos bordados a prata do estilo império; um vestido de baile da Baronesa de Loreto; o conjunto de luto, para dormir, da Baronesa da Estrela, por ocasião da morte de D. Pedro II; as calçolas abertas; vestidos de noiva; pelerines da Belle Époque; a capa de baile e o vestido branco francês para jogar tênis nos anos 20 do século passado, que convivem harmoniosamente ao lado de vestidos característicos de todas as décadas desse mesmo século; de calças jeans; de botas clubber; de tamancos de madeira; de fraques e smokings; de inúmeras camisolas; de trajes femininos e masculinos para banho de mar; de espartilhos; de bolsas; de luvas

e leques; de bengalas e cartolas, além de inúmeros chapéus. Todas as peças foram e continuam sendo adquiridas através de doações, e esse trabalho é desenvolvido a partir de critérios preestabelecidos sobre o que é realmente representativo de cada época, pois ainda possuímos alguns períodos esparsos. Quando tivermos preenchido todas as lacunas, pretendemos ser, juntamente com o Arquivo Histórico e a Biblioteca (devido à importância do material que possuem), um Centro de Referência de Moda. Além disso, procuramos divulgar nosso acervo participando de seminários e recebendo a visita de todas as pessoas interessadas no assunto, desde o público em geral a profissionais e inúmeros estudantes das diversas Universidades de Moda.

Dessa maneira, para participar da publicação de mais um exemplar dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, convidei três excelentes profissionais que têm consciência da importância da memória e o compromisso com a história e seu tempo. Um vestido de noiva do século XIX, um casaco de veludo da Belle Époque e um *tailleur* da Casa Canadá foram enriquecidos com as pesquisas de Elizabeth Filipecki, Silvia Helena Soares e Cristina de Seixas. Elizabeth, graduada em Belas Artes, é professora de Indumentária e Cenografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da UNI-RIO. Como figurinista da TV Globo, é conhecida no Brasil e no exterior através das inúmeras novelas e mini-séries para as quais desenhou figurinos, além dos trabalhos que fez para óperas, cinema e teatro. Silvia Helena, graduada em História e Jornalismo, é Mestre em Teoria da Comunicação e Cultura. Com Especialização em Moda na Inglaterra, é professora da História da Moda da Escola de Moda Candido Mendes e da Universidade Estácio de Sá, nas quais contribuí intensamente para a formação de novos profissionais na área de Estilo e Moda. Cristina Seixas também é jornalista, atividade que compartilha com intensa atuação como estilista e produtora cultural. Sua sólida formação intelectual a levou à PUC do Rio de Janeiro, onde leciona no curso de Produção de Moda. É também membro do Conselho Superior de Moda do Estado do Rio de Janeiro.

A criatividade e competência dessas três profissionais não precisaria de apresentação, mas fazê-la é para mim um prazer. Quanto ao acerto do tema e de minhas observações sobre os textos, deixo ao critério do leitor.

Notas

1. EMBACHER, Ailton. *Moda e identidade: a construção de um estilo próprio*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999, p. 15.

Pós-escrito do Editor

Cerca de um ano atrás, tive a feliz idéia de pedir à colega Vera Lima auxílio para montar uma das seções do volume 33 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. A idéia era abrir um recorte no acervo do Museu e pedir para que especialistas escrevessem sobre os temas daí decorrentes. Como sempre, Vera, ela mesma uma especialista em seu *metier*, saiu-se muito bem na tarefa e se mais não fez, foi por culpa minha. Só que, pouco tempo atrás, fui surpreendido por um texto que me foi apresentado despretenciosamente por uma especialista que, tendo militado na indústria da Moda durante muito tempo, acabou enveredando pelos estudos de gênero e, atualmente, desenvolve pesquisas na COPPE-UFRJ, em torno da figura da mulher na primeira metade do século. Trata-se de Heloisa Ribeiro. Seu texto, que nem pretendia ser artigo, examinava um dos principais acervos sob guarda do MHN – a coleção Sophia Jobim Magno. A personalidade dessa personagem fascinante vaza da documentação preservada no Arquivo Histórico. Sendo tal coleção uma importante fonte para a História da Moda e da Indumentária, atividades que Sophia cultivou ao longo de anos de sua vida, não tive dúvidas em usar a prerrogativa do editor e acrescentar o texto à fila competentemente elaborada por Vera. Acho que ela me desculpará – e este volume só terá a ganhar.

José Bittencourt

Editor dos Anais do Museu Histórico Nacional

EM TORNO DE UM VESTIDO DE NOIVA...

Beth Filipecki*



O impacto visual desse vestido de noiva atinge nossa emoção por sua diminuta proporção. Essa efêmera escultura, tão zelosamente guardada durante toda a vida de sua proprietária, remete-nos simbolicamente a um passado ainda mais remoto, tempo de inocência e pureza, virtudes que se revelam na menina mitificada no rito solene da primeira comunhão. Toda a existência feminina decorria entre dois véus, o da comungante e o da esposa, donzela que sobe ao altar ainda menina, recatada, educada dentro de padrões austeros e que sabia falar francês, tocar piano e cantar mas, sobretudo, bordar. Era assim que se preparava o enxoval como forma de aprendizado para a futura vida de casada.

Doado em 1996 ao Museu Histórico Nacional pelos Doutores Hélio Saul Ramos Barreto e Ruy Carlos Ramos Barreto, o vestido de noiva de sua avó materna Dona Maria Eugênia de Faria, filha do comendador Antonio Francisco de Faria, que no dia 4 de abril de 1883, às 17h30, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Gávea, casou-se com o então Alferes e futuro General Joaquim Lourenço da Silva Ramos.

A noiva residia nas terras que hoje pertencem à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, quando na época já existia o famoso Solar Granjean de Montigny.

Nada se sabe sobre sua idade, mas o noivo tinha 31 anos por ocasião do casamento e, através de uma fotografia datada de 1877, pode-se imaginar que já havia um princípio de “namoro”, visto que oferecia formalmente uma foto à família de Dona Maria Eugênia.

A principal característica desse traje de Noiva é seu corte primoroso em duas peças, habitual e de regra nos anos 80 do século XIX, evidente inspiração nos trajes de corte racional, cujo estilo seco e singelo evidencia-

* Bacharel em Belas Artes. Professora de Indumentária e Cenografia, UFRJ e UNIRIO (Rio de Janeiro / RJ). Figurinista da Rede Globo de Televisão.

va os novos tempos que aqui chegavam através de pranchas coloridas que as revistas femininas da época publicavam. A moda era ditada por Charles Worth, inglês radicado em Paris, criador da Alta Costura. Era ele quem vestia a Imperatriz Maria Eugênia, sua corte e a alta burguesia européia.

Podemos observar que a peça é um primor de elegância, repleta de informações que confirmam o devido respeito às normas que demarcam o traje ritual. Era comum usá-lo posteriormente em ocasiões especiais, como óperas ou bailes.

O corpete é de seda pérola, justo, com pinças, mangas compridas e justas franzidas nas extremidades superior e no cotovelo, aberto na frente terminando em bico. O abotoamento se faz com uma fileira de botões de pérolas falsas irisadas em aberturas caseadas que marcam uma vertical que não é agressiva nem rigorosa e contém uma evocação lírica e simbólica.

Seu interior é barbatanado, decote justo ao pescoço, com cós alto do mesmo cetim guarnecido de viés de musselina pérola. Costas cortada em panos, com recorte perfeitamente linear e geométrico, servindo suas linhas de composição só e apenas para a função de cobrir um corpo justo e se adequar à colocação de uma anquinha (Tournoure-Bustle) com mola retrátil, uma vez que o desenho da saia acompanha a moda, respeitando o volume traseiro exagerando a silhueta.

Costura de ombros e laterais projetadas para o eixo central das costas.

A pequena cauda do corpete se prolonga ao centro em pontas maiores, fazendo um desenho dinâmico e original.

A saia de base é lisa na frente, cortada em três panos, de largura estreita, como era comum na época. A parte de trás é franzida e recebe um forro consistente para a anquinha. A cauda tem uma forração especial, reforçada a partir da metade das costas, base entretelada e forrada de algodão pespontado à mão, com barbatanas na bainha traseira, formando uma leve escultura.

A frente e as costas da saia recebem, na altura da barra, decoração de folhos de seda, contudo, é só na frente que vemos referências das aplicações de pequenos *miguets* de flor de laranjeira.

Aplicado à essa saia, temos a tradicional sobressaia do período eclético, com pregas sobrepostas assimetricamente, direcionando o olhar no movimento crescente de abertura da lateral direita para a esquerda.



Traje nupcial, 1884. SIGA 42007

As laterais da sobressaia são contornadas por aplicações da mesma renda que percorre, em forma de *fichu*, o peito do corpete, no qual um fragmento do raminho de flor de laranjeira está aplicado na altura do coração.

Em um vestido de noiva, é perceptível a grande importância simbólica expressada através de elementos fortemente codificados.

Nada substitui a sublimidade de um casamento na Igreja. Entrar vestida de noiva, ao som do órgão, em uma nuvem de incenso, em meio a todos os amigos, emocionados e sorridentes, tal era o sonho de sua infância e tal será a lembrança de toda a sua vida. Ela não esquece nada, nem as flores, nem os círios, nem o suave canto dos meninos no coro, nem a voz débil do velho padre, nem o anel colocado em seu dedo trêmulo, nem a estola posta em sua cabeça, nem a bênção sagrada, nem, atrás da porta da sacristia, o caloroso abraço de sua mãe.

Ao cobrir o corpo como uma segunda pele, o traje sinaliza uma representação da aparência marcada pelo imperativo de uma época e de uma sociedade burguesa, com um certo número de valores ideológicos e posições sociais pautadas pela imitação da aristocracia.

O voto conjugal foi secularizado a partir de 1790, com a Revolução Francesa. A união legalizada não mais consistia na troca do “Sim” perante o padre, que desempenhava o papel de testemunha desse mútuo consentimento. A partir daí, a autoridade pública assumiu uma participação na formação da família. Com o decorrer do século XIX, o religioso sobrevive nos símbolos: o altar, a deusa, o olhar do Ser Supremo, mas o ideal burguês do bom marido estava ligado à dignidade de sua profissão e sua masculinidade estava baseada na sua capacidade de atender às necessidades dos seus. A feminilidade de uma esposa se fundava na dependência. Caso tivesse alguma ocupação, a mulher perderia qualquer distinção. “Mulheres do Lar” foi um quadro bem definido em torno desse santuário de dores, alegrias e reflexões. Todos deveriam reconhecer a importância de uma vida familiar estável e de um lar bem organizado. Esse foi o discurso da burguesia mundo afora, e o contrato de casamento, uma característica burguesa. Apenas os despossuídos se casavam sem contrato, sob o regime de comunhão legal, administrado apenas pelo marido.

O enxoval, terminado durante o noivado, demarcado inicialmente com a primeira letra do nome de família do marido, e depois da esposa, representava 5% do seu dote. Segundo consta, a grande diferença entre um enxoval rico e um enxoval modesto se caracterizava nas rendas, peles, roupas de casa e na delicadeza das peças íntimas. Tê-las brancas era sinal de riqueza.

Ainda no Terceiro Império Francês, o enxoval era exposto junto com a corbelha e os presentes oferecidos à noiva até a véspera do casamento. No dia da assinatura do contrato, o noivo enviaria à futura mulher a corbelha, isto é, uma certa quantidade de presentes rituais que antigamente eram colocados dentro de um cesto de palha trançada em cetim branco. Depois disso, passaram a ser enviados dentro de uma pequena cômoda, mais tarde ainda, bastavam as caixinhas de jóias e as embalagens dos próprios fornecedores.

Enquanto o enxoval fica exposto no quarto da moça, a corbelha fica no pequeno salão. Os periódicos de moda sugerem modelos de corbelhas saídas tal e qual dos ateliês parisienses, e descrevem todo seu conteúdo, desde luvas, penhoares, leques, frascos de perfumes, jóias, e por fim um Missal para a cerimônia de casamento.

O vestido de noiva segue fielmente as flutuações e alterações da moda nos seus aspectos mais estruturais e formais, mantendo-se sempre comprido, e o véu, tapando o rosto, teve variações entre mais longos e curtos

É desde os tempos imemoriais que se realizam festas de casamento. Elas representam um dos principais acontecimentos comunitários, presentes em todas as culturas e civilizações.

Os poderosos Zeus e Hera, além do semideus Destino, apadrinhavam o casamento grego, uma cerimônia na qual se unia o contrato matrimonial com a Mitologia. Os noivos usavam togas alvas. Em Roma, a cor do amor era o amarelo e recebiam guirlandas de flores, em um ritual cheio de simbolismo.

Os casamentos constituem uma festa coletiva de exaltação da Família através da união entre os esposos que são, afinal, perpetuadores da espécie. A sua contribuição é fundamental para o futuro e para o progresso físico e espiritual da sociedade.

A noiva assume um lugar destacado no acontecimento e, tanto nas cerimônias religiosas quanto nas civis, que podem ou não se realizar no mesmo dia, o vestido de casamento transmite essa idealização da figura da mulher como mãe da humanidade.

Em nosso país, o traje de noiva é sinalizado por um caráter tendencialmente suntuoso e dignificante, mas nem sempre o vestido foi branco ou pérola, tendo-se preferido cores, nomeadamente o vermelho, durante a Idade Média. Na época barroca, usaram-se as sedas lavradas, os bordados e os laminados de ouro e prata. É no fim do século passado que se destaca o branco como cor essencial a essa festividade.

Deve-se ao neoclassicismo, então vigente, o gosto de estar vestida como uma deusa, tendo-se acrescentado o véu, determinando símbolo de pureza, e a grinalda, consagração celeste através da coroação do desejo de fecundidade.

A cor vai se impor no casamento burguês durante o século seguinte, mas é fundamentalmente depois de 1880 que se instala o uso do branco, ligado à pureza e à inocência que se desejava para a jovem que ia contrair o matrimônio.

A cerimônia, no fim do século, perde a intimidade que a caracterizava e se transforma em verdadeiro desfile de moda.

Os anéis que se trocam reciprocamente expressam a idéia da aliança de destinos. O ramo é uma aquisição do começo do século XX que chega por influência francesa, muito embora se usasse a flor de laranjeira nos cabelos desde 1800.

No fim do século XIX, a silhueta floral revela um ascendência estilística, com uma linha mais ondulante e o uso do buquê se generaliza como elemento essencial e emblemático do conjunto nupcial.

Na primeira década do século XX, o costureiro francês Poiret reage contra a forma rígida e incômoda do espartilho, criando um estilo mais espontâneo, inspirado na linha do Império, surgindo assim as novas deusas do Ocidente. A seguir, contagiado pela magia das túnicas persas, recria nos trajes de noiva de então o luxo asiático, adaptado às texturas e aos gostos ocidentais e europeus.

É interessante verificar que nos anos 20 se procurou a conciliação entre o vestido curto e a cauda comprida, optando-se por um véu de corte retangular, de aspecto monacal e sem rendas. O tamanho do vestido, mesmo assim, não prejudica o aparato que se deseja para a ocasião.

No anos 30 o uso do branco se generaliza em todas as classes sociais. Madeleine Vionnet cria uma verdadeira revolução na arte do corte, através do uso da diagonal. Essa nova silhueta, muito cênica e sofisticada, devolveu à mulher sua feminilidade. Após a guerra de 39–45, a tendência expressa-se marcadamente na elaboração de um casamento e de um vestido de linha romântica. As noivas começam também a usar vestidos curtos e sem véu, com detalhes coloridos. Outra opção é vestir de negro para contrariar, em sinal inverso, a candura e a inocência do branco.

Os Anos Dourados (50 e 60) correspondiam ao imenso desejo de viver a vida. O fim das hostilidades da Segunda Guerra culminaram com o ideal da paz universal.

O cinema e seus ídolos povoaram o imaginário dos jovens de todo mundo, o casamento de Grace Kelly em 1953 e seu aparato cênico são repetidos pelas jovens de então. O vestido de renda e tule foi copiado à vontade.

Essa imposição social é novamente contestada nos anos 60 e 70, época na qual os modelos anticonformistas se combinam com a tradição do branco, do toucado com flor de laranjeira e do *bouquet* de flores.

As décadas de 80 e 90 foram marcadas pelo espírito de competição. Todos os problemas e decisões de caráter social, econômico e cultural tiveram repercussões a nível internacional, pois as novas tecnologias de comunicação transformaram o mundo em uma só aldeia global.

Hoje em dia, está claramente absorvida a idéia de transformar a noiva em uma rainha, fato confirmado com a divulgação de festas e casamentos reais que colocaram a noiva no domínio da fantasia e do imaginário. (Quantas cópias do majestoso vestido de Lady Di foram feitas mundo afora?)

O certo é que, no decorrer desses duzentos anos de memória afetiva, o traje de noiva demarcou espaços em diferentes épocas, demonstrando ser um objeto cultural, que age de uma certa maneira de fora para dentro, mas também algo que revela a alma, através do corpo, em uma projeção de dentro para fora. E, já que de imaginário se trata, queremos também evocar os componentes da iconografia de uma época, dotada de funções múltiplas, que detém uma linguagem não menos eloqüente que a palavra. O traje se comporta como uma instituição, na história completa dos povos, uma forma de vestir não morre facilmente: quando adquire direito de cidadania sobre um dado tempo e espaço, exprime qualquer coisa de muito mais profundo que uma simples fantasia artificial.

Bibliografia

BOECHAT, Walter et al. *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1992.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- PALLA, Maria José. *Traje e pintura*. Lisboa: Estampa, 1988.
- PERROT, Michelle (coord.). *História da vida privada*. (Vol. 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra). São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- PORTUGAL, Museu Nacional do Traje. *Traje de Noiva: 1800 – 2000*. Lisboa: Ministério da Cultura: Instituto Português de Museus, s/d.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

A MODA NO MUSEU

Reflexões sobre momentos a partir da “leitura”
de um modelo

Cristina Araujo de Seixas *



O acesso ao acervo de moda do Museu Histórico Nacional revela peças primorosas que contam história, fazendo-nos passear no tempo e no espaço, ao longo dos anos, no Brasil e no mundo.

Foi essa a sensação que tive quando, ao ser convidada para escrever este artigo, solicitei uma visita à Reserva Técnica do Museu, fato que me possibilitou constatar e apreciar o alto padrão técnico, a organização e a dedicação ao trabalho da equipe daquele departamento, sob a direção da museóloga e estilista Vera Lima, com o ensejo de torná-lo um grande centro de preservação e pesquisa de moda, voltado para leigos e profissionais do meio.

Entre camisolas rendadas do século XIX, peças raras como a única jaqueta, no país, do “Serviço de Oficial de Caçadores a Cavalos” do Primeiro Reinado, e vestidos antigos e contemporâneos, assinados por mestres da alta costura nacional e internacional, decidi escrever a respeito de uma peça do acervo cuja etiqueta reporta a um estabelecimento de fundamental importância para a história da moda brasileira: a Casa Canadá.

O modelo

Doado ao MHN em 1998 pela Sra. Maria Lúcia Cabral Tello Veloso, tendo pertencido a sua mãe, Sra. Sophia de Campos Cabral Tello, o costume de lã cinza¹, da década de 1960, representa, por enquanto, o único indumento do Museu confeccionado pelos Estúdios Canadá², em uma época na qual a Casa já lançara o *prêt-à-porter* brasileiro, em coleções conhecidas como *Petite Collection*, o lançamento de pequenas coleções de roupas, com cerca de seis reproduções para cada modelo³.

*Jornalista, estilista e produtora cultural. Professora do curso “Produção de Moda” da PUC-Rio (Rio de Janeiro / RJ). Membro do Conselho Superior de Moda do Estado do Rio de Janeiro.



BENEDETTINI, Edoardo. Foto do modelo analisado. Acervo do MHN. Rio de Janeiro, 18 de junho de 2001. Fig A.

O conjunto em questão (fig. A) é composto de saia justa e casaquinho curto, com mangas “três-quartos”⁴ (uma das características do início daquela década); abotoamento frontal duplo feito por seis botões e forrado em tafetá, no mesmo tom; a gola e a lapela indicando “detalhes predominantes dos modelos de inverno”⁵. É interessante lembrar que, na época, mesmo tratando-se de uma peça “feita em série”, o acabamento tinha o requinte de uma roupa mais sofisticada, como a bainha feita “à mão”.

Esses detalhes e a semelhança do modelo com as fotografias publicadas em alguns órgãos de imprensa da época revelam a possibilidade de o modelo ter sido criado para o desfile de inverno de 1964. A respeito desse evento, lia-se nos jornais: *Nesse inverno, as duas peças estarão no rigor da moda, assim como os eternos tailleurs serão como sempre, presença elegante [...] as saias estão no limite dos joelhos, enquanto os casacos aparecem na altura da cintura*⁶

Em um acervo de moda brasileiro, não poderia faltar uma peça da Casa Canadá, que, como já falei anteriormente, representou um marco na

moda nacional, e a ela dedico as próximas seções, um elo entre o costume e seu lugar de origem⁷.

A Casa Canadá

Fundada pelo russo Jacob Peliks e localizada na rua Gonçalves Dias, a Canadá foi a primeira casa de peles do Brasil. Em 1934, foi transferida para a rua Sete de Setembro, quando também passou a vender roupas importadas, tecidos, feltros, palhas e flores, fornecendo a ateliês e chapeleiros. A apresentação dos casacos de pele, vestidos por moças especialmente treinadas, caracterizando os primeiros desfiles do país, foi idéia da então diretora da seção, Mena Fiala, criando um atendimento diferenciado. A procura cada vez maior pelos produtos da casa e a idéia de vender vestidos de luxo, confeccionados pelo estabelecimento, fizeram com que, em julho de 1944⁸, fosse inaugurada a filial “Canadá de Luxe”, no número 138 da avenida Rio Branco, esquina com a rua da Assembléia. A loja viria a se tornar um dos grandes centros de moda do Brasil.

Parâmetro de sofisticação e requinte, concebida nos moldes das grandes *maisons* parisienses, a casa teve na direção de Dona Mena a mão condutora que lhe deu características próprias: com ela foi instituída (e respeitada) a “hora marcada” e a data de entrega. Os desfiles se iniciavam pontualmente, sendo que a entrada de qualquer pessoa atrasada era impedida: *Eu queria que tivesse o mesmo brilho de Paris. Então eu fazia o possível [...] a entrega era no dia e na hora exata [...] aqui se dizia que o Brasil era o “país do amanhã” [...] “vou mostrar que nós temos o país do hoje”*.⁹

Esse método e essa organização permitiam à Casa Canadá entregar pontualmente quatro ou cinco modelos encomendados por cada cliente, em ocasiões como o *Sweepstake*, o “Grande Prêmio Brasil”, no Jockey Club. Desfiles eram especialmente marcados tendo o evento em vista, sendo amplamente divulgados pela imprensa, em notas como esta: *Numa interpretação da alta costura francesa a Casa Canadá apresentou sua coleção Sweepstake [...]*¹⁰

Os Estúdios Canadá

Um dos recursos da “Casa Canadá de Luxe” era adquirir vestidos em Paris¹¹, dos quais fazia uma ou duas cópias. Era um trabalho meticuloso, iniciado com o desmonte da peça para que os segredos de sua estrutura interna fossem estudados e desvendados, processo que resultou no aperfeiçoamento da mão-de-obra local, cujo embasamento era quase sempre a

própria experiência, tornando-se os Estúdios Canadá verdadeiros laboratórios de costura e formadores de excelentes profissionais.

Dona Mena, em uma referência às décadas de 1940 e 1950, ressaltava também o preparo da indústria têxtil no Brasil, capaz de reproduzir, encomendados pela própria Casa, tecidos exatamente iguais aos originais: [...] *nós dávamos as amostras a fábricas de Petrópolis e de São Paulo, e elas faziam exatamente igual [...] o tecido exatamente igual. Você não sabia qual era o modelo, qual era a cópia*¹²

Copiar não significava falsificar, mesmo porque, ao vender os modelos, a cliente era informada qual a cópia e qual o original, sendo este acompanhado da etiqueta parisiense e de suas identificações, garantindo-lhe a procedência. Era a maneira de satisfazer as clientes que podiam exibir “quase exclusivamente” as criações Dior, Fath, Balenciaga, Grès e outros, sem por isso massificar aquele modelo, o qual a Canadá tinha o cuidado de vender a pessoas de diferentes regiões do país. A alta costura era restrita e pouquíssimas pessoas tinham acesso a ela, devido a seu alto custo final. Eram roupas feitas sob medida, com acabamento primoroso e elaborado.

Mas nem tudo era copiado. Havia também criação local, inspirada nos modelos europeus, às vezes adaptados ao clima do Rio de Janeiro e do Brasil. Dona Mena já dizia, em junho de 1956, referindo-se à moda e à elegância da mulher brasileira, que *Inspirar-se na França ou na Itália não quer dizer que não se tenha espírito criador. Sábios, cientistas, artistas e literatos não buscam sabedoria nos quatro cantos do mundo?*¹³

Vestir uma roupa da Casa Canadá dava status. Assim se referia Dona Mena à verdadeira disputa pelos modelos lançados a cada estação, em desfiles que tornaram a Casa Canadá o grande centro de moda do Brasil e, na época, o espelho do *glamour* do luxo. Parâmetro de sofisticação e requinte, baseado no padrão francês, verdadeira “Sala de visitas do Brasil”, o famoso salão em “L” reunia, em torno de sua decoração cinza e grená, os nomes mais expressivos da sociedade brasileira.

Se na Casa Canadá, em um primeiro momento, havia a duplicação de um produto, representando o ponto alto da elegância e da sofisticação, em um segundo momento aparecia a interpretação e a criação, com um estilo adequado ao lugar, desenvolvendo uma arte e uma atitude nacional e lançando também, mais tarde, a coleção *Boutique* ou *Petite Collection*, considerado o primeiro *prêt-à-porter* brasileiro¹⁴, coleções mais acessíveis que, entretanto, não perdiam o charme e a qualidade da etiqueta, como pode-

mos ler em dois artigos de diferentes décadas, apresentados em sua grafia original:

Seguindo o exemplo das grandes casas parisienses a Canadá de Luxo inaugurou, no Rio, perante uma requintada assistência, este genero de desfile, fato que movimentou a nossa sociedade em torno do acontecimento inédito. Apesar dos preços muito acessíveis a elegância não foi diminuída, nem menos cuidados eram os acabamentos, dos tailleurs, de grande linha, dos vestidos de tarde e de noite, sem falarmos nos deliciosos ensembles praia [...].¹⁵

O segundo artigo procura aproveitar a oportunidade do Natal:

O bom gosto e o cuidado da Casa Canadá em adaptar tudo à época foi novamente comprovado quando da apresentação do desfile “Sugestões para o Natal”, na semana passada. A felicidade na seleção de modelos informais e sobretudo acessíveis foi digna de nota, pois quando se fala em Casa Canadá, logo nos vem à mente o gabarito dos modelos e seus preços que, nem sempre, estão ao alcance. Esta coleção porém é verdadeiramente encantadora e feminina e a flor é quase um leit motiv, além de ter sugestões cujos preços são do alcance de tôdas as bolsas.¹⁶

No próximo tópico, abordarei o perfil de Dona Mena Fiala, nome reconhecido e respeitado no meio, responsável por algumas das grandes inovações no campo da moda, a que dedicou setenta anos de vida, 35 dos quais voltados exclusivamente para a Casa Canadá. Também destacarei algumas das homenagens que recebeu ao longo de sua vida profissional.

Mena Fiala – 1908-2001

Considerada a decana da moda no Brasil, meio em que atuou por mais de setenta anos, Mena Fiala (fig. B) tornou-se um de seus nomes mais expressivos. Destacando-se como profissional exigente e extremamente competente, tinha entre suas principais características a vontade de encontrar novos caminhos e opções para o desenvolvimento da moda brasileira.

Diretora da Casa Canadá durante 35 anos, foi responsável pela introdução dos desfiles de moda no país, escolhendo e treinando as primeiras manequins do Brasil. Também foi dela a idéia de fazer o lançamento das coleções com prévia para a imprensa, além de se preocupar sempre em qualificar e valorizar a mão-de-obra nacional.

Com o fechamento do estabelecimento em 1967, D. Mena continuou no mundo da moda, junto com sua irmã, Cândida Gluzsmann, que

exercia a função de diretora técnica dos Estúdios Canadá. Passando a atender em seu próprio ateliê, lançou a etiqueta “Mena e Cândida”. Um dos destaques das irmãs foi a criação da técnica de bordado. Usada principalmente nos magníficos vestidos de noiva, introduzia bordados a fio de ouro, de prata e pedrarias, traduzindo um trabalho paciente e minucioso e tornando as criações verdadeiras peças exclusivas de uma belíssima coleção.

Mena Fiala tornou-se nome marcante no cenário *fashion* nacional, ao atender importantes nomes ligados à política, à sociedade e ao mundo intelectual e artístico. Seu pioneirismo ajudou a abrir o caminho para a moda brasileira e tanto trabalho e dedicação valeram-lhe diversas homenagens, entre as quais destaca-se o título de “Cidadã Benemerita do Estado do Rio de Janeiro”, título também outorgado a sua irmã Cândida Gluzmann, pela Assembléia Legislativa, em 29 de novembro de 1983, como introdutoras da alta costura no Brasil. Outra importante homenagem foi o prêmio, em posição *Hors-Concours*, de “Destaque Multifabril”. Este foi conferido às irmãs pela indústria textil *Multifabril*, em 1985, por terem contribuído de maneira brilhante e original para o reconhecimento da moda como uma arte brasileira, apresentando, entre outros motivos, o lançamento do primeiro *prêt-à-porter* brasileiro e a valorização do tecido e da mão-de-obra nacionais¹⁷. Mas as homenagens não param aí: em 1993, foi eleita presidente do “Instituto Zuzu Angel de Moda”¹⁸ e, no ano seguinte, escolhida “Mulher do Ano da Moda” pelo Conselho Nacional de Mulheres do Brasil¹⁹. A partir de 1995, Dona Mena foi indicada titular da cadeira de Moda da Academia Brasileira de Moda²⁰ e, finalmente, em 19 de junho de 2000, tornou-se Presidente de Honra do Conselho Superior de Moda do Estado do Rio de Janeiro²¹.

Entre 16 de outubro e 24 de novembro de 1996, o Museu Histórico Nacional abrigou a maior exposição de moda já realizada no Rio de Janeiro, apresentando modelos criados por um único profissional. Totalmente dedicada à Dona Mena, teve por título “Mena Fiala, um nome na história da moda”, e pode-se dizer que foi um dos mais belos eventos do gênero já realizados na cidade. Foram 65 modelos de noiva e 15 vestidos pertencentes a primeiras damas do Brasil que, por meio de suas descrições, do vasto acervo fotográfico e da projeção de um vídeo-documentário, reuniram registros históricos e sociais de setenta anos do país.



BENEDETTINI, Edoardo. Foto de D. Mena. Acervo da Interfashion. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2000.

Um dos modelos de noiva expostos foi criado especialmente para ser doado ao Museu, após o encerramento do evento, um testemunho da capacidade criadora da estilista que marcou época e estilo, tornando-se um exemplo, um estímulo, verdadeiro símbolo de caráter e profissionalismo.

Notas

1. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Reserva Técnica. Catálogo Geral. SIGA 035000 (saia), SIGA 035001 (*tailleur* – casaco).
2. Como eram conhecidos os ateliês da Casa Canadá.
3. QUEIROZ, Fernanda. *O mundo da moda*, vol. 8. São Paulo: SENAI, 1998.
4. “A costura vai à pequena coleção”, *O Jornal*, suplemento Jornal da Mulher. Rio de Janeiro, 1963. Mostra a tendência a esse comprimento já lançada em 1963: “*Mangas raglan no comprimento ¼*”.

5. “Sugestões de Natal da Canadá”, *Correio da Manhã*, suplemento Correio Feminino. Rio de Janeiro, 08 de dezembro de 1963.
6. “O inverno na passarela”, *Diário de Notícias*, suplemento Revista Feminina. Rio de Janeiro, 1964.
7. Esse trabalho é parte da pesquisa de dissertação desenvolvida no âmbito do Mestrado em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Cf. SEIXAS, C.A. de *A questão da cópia e da interpretação, no contexto do processo da produção de moda da Casa Canadá*. Dissertação de Mestrado em Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes, 2001.
8. Em 1942, foi inaugurada a primeira filial em São Paulo que, por problemas administrativos locais, teve breve existência.
9. Depoimento de D. Mena à autora em 1º de agosto de 1997.
10. “Canadá no Sweepstake”, *Jornal do Brasil*, suplemento Revista de Domingo. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1965.
11. Cândida Gluzsmann, irmã de Dona Mena e diretora técnica dos Estúdios Canadá, chegava a viajar de três a quatro vezes, a cada ano, para assistir os lançamentos europeus e selecionar os modelos a serem importados.
12. Depoimento de D. Mena à autora em 08 de abril de 1997.
13. Depoimento à revista *Rio*, junho de 1956.
14. CATÁLOGO, *Prêmio Multi Moda '85*. Rio de Janeiro, 1985. O termo, usado geralmente em francês pelos especialistas dos ramos de moda e confecção, refere-se à roupa “pronta para usar”, produzida em regime industrial ou semi-industrial.
15. “A coleção *Boutique*”, *O Jornal*, suplemento Segunda Secção. Rio de Janeiro, 1950.
16. “Sugestões de Natal da Casa Canadá”, *Correio da Manhã*, suplemento Correio Feminino. Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1963.
17. CATÁLOGO, *Prêmio Multi Moda '85*. *Op. cit.*
18. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Mena Fiala, um nome na história da moda*. Catálogo da exposição ocorrida no Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 1996.
19. Idem.
20. Ibid.
21. Carta de Sergio Dutra, Presidente do Conselho Superior de Moda. Rio de Janeiro, 2000.

PARIS, 40 GRAUS

Silvia Helena Soares*



O fim do século XIX e o início do século XX têm no mundo uma intensa representação simbólica. No Brasil, no entanto, a libertação dos escravos e o fim do Império apontavam para a grande chance de o país lançar-se na modernidade. Assim, a República, e com ela os primeiros anos do novo século, possuía um significado, um compromisso mesmo de projetar a nação em um espaço internacional. Industrializar, apagar as marcas da colonização e de uma história colonial rural e, mais que isso, construir um passado distante da cultura ibérica parecia fundamental. Nesse sentido, a reforma urbana da capitalurgia como um projeto imediato.

A visão da Baía de Guanabara fazia o estrangeiro compará-la ao paraíso. No entanto, a chegada no porto e o primeiro contato com a cidade do Rio de Janeiro descreviam com horror *a sujeira, as moscas e o pavor de encontrar algum animal peçonhento. Linda por fora e podre por dentro [...] era preciso modificar o espaço social, transformando o Rio de Janeiro em uma capital digna de ser comparada a maior e melhor de todas as cidades.* O anúncio do Presidente Rodrigues Alves a respeito da inauguração das reformas no Rio de Janeiro elucidava esse discurso: *A capital da República não pode continuar a ser apontada como sede de vida difícil, quando tem fartos elementos para construir o mais notável centro de atração de braços, de atividades e de capitais nesta parte do mundo.*¹

Engenheiro, estudante na França, admirador de Haussman, conhecedor profundo da reforma de Paris, eis o homem certo para uma empreitada digna de um super-herói. Pereira Passos se destaca na história da cidade do Rio de Janeiro ao dar início à grande Reforma Urbana. Designado Prefeito em 1902, seu objetivo era transformar a capital em um cenário parisiense. Apagar as marcas ibéricas e construir uma memória européia – francesa, inglesa – significavam remodelar o espaço, livrando-o de qualquer lembrança de seu passado negro, indígena e português. Associado aos ideais de Oswaldo Cruz, já renomado médico e cientista, a reforma urbana se casa com o

*Jornalista. Mestre em Teoria da Comunicação e Cultura (UFRJ). Pós-graduada em História da Moda. Professora universitária e consultora.

sanitarismo em um projeto autoritário que simultaneamente livrava a cidade dos ratos e da febre amarela, dos cortiços com condição de vida insalubre e da população que neles residia. Traços e manifestações da cultura popular que demonstravam claramente o perfil híbrido da formação cultural brasileira deveriam ser extirpados da capital. Vendedores ambulantes, quiosques, o carnaval e o entrudo eram os alvos da ira do Prefeito Pereira Passos, que propunha regras urbanas e sociais para limpar e urbanizar a “Cidade Maravilhosa”. *Pereira Passos atacou também algumas tradições cariocas. Proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim como uma série de outros costumes “bárbaros” e “incultos”*²

A abertura da Avenida Central é um emblema do projeto da reforma urbana. Uma avenida larga que cortasse a cidade em seu coração e estabelecesse uma ponte entre o centro cultural e social do Rio de Janeiro e a periferia. Lugar onde iriam residir os então habitantes desapropriados das casas de cômodos demolidas. A nova avenida deixava claro quem deveria ou não participar desse também novo espaço de convivência e progresso: a *Belle Époque* carioca recriava Paris, mesmo que fosse sob os 40 graus constantes na capital... Mas isso era um mero detalhe.

*A avenida havia sido planejada com objetivos que ultrapassavam em muito as necessidades estritamente viárias — ela foi concebida como uma proclamação. Quando, em 1910, seus edifícios ficaram prontos, e o conceito da avenida se completou, uma magnífica paisagem urbana passou a embelezar o Rio. A capital Federal possuía agora um bulevar verdadeiramente civilizado — duas muralhas paralelas de edifícios que refletiam o máximo de bom gosto existente — e um monumento ao progresso do país. [...] As fachadas e as forças que elas representavam e incentivavam haviam sido tão cuidadosamente planejadas quanto o traçado da avenida.*³

E se as demolições e as obras alargavam as ruas e construíam *boulevards* em face do calor local, a roupa e a moda do período não poderiam destoar da inspiração européia.

O Centro da Cidade e a Cinelândia exibiam a circulação de senhoras trajando blusas de renda com golas altas muitas vezes sustentadas por pequenas barbatanas, casacos de veludo, saias longas em formato sino, não raro complementadas por uma pequena cauda [...] o chapéu panqueca recoberto de

plumas completava a silhueta digna de um cenário parisiense. Os espartilhos continuavam a moldar o corpo feminino dividido em uma espécie de arquitetura que não sofrera reforma alguma[...] O busto era projetado para frente, em compensação os quadris iam para trás e as mulheres de então exibiam uma curvatura em “s” tal qual as damas ilustres de Paris ou Londres. A Belle Époque tropical se fazia ler também no impecável vestuário masculino – casacos e calças de lã, camisas da mais pura casemira inglesa, coletes de seda francesa. O próprio Prefeito Pereira Passos não deixava seu escritório no Centro ou mesmo supervisionava as obras da cidade sem vestir seu casaco de lã inglesa [...]. Mas o [...] projeto social que querendo fazer do centro da cidade o espaço exclusivo das elites, aplicando contra os pobres medidas de segregação, só conseguiu acentuar cenograficamente o contraste entre a miséria e opulência...⁴

Em torno de 1906, a Reforma Urbana se concluía. A Cinelândia exibia construções de estilo francês e de uma maneira geral o Centro da Cidade havia reformulado vários conjuntos arquitetônicos do período Imperial, tentando depurar a chamada arquitetura Colonial. A rua do Ouvidor mostrava em suas vitrines artigos com o selo de “legítimos importados”, e mesmo as modistas que costuravam copiando os figurinos da Europa muitas vezes garantiam o sucesso forjando uma falsa nacionalidade ou sotaque francês. As confeitarias e as casas de chá davam ao passeio das senhoras um certo “charme civilizado”, uma vez que o progresso e a idéia de civilização estavam diretamente conectados ao sonho de ser e possuir um passado europeu baseado na imagem da França e da Inglaterra.

Esse passava a ser o momento da consolidação do novo modelo cultural brasileiro, que enterrava de vez o antigo modelo ibérico, como se possível fosse apagar a história reconstruindo-a com base em um passado simbólico erguido com os ares dessa *Belle Époque* que, por mais que se tentasse ocultar era, felizmente, fervilhante de cores e temperatura tropicais.

Se em 1906 se comemorava o fim da reforma, muito do que se consagrava ao público naquele ano ainda não estava concluído, mas era necessário inaugurar antes que expirassem os mandatos do governo e da prefeitura. Além disso, aquele também foi um ano de calamidades. Com as chuvas, inundações fizeram desabar áreas deterioradas do Centro da cidade e o mesmo aconteceu em algumas localidades dos subúrbios *Os últimos festejos se desenrolam debaixo dos olhos de uma população sofrida e abalada, de acordo com um protocolo conhecido, que cada vez mais acentua o contraste entre o aparato oficial e a realidade urbana*⁵

No acervo de Indumentária do MHN, podemos destacar uma peça que nos serviria não somente como uma amostra da silhueta do período, mas como um emblema da visualidade que os modos e as modas importados da Europa faziam notar no Rio de Janeiro. O Casaco confeccionado em veludo azul-marinho com bordados florais no mesmo tom, pertencente à Coleção Sofia Jobim, é uma peça apropriada para ser usada com o espartilho em formato de “s”, que marca com exatidão o período da Paris instalada na capital brasileira no início do século XX. Sem levar em consideração as altas temperaturas da cidade e, da mesma forma, sem preocupação relevante com o conforto, essa peça ilustra com precisão a orientação da “lógica da moda”. Um tipo de racionalidade construída por valores simbólicos atribuídos ao objeto concreto, fazendo com que ele seja consumido, adquirido e utilizado não apenas em sua materialidade, mas em sua abstração. É exatamente o caráter simbólico da roupa e da moda que nesse período projetariam os habitantes da capital para um lugar equivalente ao “primeiro mundo”. Isso não significa dizer que o contraste visual entre as diversas camadas sociais que habitavam a cidade desaparecia; a moda deflagrava com mais nitidez as diferenças que em algum momento se acreditou pudessem ser aplacadas através de um projeto urbano de construção de um cenário apropriado a um figurino europeu. *O Rio é a cidade dos contrastes. Sai-se da Avenida Rio Branco e cai-se em vielas dos tempos coloniais. Vêem-se nas nossas ruas senhoras ricamente vestidas, homens no rigor da moda e misturados a eles, na mais franca promiscuidade, indivíduos imundos, de camisas e meias desbotadas, esfarrapados e descalços*⁶

O contraste e a confusão de modelos culturais diversos aportados na então capital brasileira fazem da cidade palco e também platéia das idéias e dos ideais de mudança. Representação simbólica do novo em seu espaço físico e cultural, faz da moda um signo visual participante desse formato a ser incorporado em uma cartografia urbana na qual, felizmente, o sentido não se completa e é interrompido a cada instante pela mistura, pelo passado e pelo próprio presente em reinterpretações que escapam à métrica da cópia ou da pura e simples transcrição do padrão europeu.

Notas

1. “O manifesto inaugural a Nação”, *Correio da Manhã*, ?1902.
2. NEEDLELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
3. Idem, p. 60.
4. BRENNNA Giovanna Rosso del (org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Index: PUC/RJ; Shell, 1985, p. 9.
5. Idem, p. 8.
6. *Ion-Fon*, ?1914.

MOSAICO DE CAMINHOS

Tempo e drama na Coleção Sophia Jobim

Heloísa Ribeiro*



Em 1968, morria Maria Sofia Pinheiro Machado Jobim. Deixava um testamento e uma incumbência a seu irmão, o jornalista Danton Jobim: reunir e entregar ao Museu Histórico Nacional todos os seus objetos, particulares e profissionais. A história de uma vida e de muitos sonhos, fragmentados, que constituem um verdadeiro mosaico de caminhos que essa mulher trilhou. O desafio de construir esse mosaico é tarefa que, durante muito tempo, deve ter parecido secundária aos pesquisadores e historiadores que visitavam os arquivos da instituição, visto ter inspirado tão poucos trabalhos. Não nos propomos a empreender tal tarefa, nesse momento, mas apenas refletir sobre se o pouco interesse que tal empreitada despertou, durante tanto tempo, não estaria ligado à própria condição de mulher da doadora. Uma vez que, como diz a historiadora Michelle Perrot, *as mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história*.

A trajetória das mulheres, e principalmente das mulheres brasileiras, parece ter se constituído, durante muito tempo, um domínio limítrofe ao saber reconhecido e legitimado cientificamente pela visão masculina. Somente por volta da década de 60 do século XX vai ocorrer uma verdadeira transformação do ideário dominante, no momento em que ocorria um período de intensa mobilização sociopolítica em diferentes partes. A rearticulação do movimento feminista, na década de 70, vai incentivar a formação de grupos de reflexão sobre os temas relacionados à mulher e a organização de movimentos sociais e políticos de espectro mais amplo e abrangente na referida temática. Esses movimentos chegaram às universidades européias e norte-americanas, de onde se expandiram para a América Latina, devido principalmente à presença de exiladas políticas² no seu quadro de estudantes e pesquisadoras.

* Pedagoga, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestranda em Engenharia de Produção, Coordenação de Programas de Pós-Graduação em Engenharia, COPPE/UFRJ (Rio de Janeiro / RJ).

A legitimidade do movimento foi reconhecida pela ONU, em 1975, quando da determinação do Ano Internacional da Mulher e da convocação da I Conferência Mundial sobre a Mulher (Cidade do México, 1975). A partir daí, na década de 80, pode-se perceber a expansão temática e o reconhecimento no mundo acadêmico, pela produção intensiva de estudos e teses tendo como alvo a mulher; além da formação de grupos permanentes de discussão sobre as principais questões, diretamente ligadas ao universo feminino, tanto no nível biológico quanto no sociopolítico. No Brasil, surgiram diversos núcleos de estudos sobre a mulher. Foram fundadas as delegacias de polícia para atendimento especializado e a televisão investiu em uma programação temática, com abordagem bastante inovadora para as características da sociedade³. Foram formados, também, os Conselhos de Direitos da Mulher e surgiram diversas ONGs, que trabalharam com as condições femininas na vida brasileira.

Na década de 90, ocorreu a consolidação temática possibilitando uma expansão ainda maior dos limites e da abrangência das discussões, estudos e publicações. As questões relativas à mulher tomavam a característica de enfoque na área de gênero⁴, privilegiando a questão relacional. No Brasil, o período foi especialmente fértil ao debate, com a primeira participação de uma delegação na III Conferência Internacional sobre a Mulher (Nairobi, 1985). A etapa seguinte foi marcada por intensas pesquisas e produção acadêmica, com levantamentos da realidade sócio-econômico-cultural das mulheres brasileiras, principalmente nas classes populares, e apresentação de propostas de intervenção em diversas áreas.

Em 1995, o Brasil foi convidado pela ONU a participar da elaboração de uma proposta de ação internacional, tendo por base o diagnóstico que vinha sendo construído sobre a situação das mulheres brasileiras. Esse estudo serviria de modelo para os países em desenvolvimento, tanto no nível da metodologia quanto na proposição de ações específicas de apoio às demandas femininas. A proposta foi apresentada na IV Conferência Internacional sobre a Mulher (Beijin, 1995).

De todas as reflexões que vêm sendo produzidas desde aquela data nos meios acadêmicos e em diversas outras áreas da sociedade, fica evidente que, ainda hoje, *as mulheres estão submetidas a um sistema de exclusão social que vigora na maior parte das sociedades contemporâneas*⁵. De onde se percebe o muito que ainda temos a caminhar até o reconhecimento pleno de que *ser*

mulher e ser homem são categorias socialmente construídas e resultam de uma intrincada rede de significações⁶ que definem, culturalmente, a identidade sexual e os espaços delimitados para seu exercício. A partir daí, talvez, o interesse por reconstruir uma história feminina tão rica de possibilidades – como a apresentada pela Coleção Sophia Jobim – possa despertar mais e mais interesse e alguém se disponha ao desafio de construir o mosaico de Sophia.

Separando algumas peças

Tantas e tão diferentes são as nossas realidades. Tantas e tão diferentes são as mulheres que nasceram e viveram nessa imensidão de terras que se chama Brasil, sem que nunca tivesse chegado até nós o eco de suas palavras ou o conteúdo de seus sonhos. E tão diferentes eram os sonhos e as mulheres que os sonharam que precisaríamos de muitas existências para conhecê-los e de outras tantas para entendê-los. Muitas dessas mulheres empreenderam caminhos diferentes umas das outras, ainda que esses caminhos tivessem em comum o mesmo destino. Porque construir o Brasil foi tarefa das mais difíceis, na qual se irmanavam os homens e excluía as mulheres. Isoladas no meio de imensas propriedades rurais, pouco havia para as mulheres aspirarem além de viver à sombra de seus homens. Mesmo que descontentes em algumas situações, não existia outra opção de vida, nem mesmo um modelo diferente a ser sonhado.

A precária instrução a que tinham acesso, quando tinham, não lhes permitia consumir leituras além do pequeno livro missal ou de um rudimentar catecismo. A educação era um luxo raro e caro, acessível a poucos, restrita a quem dela pudesse retirar valor futuro. Sendo assim, apenas aos meninos era facultado tal acesso. A estrada a ser trilhada pela mulher era curta e estreita demais para justificar um investimento tão valioso. Suas horas deveriam ser de preparação para as tarefas domésticas, primeiramente executadas na casa dos pais, para posteriormente servir e conduzir, de forma conveniente, ao seu marido e sua casa.

Desde cedo ficou delimitado o papel a ser cumprido, com rigidez de limites, por homens e mulheres na sociedade brasileira. Senhor ou escravo, marido ou mulher, cada caminho trazia implícita e explicitamente suas regras e as devidas punições por quebrá-las ou contestá-las. Desde a tenra idade cabia à educação, formal ou informal, mantê-las presentes no cotidiano das crianças, moldando-lhes o caráter e a personalidade para a perpe-

tuação da estratégia de sobrevivência implantada pela política de dominação colonial. Baseando-se em critérios de respeito e subserviência, a estrutura familiar reproduzia os moldes gerados pelo modelo absolutista da Corte portuguesa.

A situação das mulheres somente começou a sofrer transformações a partir da adoção do estilo urbano de viver, que atingiu a sociedade brasileira no século XIX⁷. As facilidades que passaram a existir no fornecimento de gêneros diversos e produtos manufaturados concederam licença para que o tempo feminino se tornasse mais flexível à incorporação de atividades diversificadas. A modernização como um conceito novo a ser difundido e a educação como um valor a ser conquistado contribuíram para que o processo de transformação que atingia a sociedade se estendesse e absorvesse até mesmo o intocado e distante universo feminino.

O convívio diário com uma realidade cultural mais elaborada, proporcionada pela presença da Corte portuguesa foi, inegavelmente, o elemento catalisador dessa transformação. Ainda que a postura tradicionalista das famílias locais protelasse a incorporação aos seus hábitos cotidianos de muitas das novas atitudes que se apresentavam, com o passar do tempo e o incremento da convivência os comportamentos tidos como inovadores foram sendo agregados à vida, permeando uma nova realidade. A exclusão do elemento feminino do convívio social cedeu lugar à necessidade de preparo e adequação para o pleno desempenho do papel que estaria reservado em um futuro próximo.

No começo do século XX, a transição de menina à moça, e depois mulher, passou a ser alvo de cuidados não apenas da família, mas de interesse do próprio grupo, uma vez que agregava normas de comportamento, valores e qualidades intrínsecas à formação feminina. O desenvolvimento de um padrão de comportamento compatível com a vocação, considerada natural, para constituir e cuidar de uma família era a principal meta a ser alcançada. O trabalho doméstico e os sentimentos nobres e altruísticos deveriam se tornar companheiros de vida dessa mulher, norteando os valores que regulariam a construção de seu aprendizado de gênero e as formas de expressão que se lhes ofereceram⁸ a partir de então. Essas condições aparecem de forma bastante evidente na Coleção Sophia, seja diretamente nas suas palavras em diário particular, seja na composição da bibli-

oteca, na qual, ao lado de volumes técnicos, aparecem obras de interesse doméstico.

Em reportagem do jornal *Correio da Manhã*, a casa de Sophia é descrita pela jornalista Dayse Porto como um *lar onde se guarda as tradições dos nossos velhos hábitos, tão fidalgos e generosos*. O artigo continua, enfatizando que *a bagagem intelectual e artística [...] não lhe diminui suas fabulosas prendas domésticas*. O cuidado meticuloso com a casa é observado pela jornalista tanto nos móveis franceses quanto nos objetos de arte que compõem a decoração. O preciosismo da feminilidade da dona da casa é destacado através do conjunto formado pelos móveis da “copa” – desenhados pela própria Sophia – e da “pequena biblioteca” que ali se localizava, na qual estavam reunidos livros de culinária, receitas exóticas e uma coleção de menus internacionais.

*O homem ama na mulher o prestígio social que ela lhe empresta com sua linda casa, a sua elegância, o seu refinamento, a sua bela mesa.*¹⁰ Partindo do pressuposto de que na história de cada mulher há um pouco da história de todas as outras que foram suas companheiras em espaços paralelos, podemos tentar juntar pedaços de palavras individuais e de histórias coletivas, na tentativa de reconstruir um retrato, ao mesmo tempo individual e coletivo, que nos faça recontar uma história de vida. Na qual, sejam pelas semelhanças ou diferenças, estaria um pouco de todas as mulheres, de nós mesmas e do nosso passado, que de alguma forma, ainda hoje, permeiam a nossa realidade e os nossos sonhos. Porque uma realidade nada mais é que o somatório daquilo que um dia já foi o sonho de alguém.

Dessa forma, podemos tentar reconstruir um tempo no qual a vida feminina era um bem em posse de homens, pais ou maridos, cujo cuidado e tutela exigiam resguardo constante em face dos perigos que o mundo exterior podia representar. No qual o desempenho social feminino poderia se constituir em uma mais-valia para o homem. Tempo no qual pairava sobre todas as cabeças femininas a desconfiança constante quanto a seu comportamento, seu caráter e conduta. Quem sabe herança dos tempos bíblicos, no qual o comportamento feminino destacava-se como merecedor de cautela e vigília, visto pôr em risco a harmonia da terra, graças a seus arroubos de ímpeto descontrolado.

Assim sendo, era preciso observá-la desde a mais tenra idade, e principalmente no momento do despertar da sexualidade os cuidados se inten-

sificavam. Mulher-moça ameaçava a família, despertava sentimentos conspircos nos homens, inveja nas matronas e necessitava vigília constante contra as possibilidades de pecado. Mulher-moça assustava pais, mães e a Igreja, devendo ser rapidamente transferida de categoria, de tutela e de casa. Mulher-moça precisava de marido para redobrar os cuidados, dar-lhe encargos na nova casa, deixá-la prenhe e ocupada a cuidar de muitos filhos¹¹. A menina precisava ser transformada em matrona, de carnes abundantes e parideiras, para ocupar essa imensidão de terras brasileiras e não interferir na ordem, oficial e sagrada, que fora estabelecida pelos homens para a família. Da jovem mulher esperava-se que cumprisse, convenientemente, seu destino, ou seja, o casamento, e que logo traduzisse essa união em prole.

*O marido ama na esposa em primeiro lugar a companheira de seu gozo sensual. Muito mais materialista do que a mulher, ele vê nela, como um macho, a sua fêmea. A mulher, mais espiritualista, se resigna a ser mãe quando o casamento fracassa!*¹²

As palavras do diário de Sophia parecem ecoar desde um passado longínquo, reproduzindo uma herança de submissão e recolhimento. Nem mesmo as flexibilizações¹³ que a sociedade brasileira concede a mulher por volta da década de 30 do século XX parecem contribuir para amenizar o determinismo que acompanhava sua condição biológica. O rígido modelo familiar que se impunha na sociedade, principalmente entre a burguesia, não concebia outro padrão de comportamento feminino, sob pena de ver alterada sua respeitabilidade.

*Construam firme o seu lar. / Que os vendavais desta Vida / Não consigam abalar. / A Família... não se esqueçam / É mais do que tradição: / Qualquer coisa in-dis-so-lú-vel! / No fundo do coração! [...]*¹⁴

Fora do casamento e da maternidade, a perspectiva de vida e a sexualidade da mulher eram vistas como fora de controle¹⁵ – o que poderia se traduzir como prostituição – ou quando muito, “deficiência”. A mulher que não conseguisse realizar seu destino biológico, o casamento e a maternidade, era tida como deficiente. No começo do século XX, apesar do aumento da escolarização feminina, o futuro e o destino a ser cumprido pelas mulheres ainda eram regidos pela precariedade dessas opções. Foram, entretanto, essas mulheres “deficientes” aos padrões vigentes que realizaram uma das maiores conquistas: a possibilidade e a licença para o

trabalho externo. Principalmente porque a elas não se ligavam os estereótipos da sexualidade. Não havia sedução em sua figura para causar transtornos ou ameaças; não havia um homem a tutelá-la, assim, não estaria comprometida a ordem familiar. Essa mulher, a sua vida e os seus modos neutros, mas nem por isso livres do controle e da vigilância moral e social, poderia circular por ambientes profissionais, sem contudo reverter as regras que submetiam as demais¹⁶.

A escola parecia oferecer as condições ideais para absorver essa figura e realizar a comunhão de dois interesses: mão-de-obra para lecionar e complemento para a expectativa familiar, transformando alunos em filhos, o ambiente de trabalho em uma segunda casa. A pequena remuneração deveria ser o suficiente para as suas próprias despesas, desde que inserida dentro de algum ambiente familiar, uma vez que o trabalho externo não estava associado à independência física, a ponto de levá-la para longe da tutela dos parentes. O rótulo de pária foi, então, substituído pela abnegação de educar, o que passou a ser visto como uma espécie de sacerdócio, contribuindo para manter sua conduta sob rígido controle moral.

O homem, em geral, não sabe que a alma da mulher – feita para o milagre da maternidade – é um sublime relicário de dedicação e afetividade. E aquela que – como eu – nunca teve a alegria simples de fazer dormir, em seus braços, um filho pequenino, tem reservas inesgotáveis de amor e carinho que o homem comum não compreende.

*Nem de leve quero arranhar a sua sensibilidade. Não estou me queixando de Você, meu querido, que para me consolar da maternidade frustrada, me permite alternar o Lar com a Escola, onde eu posso adotar, como meus, os filhos alheios.*¹⁷

Existia ainda o reforço do preconceito quanto a permanecer solteira para aquela jovem que se dedicasse com mais fervor aos estudos, excedendo os limites preestabelecidos e afastando-se do objetivo matrimonial. Sem os seus próprios filhos, sem a sua própria casa, sem um marido, não lhe restariam muitas opções de futuro. Uma mulher incompleta, a se dedicar a pessoas e espaços que não lhe pertenciam, nos quais circulava sob concessão parcial da sociedade, nos quais qualquer suspeita de sua conduta a excluiria de vez do convívio. Uma mulher a viver de sonhos, nos livros e nas cozinhas, nas preces e nas quermesses; sem rendas, sem rodas na saia,

sem decotes, sem promessas de romance sussurradas ao fim da missa; guardando o seu véu branco a demonstrar eterna castidade.

No caso de Sophia, a dedicação ao magistério era vista como uma concessão generosa do marido que permitia a repartição de seu tempo entre a casa e a escola e, ainda mais, a participação efetiva em causas assistenciais para amenizar a frustração da maternidade.

*Então como que para compensar o vazio que pudesse existir num lar onde faltou o riso de uma criança, deu-nos a capacidade de poder prolongar esse lar, em uma comunidade maior do que a da nossa família, fóra dos nossos interesses materiais. [...]fazemos obra social da maternidade.*¹⁸

A vertente assistencialista nos caminhos de Sophia passa pelo Clube Soroptimista¹⁹, fundado na cidade do Rio de Janeiro em 1947, tendo como sede sua própria casa, no bairro de Santa Teresa. Foi a primeira filial do Movimento na América Latina e a Sra. Sophia, a segunda presidente eleita, mantendo a posição por quatro mandatos consecutivos. *Empregarei meus melhores esforços para promover, sustentar e defender estes ideais, para maior harmonia no lar, na sociedade, nos negócios, pela pátria e por Deus.*²⁰

A filial Rio de Janeiro do Clube Soroptimista se compunha de mulheres dos segmentos mais altos da sociedade carioca, fluentes na língua inglesa, brancas e de educação refinada, o que permitia e facilitava o intercâmbio com as filiais internacionais. Nomes como o de Bertha Lutz, Maria Lenke e Anésia Pinheiro Machado constavam entre as fundadoras, que totalizavam inicialmente vinte mulheres²¹.

As diversas atividades e ações propostas pelo Clube visavam, principalmente, a proporcionar treinamento e qualificação para que as mulheres exercessem *atividades rendosas que possam ser realizadas dentro do lar, a fim de não precisar afastar a mulher profissional de sua verdadeira missão de mãe*²². Ainda que o Clube pregasse a emancipação da mulher, essa não era vista como dissociada da maternidade e da dedicação ao lar. Segundo o pensamento de Sophia, compartilhado pela demais integrantes do Clube e representativo da sua época, o trabalho feminino não poderia interferir na vida da família, na criação e educação dos filhos, nem tampouco na administração dos assuntos domésticos.

Tendo em vista essa perspectiva, Sophia Jobim fundou o Liceu Império, uma escola profissional feminina que enfatizava o ensino das artes e das “prendas domésticas” em seu currículo. Profissionalizar a mulher para

torná-la “economicamente útil”, ainda que o trabalho domiciliar não fosse estável e não proporcionasse garantias. Entretanto, cumprir-se-ia a sua missão primordial de esposa, mãe e dona de casa, inserida em um novo modelo de independência relativa no qual trabalhar e estudar seriam complementos a preencher seu papel natural de companheira e inspiradora dos homens²³.

Todas essas atividades, entretanto, parecem não preencher a “deficiência” no modelo feminino para o qual Sophia fora educada. A sombra da maternidade não concretizada parece persegui-la, o que parece patente no desabafo [...] *o meu desamparo, sem filhos, que eu nunca os evitei e sempre pedi a Deus. Sufoco o meu sofrimento num mar de estudos intermináveis que me acabará fazendo uma pequena sábia ou uma grande louca.*²⁴

Sophia parte, então, para uma série de cursos no exterior, aproveitando as constantes viagens internacionais do marido. Cursos de arte, história e indumentária que, mais tarde, lhe facultarão o exercício da profissão de figurinista de cinema e teatro²⁵. Aproveita também sua posição como representante do Clube Soroptimista do Rio de Janeiro para participar de conferências e congressos internacionais sobre a condição da mulher. Dois desses congressos, em que participou como representante do Brasil, destacam-se: a Convenção para a suspensão do tráfico com pessoas e da exploração da prostituição de outros, realizada em 1949, e o “Congresso de Colombo” (Ceilão, atual Sri Lanka), em 1955, no qual foi tratado um assunto especialmente mobilizador à época: a participação feminina no mercado de trabalho e as novas necessidades educacionais, reivindicando a participação de mulheres nas equipes deliberatórias de projetos educacionais da UNESCO e a igualdade na educação.

Infelizmente os relatórios de participação nessas reuniões não constam do acervo da referida coleção, o que nos impossibilita analisar a posição tanto pessoal de Sophia quanto seu posicionamento como representante do Brasil. Conquanto por essa época escrevesse para a revista *Ilustração Brasileira*, para a *Revista da Semana* e para os jornais *Noite Ilustrada* e *Diário Carioca*, é possível que em seus artigos para esses periódicos se encontrem alguns comentários ou referências a sua participação.

O frenesi de atividades que envolve a vida de Sophia se completa com a fundação do Primeiro Museu de Indumentária Histórica e Antigüidades, em sua própria casa, no ano de 1960. Inaugurado com re-

presentantes de várias esferas da sociedade, do governo à intelectualidade representativa do pensamento conservador, o Museu vai se tornar mais um espaço de circulação social, com suas inúmeras festas, que propriamente uma instituição de preservação de memória. O acervo era formado basicamente por peças de decoração, arte ou artesanato, recolhidas ao longo de suas viagens e que compunham o ambiente da sua sala de visitas e biblioteca; além de trajes folclóricos de diferentes países, formando um conjunto no qual o exotismo das formas e cores predomina sobre a pertinência a uma escrita museográfica.

Em uma primeira observação, a fundação e o funcionamento do Museu de Indumentária Histórica e Antigüidades parece mais uma estratégia de manutenção da posição de destaque social de Sophia que um serviço cultural à cidade de Rio de Janeiro. Reproduzindo uma prática comum às famílias burguesas do século XIX, no qual *as casas mais ricas se abriam para uma espécie de apreciação pública por parte de um círculo restrito*²⁶, reforça nossa perspectiva de que o referido Museu funcionava – ao menos inconscientemente – como resposta aos abalos de prestígio que vinha sofrendo há algum tempo. Conduta bastante adequada a sua educação nos moldes tradicionais burgueses, em que a mulher deveria contribuir para a manutenção do prestígio social, como esposa modelar e perfeita anfitriã, além do capital simbólico representado por sua formação cultural. Fatos que se conjugavam perfeitamente em um Museu que funcionava dentro de casa, em uma sala de visitas.

Pelos relatos de seu diário, é possível observar a sensação de insatisfação, ou talvez inadequação, de sua formação aos novos modelos de sociedade e feminilidade que vinham rapidamente se estabelecendo na transição dos anos 50 para os 60 do século XX.

*Positivamente, não somos desta terra. Nascemos com uma nobreza e uma dignidade que nos pódeelevar a uma condição superior, bem mais alta do que aquele em que somos obrigados a viver na vida quotidiana. Então, para fugirmos á realidade que nos parece intolerável, inventamos qualquer coisa que espalhe um pouco de alegria e bom humor á nossa roda*²⁷

A partir daí, podemos notar um traço melancólico em suas palavras. Um sentimento de esvaziamento, seja pelas próprias perdas individuais, seja pela perda do *status* da cidade do Rio de Janeiro em função da transferência da capital federal para a cidade de Brasília. Acreditamos que a ordem

de fechamento da filial Rio do Clube Soroptimista, em junho de 1957, tenha sido mais um elemento nesse processo de isolamento social do qual Sophia se ressentia, ressentimento que parece emergir em suas poesias. *Nas minhas longas horas solitárias / Olhando um céu azul / Que não tem fim... / Sinto o imenso universo / Tão vazio... como o vácuo / Que tenho dentro de mim.[...]*

28

Alguma coisa parece ter se rompido na alma dessa mulher, como se a vida estivesse em ponto de mutação, efetuando uma transposição de encaminhamentos para a qual ela não se considerava preparada. Ou talvez não soubesse como abdicar de seus valores mais caros. Sophia refletia sobre seu drama em poesias um tanto despretensiosas, como esta, intitulada “Alma forte?!”

*Eu tinha uma alma igual as outras almas / Sensível, delicada e vulnerável.
/ Capaz de então vibrar como um violino / A música de um verso ou frase
amável.*

*Esta min'alma frágil e carinhosa... / Eu quis fazer-la um dia, rija e forte!
Tranquei-a para o Amor e para o sonho. Dispuz-me a Governar a minha
sorte!*

*Num barco airoso, ativo, fui-me embora / Levando aquela alma prisioneira
/ A extranhos mares, pela vida afora...*

*Até que um dia... / Dona do mundo, com a fortuna á porta / Tive saudades
da minha pobre alma... / Fui liberta-la... e encontrei-a morta!²⁹*

As palavras de Sophia parecem contrastar a trajetória de uma vida com os sonhos de sua mocidade, levando-nos a pensar o quanto o caminho das mulheres no cumprimento de seu destino produz mais perdas do que normalmente se dá com os homens. O quanto o controle social sobre suas emoções, expectativas e realizações produz modelos nos quais nem sempre cabe integralmente sua alma, como transparece no trecho: [...] *ponho esperanças na minha própria capacidade criadora, / porque Deus me fez artista, pelo menos dentro d'alma.³⁰*

Procuramos reunir neste trabalho alguns fragmentos de palavras e sonhos que chegaram até nós através da Coleção Sophia Jobim. Entretanto, nesse momento, apenas mapeamos de forma geral a trajetória de sua autora. A construção da referida coleção e a motivação para a sua constituição compõem uma segunda etapa de trabalhos. Quem sabe alguns fragmentos de palavras ou idéias possam acabar despertando interesse para



Sophia Jobim, fotografia, década de 40. Museu Histórico Nacional.

posterior ampliação dos estudos, na qual seja possível reconstituir a verdadeira dimensão de cada peça, de cada palavra de seu diário, resgatados no tempo e no silêncio, que se fez quando se apagaram seu sorriso e seu pranto. No máximo, agora, podemos capturar alguns fragmentos dessa existência em rastros mais evidentes, para tentar recompor um pedaço desse mosaico.

Notas

1. DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das mulheres: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 9.

2. Para maiores informações, vide PRÁ, Jussara Reis. “O feminismo como teoria e prática política”. *In*: STREY, Marlene N. (org.). *Estudos de gênero*. São Leopoldo: Unisinos, 1997, p. 51.
3. Na TV Globo, as séries *Malu Mulher* e *Delegacia de Mulheres* são alguns exemplos.
4. A definição de gênero mais comum que podemos encontrar na literatura especializada se refere a aspectos relacionais – psicológicos, sociais e culturais – da feminilidade e masculinidade tratados no conjunto das relações sociais.
5. PRÁ, Jussara Reis. “O feminismo como teoria e prática política”. *In*: STREY, Marlene N. (org.). *Estudos de gênero. Op. cit.*, p. 53.
6. PETERSEN, Áurea Tomatis. “Homens e mulheres: enfim as desigualdades estão acabando?”. *In*: STREY, Marlene N. (org.). *Op. cit.*, p. 27.
7. QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de mulher*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 86.
8. BERNARDES, Maria Thereza C. Crescenti. *Mulheres de ontem?* São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1989, p. 111.
9. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp5.
10. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp 19.
11. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
12. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp 19.
13. Como a conquista do direito ao voto, o acesso a todos os níveis da educação formal e o reconhecimento de alguns direitos trabalhistas.
14. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMcr43.
15. Para melhor compreensão dessa abordagem, sugerimos consultar RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
16. RIBEIRO, Heloisa. “De tijolos e jade: os caminhos da educação feminina no Brasil da Velha República”. Monografia de Pós-Graduação. UERJ. CEH. Faculdade de Educação. Rio de Janeiro, 1999.
7. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp 19. Vale assinalar que o marido de Sophia era estéril.
18. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp9.
19. O Movimento Soroptimista Internacional foi criado em 1921, na Califórnia. Composto exclusivamente por mulheres trabalhadoras em posições executivas ou profissões liberais. Tinha como objetivo o melhor entendimento entre as criaturas para atingir melhorias nas condições de vida das mulheres e dos locais onde viviam. O Movimento é ativo até a presente data, possuindo filiais em diversas cidades brasileiras. A filial localizada na cidade do Rio de Janeiro foi desativada no fim da década de 50.
20. BRASIL. Museu Histórico Nacional. Catálogo Geral, Arquivo Histórico, Coleção SMJ.
21. BOREL, Luciana G. “Um estudo sobre o Clube Soroptimista carioca”.

Monografia de Graduação. Universidade Federal Fluminense. ICHF. Departamento de História. Niterói, 1999.

22. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp6.

23. CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra*. São Paulo: Unicamp, 2000, p. 175.

24. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMcr43.

25. Sophia assinou o figurino do filme *Sinhá-Moça*, da Vera Cruz de São Paulo, com o qual ganhou o Leão de Bronze no Festival de Veneza; da peça *Senhora*, montagem da obra de José de Alencar, com Bibi Ferreira no papel título; e de duas montagens de ópera: *Édipo-Rei* e *Bohemia*.

26. D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa". In: DELPRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 228.

27. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Histórico. Catálogo Geral, SMdp19.

28. BRASIL. Museu Histórico Nacional. Catálogo Geral, Arquivo Histórico, SMdp19.

29. BRASIL. Museu Histórico Nacional. Catálogo Geral, Arquivo Histórico, SMdp19. (Grifo da autora.)

30. BRASIL. Museu Histórico Nacional. Catálogo Geral, Arquivo Histórico, SMdp19.

RESUMOS

Museu Histórico Nacional, 1931

O nascimento de uma nova museografia no Brasil?

José Bittecourt

Tomando como ponto de partida a “Exposição comemorativa da abdicação de D. Pedro I, 1831-1931” o autor tece alguns comentários sobre a ausência, no Brasil, de pesquisas que tenham como tema as exposições museológicas e a museografia. Usando como base o conceito de “museabilidade”, ou seja, o modo como se estrutura e desenvolve o processo de comunicação em museus, apresenta a referida exposição como inovadora, por ter adotado o processo de curadoria e por romper com a visão historiográfica até então adotada no Museu Histórico Nacional, o que entende como uma forma de alterar o processo de comunicação que a exposição estabelecia com o público.

O cavalete e a paleta

Arte e prática de colecionar no Brasil

Paulo Knauss

A partir do estudo de coleções de arte de propriedade de brasileiros, o trabalho pretende situar as práticas de colecionar objetos de arte no Brasil, antes da consagração da arte modernista. Trata-se de um colecionismo marcado pelo regime da arte acadêmica e associado à preferência pela arte estrangeira, que se definia como modelo para a institucionalização e legitimação da arte nacional. Ao se caracterizar como medida da civilização, a arte torna-se fato político, confundindo a história da imagem com a história da afirmação do poder simbólico.

Pereira Passos colecionador

Maria Isabel Ribeiro Lenzi

Este trabalho pretende analisar a face de colecionador de Francisco Pereira Passos, que se caracterizou por colecionar obras essencialmente consagradas pelo salão, sobretudo o de Paris. O artigo mostra o destino da coleção Pereira Passos, que foi desconstruída em um leilão em 1958, e o esforço da família para construir a memória de Pereira Passos.

Certeza da forma, fracasso do estilo

A paixão pela atualidade do colecionador Castro Maya

Vera Beatriz Siqueira

O presente estudo reflete sobre a institucionalização da arte moderna no Brasil, a partir do estudo da coleção do industrial carioca Raymundo Ottoni de Castro Maya. No cruzamento de olhar público e privacidade do gosto, esse colecionador busca, em sua atuação, constituir a modernidade como uma tradição.

Colecionadores e artistas – co-autores?

Roberto de Magalhães Veiga

O objetivo deste texto é traçar um paralelo entre o colecionador, na seleção e fruição da obra, e o artista, na sua elaboração, a partir da experiência sensível de ambos.

Uma memória a cores

A trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras

Valéria Salgueiro

O trabalho observa a criação do Museu Antônio Parreiras e de seu acervo, considerando-o *locus* privilegiado da memória de um artista. Caracteriza-se a coleção de pintura e de desenho de Antônio Parreiras (Niterói, 1860-1937) em sua variedade de gêneros, embora assumindo-o como essencialmente um pintor paisagista. Considerando sua trajetória artística marcada por grande reconhecimento profissional, procura-se focalizar o artista como colecionador de si próprio, entendendo sua prática colecionista como um esforço pessoal de enquadramento de memória.

Da coleta à coleção

Caminhos da arte na obra de Arthur Bispo do Rosário

Sônia Materno e Dulce Seixas Cardoso

O trabalho tem como objeto a obra de arte bruta de Arthur Bispo do Rosário, associada às imagens do inconsciente. Ao relacionar coleção, arte e loucura, através da linguagem, procura definir a especificidade da obra do artista pela passagem da coleta à coleção como processo de produção de sentido.

A África de dois museus cariocas

Roberto Conduru

Nesse texto, são analisadas as exposições de objetos produzidos na África em dois museus nacionais localizados no Rio de Janeiro – Museu Nacional da UFRJ e Museu Nacional de Belas Artes do IPHAN –, observando os modos de exibição das peças sob a dominância dos enquadramentos estéticos e antropológicos com vistas à consolidação da idéia de África como uma unidade continental, à unificação da história da humanidade, à afirmação da identidade nacional brasileira e à construção da história da arte no Brasil.

O “coleccionismo ilustrado” na gênese dos museus contemporâneos

Cícero Antônio Fonseca de Almeida

O autor procura estabelecer uma arqueologia do surgimento dos museus modernos, relacionando a origem dessas instituições com a prática do colecionismo, que se consolidou como uma das expressões da Ilustração, a partir do século XVIII. Propõe que as coleções dos primeiros museus tiveram importante papel como forma de representação do mundo que era abordado intelectual e politicamente pelos pensadores ilustrados.

Coleção e cidade

Imagens urbanas e prática de colecionar

Marcelo Abreu

Trata-se de compreender a imaginária urbana como o conjunto das esculturas públicas que se acumulam na cidade como um coleção urbana. A análise dos acervos do Rio de Janeiro e de Niterói permitiu associar processo de promoção de esculturas públicas à prática de colecionar. Neste quadro, o colecionismo integra-se ao processo de consagração social dos grupos de poder.

1972: o presente recruta o passado

O Museu Histórico Nacional e as comemorações em torno do Sesquicentenário da Independência

Talita Veloso Cerveira

O artigo procura recuperar um episódio recente, embora quase esquecido: as comemorações do Sesquicentenário da Independência pelo regime

militar instaurado em 1964. Centrando-se nos eventos ocorridos no Museu Histórico Nacional, a autora procura examinar como a memória é mobilizada visando à legitimação do governo e de seus objetivos. Mostra também como as comemorações apresentavam o momento vivido pelo país como culminância de um processo histórico que havia criado país e povo como um todo uno e indissolúvel.

O movimento neocolonial e a preservação do patrimônio

Carlos Kessel

O artigo procura resgatar e analisar as reflexões e iniciativas dos principais protagonistas do movimento neocolonial no Brasil, Ricardo Severo e José Marianno Filho, em relação à questão da preservação do patrimônio. São destacadas as atividades de documentação e os projetos de proteção, assim como os pontos de contato e divergência entre a visão “Neocolonial” do patrimônio e a que se corporificou a partir da criação do SPHAN.

Ouro Preto entre antigos e modernos: a disputa em torno do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante as décadas de 1930 e 1940

Aline Montenegro Magalhães

O artigo analisa a luta entre antigos e modernos pelo controle do passado nacional, expressa na política de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico do Brasil. Os “antigos” são representados por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional e criador da Inspetoria de Monumentos Nacionais, que funcionou como departamento do Museu de 1934 a 1937; os “modernos” constituem o grupo que gerou e geriu o SPHAN, a partir de 1937, ano de sua criação. Ouro Preto, elevada a monumento nacional em 1933, será a arena desse conflito. O estudo se dedica à construção dos diversos olhares dirigidos à cidade histórica mineira, que resultaram em intervenções distintas e voltadas para a construção de passados idealizados, também contemplados no artigo.

A parede da memória: algumas observações sobre nobreza, memória e perenidade no Museu Histórico Nacional

José Bittencourt

A construção do acervo do Museu Histórico Nacional, instituição de memória criada em 1922, na cidade do Rio de Janeiro, deu-se paulatinamente.

Na formação desse corpo de “objetos-memória”, tiveram grande importância as doações. O artigo procura examinar a relação estabelecida entre o Museu e seus doadores, as estratégias de atração mútua e os objetivos buscados por ambos os lados. Como principal sugestão, está a proposta de que os doadores buscavam alcançar a perenidade, bem como a associação a um corpo que, embora tivesse importância política apenas relativa, incorporava inegáveis símbolos de distinção social, que se potencializaram com o fim do Império do Brasil – a nobreza imperial.

Em torno de um vestido de noiva...

Beth Filipecki

O objetivo deste trabalho é escrever sobre um vestido de noiva do século XIX, do acervo do MHN. Serão abordadas todas as características desse traje, de acordo com a Moda da época em que foi utilizado; as festas de casamento e a simbologia do ritual até os dias atuais, no que diz respeito às cores, aos véus e às alianças.

A moda no museu

Reflexões sobre momentos, a partir da “leitura” de um modelo

Cristina Araujo de Seixas

O propósito deste trabalho é escrever a respeito de uma peça do acervo de moda do MHN, cuja etiqueta reporta a um estabelecimento de fundamental importância para a história da moda brasileira, a Casa Canadá, a qual serão dedicados alguns capítulos, um elo entre o conjunto analisado e seu lugar de origem. Serão abordados tópicos como o sistema de reprodução/interpretação de modelos estrangeiros e a introdução do *prêt-à-porter* brasileiro, dando destaque também ao perfil da estilista Mena Fiala, diretora da Canadá durante 35 anos e uma das grandes responsáveis pelo reconhecimento e desenvolvimento da moda nacional.

Paris, 40 graus

Sílvia Helena Soares

A autora procura observar como a *Belle Époque* parisiense reflete-se na moda, e como os padrões europeus são importados e lidos pelos consumidores cariocas, gerando uma espécie de pastiche do que era produzido nos grandes centros.

Mosaico de caminhos

Tempo e drama na coleção Sophia Jobim

Heloísa Ribeiro

A história de Sophia pode ser expressa através das realizações e dos sonhos. O tempo pode nos mostrar, parte de ambos: os fragmentos dos sonhos, através das palavras, e as realizações, nos objetos que compõem a Coleção Sophia Jobim, do Museu Histórico Nacional. O caminho percorrido construiu uma história pessoal – da mulher Maria Sofia – que se entrelaçou na história coletiva de parte das mulheres brasileiras. Essa trajetória individual pode traduzir, em um momento, toda a influência de um passado. A história de Sophia é característica de um determinado grupo de mulheres que, no início do século XX, aceitaram o desafio da participação social balizado pelos rígidos padrões da moral conservadora. Não é uma história de rupturas, mas de adaptações, ante um novo modelo de sociedade e de mulher.

ABSTRACTS

José Bittencourt

The National Historical Museum, 1931.

The birth of a new museography in Brasil?

At the outset, “the comemorative exhibition of the abdication of D. Pedro I- 1831 –1931”, for the author to comment then on the absence of scientific research, in Brazil, focused on museology and museography.

Based on how the communication process is structured and developed in museums, the mentioned exhibition is presented as innovative, a result of the adoption of a curatorial process and a rupture with the historiographic approach current then at the MHN and understood as a way of altering the communication process that the exhibition established with the public.

Paulo Knauss

The easel and the palette

The Art and Practice of Collecting in Brazil.

Studying art collections owned by Brazilians, the author intends to situate the art objects collecting practice before the consecration of the modernist art.

A practice marked by an academic art regime and associated to the predilection for foreign art, defined as the model (pattern) for institutionalization and legitimation of the national art.

Characterized as an element of measure for a civilizatory process, art becomes a political fact, entangling the image’s history with the history of assertion of symbolic power.

Maria Isabel Ribeiro Lanzi

The Collector Pereira Passos

The work is intended to analyse Francisco Pereira Passos collector’s facet characterized for mainly collecting artworks consecrated in salons, specially the Paris Salon.

The article will point out the route taken by the collection dispersed at an auction in 1958 and the efforts undertaken by the family to build the Pereira Passos memory.

Vera Siqueira.

Certainty in form, failure of style.

The passion for actuality of collector Castro Maia.

In this article some ponderations are made, over the establishment of Modern Art in Brazil, based in studies of Raimundo Ottoni de Castro Maya's collection.

Intersecting the public eye and private taste this collector will through his acts try to constitute modernity as a tradition.

Roberto Veiga

Collectors and Artists: co-authors?

The author's aim is to draw a parallel between the collector - who selects and usufructs the art works - and the artist - who creates - based on their perceptions or sensitive experiences.

Valéria Salgueiro

A Memory in Colours.

The artistic trajectory of painter Antonio Parreiras through his collection at the Antonio Parreira Museum.

The article will consider the creation of the Museum Antonio Parreiras and its collection as the privileged "locus" for the memory of an artist. The collection of paintings and designs is characterized for its variety, although he is essentially assumed as a paisagistic painter.

Considering his artistic trajectory marked by great professional renown, the focus is directed to the artist as a collector of his own work referring to his collectionist practice as a personal effort to memory framing.

Sonia Materno e Dulce Seixas Cardoso

From collecting to collection.

The routes of Art in the work of Arthur Bispo do Rosario .

The subject here is the coarse art work of Arthur B. do Rosario associated to the images of the unconscious.

Relating collection, art and madness the author tries to define the uniqueness of the artist's work through the passage from collecting to collection as a process of sense production.

Roberto Conduru

The Africa of two “carioca” museums

In this article the author analyses the exhibitions of objects produced in Africa and displayed in two national museums in Rio de Janeiro: the Museu Nacional/UFRJ and the Museu Nacional de Belas Artes-IPHAN- considering the way the pieces are displayed according to aesthetical and antropologic patterns, in regard to strenghtening the idea of Africa as a continental unit, the unification of humankind’s history, the assertion of the brazilian national identity and the building of the history of art in Brazil.

Cicero Antônio Fonseca de Almeida

The “Illustrated collectionism” in contemporary museums genesis

Illustrated collectionism in contemporary museum’s genesis.

The author tries to establish an archaeology of the emergence of modern museums relating the origin of these institutions to the collecting practice, one of the expressions of the illustration starting on the XVIII century. He will suggest that the earliest museums collections had an important role, as the expression of the world as politically and intelectually approached by the illustrated scholars.

Marcelo Abreu

Collection and City

Urban images and collecting practice

The idea is to understand the urban imaginary, as the public sculptures spread out in the city, like an urban collection. Analysing these objects in Rio de Janeiro and Niteroi enabled to associate the promotion of the public sculptures to the collecting practice.

In this framework the collecting exercise is integretad to the process of social consacrating of the groups withholding power.

José Neves

The wall of memory

Some observations on mobility, memory and perpetuity in the National Historical Museum.

The gathering of the MHN collection, a memory institution created in 1922 in R.J. was gradual. The shaping of this body of “memory-

objects” donations had and important role. The article is intended to examine the relation between the museum and its donors, the strategies of mutual attraction and the goals looked for on both sides.

As a main suggestion, the idea that the donors were looking to achieve perpetuity as well as to be associated to a group-although holding only a relative political influence - that incorporated the symbols of social distinction, made stronger with the fall of the empire in Brazil-the imperial nobility.

Carlos Kessel

The neo colonial movement and patrimony preservation

The author intends to retrieve and analyse the initiatives and thoughts of the leading people involved in the neocolonial movement in Brazil - Ricardo Severo and Jose mariano Filho- regarding patrimony preservation questions. Documentation activities and protection projects will be accentuated as well as the diverging and converging aspects between the neocolonial approach to patrimony and the approach that emerged with the creation of SPHAN.

Aline Montenegro

Ouro Preto between the olden and the modern

The dispute over the National Historical and Artistic Patrimony during the decades 1930 and 1940.

The article will analyse the dispute between olden and modern over the control of the nation’s past, as expressed in the protection policy of the Historical and Artistic Patrimony of Brasil. The “olden” represented by Gustavo Barroso, direction of the National Historical Museum and creator of the National Monuments Inspectorship-that from 1934 to 1937, was a Department of the Museum. The modern were the one’s that created and managed the SPHAN, since its creation in 1937. Ouro Preto, declared a National Monument in 1933, was the conflict arena.

The author will assemble and analyse how the several regards turned to this historical town in Minas Gerais, resulted in different interventions aiming to build the idealized pasts, also examined in this work.

Talita Veloso

1972: The present recruits the past.

The National Historical Museum and the celebrations for the 150 years of Brazilian Independence.

The article brings up an episode, that although rather recent, is almost forgotten: the celebrations of the 150 years of Brazil's Independence, promoted by the military regime, ruling since 1964.

Focusing in the events at the National Historical Museum, the author will examine how memory is induced in order to legitimize the ruling government and its goals. The author will also analyse how the commemorations presented that particular moment in the nation's life as the apex of an historical process that had created nation and people as an indissoluble whole.

Beth Filipecki

Around a wedding gown

The article is about a XIX century wedding gown - belonging to the National Historical Museum's collection - and all the special details concerning the garment. The fashion aspects will be examined as well as the wedding parties and the ritual simbology fr till our current days, including colors, rings and veils.

Cristina Seixas

Fashion at the museum-musing over moments, from "reading a model"

A tag hanging from an item of the National Historical Museum's fashion collection will take us to a commercial establishment - a very important one in the history of brazilian fashion, the Casa Canada, to wich some chapters will be dedicated, a link between the ensemble here being examined and its place of origin.

The topics including portraying and interpreting foreign models and the introduction of brazilian "Pret a Porter", also stress the profile os stylist Mena Fiala, head of the Casa Canada for 35 years, and one of the leading figures in the process of devellopment and acknowledgement of brazilian world fashion.

Silvia Helena

Paris 40° degrees

The article examines how the parisian Belle Epoque reflects on fashion and how the european patterns are imported and interpreted by the “carioca” consumers, creating a kind of “pastiche” of what was produced in the big centers.

Heloísa Ribeiro

A mosaic of routes

Some considerations brought up by a collection.

The history of Sophia can be expressed through the achievements and the dreams.

Time will show some of both: scraps of the dreams, through the words and the achievements, to be seen in the items of the Sophia Jobim collection at the National Historical Museum.

The personal history-of the woman Maria Sophia- follows a route that becomes intertwined to the collective history of a portion of the brazilian women.

The individual trajectory will show in a single moment all the influence of the past.

The history of Sophia is common to a certain group of women that in the beginning of the XX century accepted the challenge to be socially engaged in a world framed by conservative strict moral codes.

It is not a history of ruptures but rather of adjustments to a new model of society and womanhood



Beco dos Tambores, portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940.

Este volume dos Anais do Museu Histórico Nacional, de número 33, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2001, 501º do Descobrimento do Brasil, 179º da Independência, 112º da Proclamação da República, 79º da criação do Museu Histórico Nacional, 61º do lançamento do Volume 1 dos Anais do Museu Histórico Nacional e 70º da inauguração da “Exposição comemorativa do Centenário da Abdicação de D. Pedro I – 1831-1931”.

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

MINISTÉRIO
DA CULTURA 

