

MHN

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL



80 Anos

Volume 34 2002

ISSN 1413-1803

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ANAIS

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 34

Edição comemorativa dos 80 anos de fundação do
Museu Histórico Nacional (1922-2002)

2002

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

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

Museu Histórico Nacional (Brasil)

M986

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

Anual

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

ISSN 1413-1803

**1. Brasil-História. 2. Museu Histórico Nacional - Fundação
3. Museu Histórico Nacional - Acervo Museológico. 4. Mu-
seu Histórico Nacional – Arquitetura 5. Museu Histórico
Nacional – Museografia. 6. Armaria. 7. Inspetoria de Monu-
mentos Nacionais. 8. Indumentária. 9. Barroso, Gustavo
Dodt (1888-1959) 10. Garcia, Rodolfo Augusto de Amorim**

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 Lucia 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

EDITORES CONVIDADOS PARA AS SESSÕES

Carlos Kessel - MHN
Manoel Luís Salgado Guimarães - UFRJ/UERJ
Cícero Antonio Fonseca de Almeida - IPHAN/UNIRIO

COMISSÃO EXECUTIVA

José Neves Bittencourt
Ana Gabriela Dickstein (revisão)
Maurício Ennes de Souza (projeto gráfico)
Sarah Fassa Benchetrit (resumos/abstracts)

Sumário

<i>Apresentação</i> Vera Lúcia Bottrel Tostes	7
<i>Luzes, camara. Ação</i> Sarah Fassa Benchetritt	11
1ª PARTE: ARQUITETURA	
<i>Apresentação</i> Carlos Kessel	19
<i>Resgate de uma dívida</i> O tombamento do Museu Histórico Nacional, seu prédio e seu acervo Adler Homero Fonseca de Castro	21
<i>O problema do estilo na idéia de museu</i> Ceça Guimaraens	37
<i>Um prédio multicientenário, uma multidão de problemas</i> Entrevista de Júlio Cesar Correa à Carlos Kessel e José Bittencourt	51
2ª PARTE: HISTORIOGRAFIA	
<i>Apresentação</i> Manoel Luís Salgado Guimarães	67
<i>Expondo a história</i> Imagens construindo o passado Manoel Luís Salgado Guimarães	71
<i>A escrita da nacionalidade na Geração de 1870</i> O Brasil entre méritos e defeitos Maria Aparecida Rezende Motta	87
<i>O que se deve saber para escrever história nos museus?</i> Aline Montenegro Magalhães	107

<i>Acervo – um sentido a partir da classificação</i> Lia Sílvia Peres Fernandes	131
3ª PARTE: MUSEOGRAFIA	
<i>Apresentação</i> José Neves Bittencourt	149
<i>Museu Histórico Nacional, 80 anos</i> De fortaleza a maior museu de história brasileiro Vera Lúcia Bottrel Tostes	153
<i>Museografia e Museu</i> Um estudo de caso nos oitenta anos do Museu Histórico Nacional Luís Carlos Antonelli Lacerda e Solange de Sampaio Godoy	167
<i>O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus</i> Regina Abreu	189
<i>A vida social e política dos objetos de um museu</i> Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos	195
4ª PARTE: POTENCIALIDADES	
<i>Apresentação</i> Cícero Antônio Fonseca de Almeida	223
<i>A construção do objecto museológico</i> Mário Canova Moutinho	227
<i>... a identidade dos museus não é ser um parque temático.</i> Entrevista de Peter van Mensch aos museólogos Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos	245
<i>Dinheiro e Diversão X Patrimônio e Identidade</i> A encruzilhada dos museus na nova ordem liberal Cícero Antônio Fonseca de Almeida	265

<i>Os museus de história têm futuro?</i> José Neves Bittencourt	277
5ª PARTE: ACERVOS	
<i>Apresentação</i> José Neves Bittencourt	295
<i>Os primórdios da indústria aeroespacial no Brasil</i> O foguete Halle no Museu Histórico Nacional Adler Homero Fonseca de Castro	297
<i>Moda, mundo, museu</i> A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional Rosana Naccarato e Vera Lima	319
<i>Moda e Museu</i> Uma relação longe do lugar e fora do tempo? Heloisa Ribeiro	333
<i>Brinquedos: a formação da coleção do Museu Histórico Nacional</i> Angela Cardoso Guedes	343
<i>Uma exposição internacional no Rio de Janeiro</i> Anamaria Rego de Almeida	371
<i>“Sopra le medaglie antiche”</i> Os dois livros mais antigos das coleções do Museu Histórico Nacional Fernando Gomes Cardoso, Maria de Jesus Pires e Arlette Pinto de Oliveira e Silva	385
<i>As pesquisas de público no Museu Histórico Nacional</i> Rosane Maria Rocha de Carvalho	395
<i>O espólio Lindéa Sette Ferreira Pires</i> Análise de uma doação Norma Botelho Portugal	413
<i>Memória fotográfica da equipe permanente do Museu Histórico Nacional, 2002</i>	418

Apresentação

Vera Lucia Bottrel Tostes *

A característica mais interessante das instituições permanentes dos modernos Estados nacionais é exatamente esta, que está incorporada não apenas ao nome, mas às funções: sua permanência. Desde que os atuais Estados começaram a se organizar como formações políticas, no século XIV, as lideranças que impunham seu poder sobre a sociedade perceberam que não poderiam aplicar seus projetos políticos e de governo caso não dispusessem de uma infra-estrutura que não apenas detalhasse tais projetos, mas, principalmente, os aplicasse.

As instituições permanentes que, ainda hoje, constituem o arcabouço dos modernos Estados nacionais, têm uma outra característica que as identifica: com a concordância dos Estados a que estão ligadas, delimitam áreas de atuação, estabelecem objetivos e criam programas de ação que lhes são próprios. Para concretizar tais características, constituem equipes capacitadas, identificadas com suas áreas, objetivos e programas. De fato, quando a instituição constitui um corpo de funcionários e consegue reproduzi-lo, então está garantida sua permanência.

Mas a existência da instituição, sua permanência no tempo, embora estejam estreitamente ligadas à adesão de seus funcionários, os transcende. A importância e qualidade do trabalho, a competência com que este é transformado em produção, bem como as marcas que deixa na área de atuação, tudo depende do entendimento que o Estado e a sociedade em que está inserida tenham sobre sua necessidade. Cria-se, então, um “círculo virtuoso”: o Estado cria a instituição, a instituição justifica sua existência, o Estado e a sociedade entendem a necessidade de sua existência, a instituição justifica tal entendimento, o Estado e a sociedade demandam da instituição, e assim por diante, numa corrente que transcende o tempo, as pessoas e os governos – mas não os Estados e as sociedades.

*Museóloga. Diretora do Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro/RJ).

O Museu Histórico Nacional foi criado em 1922, numa conjuntura específica da época – as comemorações do Centenário da Independência. Havia, entretanto, uma demanda do Estado que já não era nova: o recolhimento e preservação de itens relacionados à memória da formação e consolidação da Nação brasileira. Um nome se destacava nesse contexto: o de Gustavo Barroso, intelectual e político já com longa atuação no cenário público. Barroso não apenas convenceu o governo federal de então acerca da justeza de suas propostas como também da forma que deveriam tomar: um museu de história que guardasse as relíquias da Pátria, permanentemente ameaçadas de perda.

Criado o Museu, Barroso lançou-se a um trabalho de titã: o recolhimento, tratamento técnico e exposição da memória material da Pátria brasileira. O volume de incorporações de itens, o crescimento das exposições e a adesão tanto de cidadãos proeminentes quanto de cidadãos anônimos ao projeto mostraram que a forma e o conteúdo escolhidos, se não eram perfeitos, davam conta das demandas então colocadas. Se o Museu passou, em seus primeiros anos de existência, por momentos difíceis, a compreensão, pela sociedade, da necessidade de existência de uma instituição com suas características o ajudou a atravessar esse período incólume.

Passaram-se oitenta anos desde a criação do Museu Histórico Nacional. Não foram necessários, entretanto, oitenta anos para a criação de uma tradição de intenso trabalho e remarcada qualidade, tradição que se alicerça na competência de quatro gerações de especialistas que, ao longo de várias épocas, entenderam, compartilharam e se orgulharam de um projeto. Se o Museu não é mais o mesmo de 1922, se não apresenta mais as exposições de 1954, se não publica mais livros monumentais como o famoso “História da Casa do Trem”, de 1961, continua tendo seus projetos baseados nos mesmos paradigmas que, em momentos variados, geraram esses e diversos outros produtos cuja qualidade os fez transcender a si mesmos: seriedade de intenções, competência técnica, respeito pela coisa pública e, sobretudo, orgulho por ser um museu de história brasileiro.

O volume dos *Anais* do Museu Histórico Nacional agora apresentado é um desses produtos, gerado a partir de parâmetros que são delimitados pela competência do trabalho técnico e a consciência da importância e necessidade, para a sociedade brasileira, das atividades desenvolvidas. Marcando a passagem dos oitenta anos de fundação do Museu Histórico Nacional, bem como os 42 anos de lançamento do volume 1 dos *Anais*, este volume 34 é, em todos os sentidos, especial. Mas não será tratado como tal. Ao contrário, não deixando de inseri-lo no conjunto de atividades cotidianamente desenvolvidas desde 1922, queremos frisar nossa compreensão de que, mesmo no ambiente festivo de nossa data maior, o trabalho institucional não pára, e nossos produtos são a marca maior que com a qual pretendemos marcar as comemorações.

A única característica deste volume 34 claramente estabelecida para marcar seu caráter comemorativo é a intenção de discutir nosso campo – os museus de história. Insistindo no método que tem se mostrado bem-sucedido – a organização do conteúdo em dossiês –, foram convidados para editar as seções profissionais de marcada competência em suas áreas. O resultado foi uma intensa discussão sobre museus de história e museologia, centrada em quatro dos principais aspectos desse tema: arquitetura, historiografia, museografia e potencialidades. Um quinto dossiê foi montado tendo como base uma série de discussões sobre o acervo: estudos de caso, política de aquisição, restauração de objetos, pesquisa de público. O foco de todas as partes foi o Museu Histórico Nacional.

Assim está sendo festejada, pelo viés dos *Anais* do Museu Histórico Nacional, a passagem dos oitenta anos de fundação da instituição. Não temos dúvida sobre a qualidade do produto final, e temos certeza sobre a utilidade que seu conteúdo terá, para todos quanto estejam envolvidos com o extenso e fascinante campo dos museus, da museologia, da cultura material e do patrimônio histórico.

Mais certeza ainda temos de que os *Anais*, como reflexo do trabalho cotidiano desenvolvido no Museu Histórico Nacional, contribuem para divulgar a função que a instituição vem, por oito décadas cumprindo, justificando, assim, sua continuidade como parte do serviço público

ligado ao campo maior da Cultura no Brasil. E esperamos que o Estado e, principalmente, a sociedade brasileira, que nos mantém, continuem a nos fazer demandas crescentemente – por propostas, por volume de trabalho e por qualidade. Demandas que, certamente, saberemos responder, justificando nossa existência – e assim por diante, num autêntico “circulo virtuoso”, que, esperamos, nunca se fechará.

Feliz aniversário, Museu Histórico Nacional!

Luzes, câmeras, ação

Sarah Fassa Benchetrit*

“...le musée est d’abord et avant tout un foyer de la connaissance, dans son double mouvement de mémoire et d’invention, et un instrument d’éducation. Connaissance, mémoire, invention, éducation: ce sont des notions délicates et désintéressées que seule la puissance publique est en mesure d’assumer parce qu’elles sont d’intérêt public dans une société civilisée, héritière des Lumières.”¹

Marc Fumaroli *Les musées au service du public. Les origines.*

O que são Museus? Quem os frequenta? Quem os aprecia?

Mesmo que não possuam dados estatísticos, são muitas as pessoas que consideram os museus como “Lugar de coisa antiga!”. E os museus de História? Depósitos de coisas ainda mais antigas! O que importam os museus de arte moderna, abstrata, museus de ciência e tecnologia futurista ou aqueles que abrigam coleções da contemporaneidade? O que importa se História conjuga-se também no presente?

E o que acontece quando os museus – incluindo os de História – fazem-se representar em espaços outros, como tanto tem acontecido com

Resumo / Abstract

Luzes, câmeras, ação

Sarah Fassa Benchetrit

O artigo questiona vários aspectos que abordam a relação entre museus e sociedade na era da globalização. Problematiza as diversas estratégias utilizadas pelas instituições no sentido de atrair o público, como a modernização dos espaços e das exposições. Nessa perspectiva, aponta na direção de outros desafios, colocados para que haja uma efetiva aproximação entre público e museus.

Lights, cameras, action

Sarah Fassa Benchetrit

A chronicle focusing in the relationship between museums and society, mainly in “globalized” days. The author ponders about various strategies adopted by institutions in order to attract visitors, and about the new trends of some museums in their exhibition productions.

*Socióloga. Pesquisadora do Museu Histórico Nacional.

exposições sendo realizadas em centros culturais e de pesquisa, em escolas, em galerias particulares e até em grandes centros comerciais?

E o que importa se acontecem megaexposições, com museus se associando e exibindo suas coleções sob luzes feéricas, grandes telões, cores e muita ação? Num passe de mágica deixam de ser “museus-depósito” e se transformam em “museus-espetáculo”, em grande e popular atração?

Como ocorre essa transformação? Os objetos expostos confundem-se com os itens à sua volta, com as mercadorias porventura expostas em vitrines?

Apesar de ainda bastante associados ao que é do passado, ao que foi e não mais será, ou seja, ligados à idéia de instituições estáticas, os museus na realidade são organismos vivos, que na atualidade têm múltiplas funções, manifestadas através do tratamento – que lhes é específico – dado à cultura e à história do homem e através da busca árdua para se adequar à realidade e às exigências dos tempos atuais.

Incluindo entre suas propostas a de evidenciar a idéia da criação intelectual, os museus preservam objetos, frutos da produção do homem – que podem informar sobre o meio físico e social onde foram gerados, além de resgatar dados cronológicos, bem como dar informações sobre sua função e inserção em contextos socioculturais diferenciados. Mas esta apreensão é possível observando-se apenas a forma? Como evidenciar por que motivo foram produzidos, como viam, sentiam e consumiam aqueles que os geraram?

Mesmo considerando que a criação do homem guarda as características do período e do meio quando de sua produção, um objeto é sempre um objeto: cadeiras ou pratos sem grande diferença no tempo ou no espaço foram feitos para sentar ou para comer.

O que então diferencia um objeto de uma “peça de museu”?

A produção do homem – conseqüência da busca pela satisfação de necessidades que incluem o prazer estético – tem, sem dúvida, características universais. Através de tratamentos específicos, porém, é possível entender as diferenças e paralelos, as convergências e divergências dos diversos materiais, dos tipos de técnicas empregadas, da forma de construção dos objetos. A partir daí é possível entender melhor os diferentes povos e suas culturas e um mesmo povo e sua História.

Os museus são espaços institucionalizados que propiciam a realização destes tratamentos específicos dos testemunhos, através da concentração de

recursos humanos e materiais, especializados, para a coleta, preservação e exibição, contextualizada ou não.

Guardando um compromisso com o que o homem construiu e ainda constrói, em museus preservam-se e processam-se produtos do passado e do presente, buscando criar as condições para a compreensão e talvez a aplicação prática de saber adquirido.

Através da coleta, retiram-se de circulação objetos, alterando assim, seu conceito de valor, já que preservado e pesquisado um objeto - seja ele qual for -, passa este à condição de documento e adquire uma função mais geral, qual seja, a de referenciar o ato que lhe dava utilidade. Integrando as coleções de um museu, o objeto passa a representar a si mesmo e a refletir as condições que lhe deram origem. O tratamento que lhes é dado nos museus deve levar à geração de um novo objeto, cuja função específica será servir como suporte de informações. Cabe aos museus enfatizar o novo papel desses objetos.

Assim, ao ser montada uma exposição com objetos musealizados – dentro ou fora de um museu –, esta deverá ser trabalhada e contextualizada a partir dos procedimentos metodológicos de pesquisa e das chamadas práticas museológicas, que abrangem desde o levantamento dos objetos e seu contexto até a forma de preparar as informações para a interface com o público.

Exposições não envolvem apenas o ato de ver, mas como os objetos serão vistos. A distinção entre o apenas ver e o também entender é que vai caracterizar a relação museológica.

O objeto no museu é um dos elementos de uma equação comunicativa na qual os termos são os visitantes e a instituição. A exposição vai refletir a forma como o museu quer se comunicar e o que quer passar para o seu público.

Museus de História têm acervos bastante semelhantes, cujo recolhimento foi estabelecido por conceitos estabelecidos no início do período dos “museus públicos”, na segunda metade do século XIX. Em meados do século passado, essas instituições começaram a modernizar seus conceitos, o que implicou não apenas na mudança do conceito de “objeto histórico”, mas também na releitura dos acervos existentes, venerando objetos veteranos com longa trajetória em coleções de museus. Todo um reordenamento de forma e função dos museus, na Europa e nos EUA, refletiu-se na forma de tratamento dos acervos, assim como na forma de exposição desses universos.

Será o museu o guardião da verdade?

A história dos museus na época moderna é a história de sua relação com os objetos e com o público a que servem, relação que se expressa nas categorias de objetos predominantes nas coleções, na maneira como são coletados, na forma como têm suas informações construídas e sistematizadas e na forma como são exibidos.

A trajetória dessas instituições é interessante. A meio caminho, já foram tidas como museus-galerias onde se dispunham itens – em geral de uma única categoria, como pinturas e esculturas, para que pudessem ser copiados e estabelecidos como padrão a ser assimilado.

Foram locais onde se expunham objetos para possibilitar a aquisição de conhecimento sobre ações e conquistas praticadas pelo homem. Já assumiram caráter essencialmente científico, para testemunhar a origem do homem e de outras espécies.

Nesses museus-escolas e museus-laboratórios, os objetos tinham a função de indicadores para a compreensão do mundo e do passado. Os museus eram lugares capazes de tornar visíveis sistemática, tempo e espaço. Eram artifícios que tinham por objetivo possibilitar o conhecimento e a compreensão sobre uma espécie de “hierarquia do mundo”.

Desde então, a noção de museu amplia-se. Comemora-se e preserva-se para se dar a conhecer o que é do “homem” e da “sociedade”. Mas não sobre todos os homens ou toda a sociedade. O universo dos museus é o mundo da cultura material, o mundo onde as relações sociais se cristalizam na matéria transformada pelo trabalho. O mundo das relações sociais é um mundo histórico, que aponta para temporalidades múltiplas. Os objetos expressam essas múltiplas matrizes.

Efetua-se a seleção e realiza-se a exibição de determinados objetos, visando a celebração da memória segundo o enfoque de alguns grupos.

Essa multiplicidade revela o próprio museu como sujeito de temporalidades múltiplas. Em dado momento, os museus de História, nosso objeto preferencial, refletiam a “grandeza nacional”, preservando, através de objetos, a memória de heróis da pátria. Na segunda metade do século XX, são presa de intenso processo de mudança, os objetos em sua função ilustrativa passando a ser integrados a contextos mais amplos.

A medida que a historiografia passa a lidar com segmentos mais amplos das sociedades e com aspectos antes relevados – o cotidiano, o trabalho,

as regionalidades, por exemplo –, há também uma interferência no enfoque dos museus. Estes, no entanto, ainda não expressam a sociedade como um todo.

Hoje vivemos o tempo do imediatismo, quando há uma aceleração do próprio processo histórico. São tempos em que as memórias individual e coletiva adquiriram um certo caráter flutuante - sendo constantemente suplantadas -, da mesma forma que os objetos vão se tornando obsoletos quando ainda em fase de produção...

São os tempos de uma nova organização e de uma nova ordem econômica, combinação conhecida como globalização. Ao mesmo tempo que se torna instrumento de uma integração mundial em tempo real, a tecnologia também multiplica as necessidades de educação e o tempo de lazer das classes trabalhadoras. Instituições estruturadas numa lógica que remonta ao século XIX, os museus se vêem diante de novos desafios: são desafiados a se verem como mídia, a competir por espaço e recursos, a oferecer atrativos. Na era da disseminação de informações em tempo real, são desafiados a mudar de escala sem perder a identidade.

Os museus são desafiados a gerar diferentes produtos para públicos ampliados. Mas tal ampliação vem acompanhada por uma segmentação. Há programas diferenciados para públicos diferenciados.

Como vem se comportando os museus?

Há uma aura de democratização cultural: mais oferta, mais espaços disponíveis, mensagens em linguagem inteligível a todos, suportes que vazam para fora das instituições; exposições que emulam um espetáculo multimídia no qual a qualidade, por vezes, torna-se sacrificada em nome da eficiência. As tecnologias do espetáculo, geradas pela cultura de massas, entram nos museus; os especialistas que as portam nem sempre estão dispostos a mergulhar nas especificidades dessas instituições.

É estabelecida uma infra-estrutura para possibilitar ao público um evento divertido e agradável: exposições-espetáculos, que têm sido chamadas de megaexposições, são centros de eventos cheios de luzes e ação. Galerias modernizadas e iluminadas tornam-se quase um espetáculo teatral. Produtos são gerados e postos à disposição de visitantes efêmeros: restaurantes, lojas, cafeterias. É exigido aos museus que sejam rentáveis.

Enfim, o que fazer? Como fazer? O que tem prioridade: o acervo ou o público? Há que criar barricadas e resistir, há que manter os museus como centro de saber?

São esses os desafios que devem levar não apenas a luzes e câmeras; mas à ação. Seja como for, museus ainda são lugares onde se pode partilhar o saber, que nos oferecem as condições para observar o quanto existe de igualdades ou diferenças culturais.

Notas

1. "...o museu é primeiramente e antes de tudo um local de conhecimento, em seu duplo movimento de memória e invenção, e um instrumento de educação. Conhecimento, memória, invenção, educação: são noções delicadas e desinteressadas que somente o poder público pode assumir, porque elas são de interesse público em uma sociedade civilizada, herdeira das LUZES."

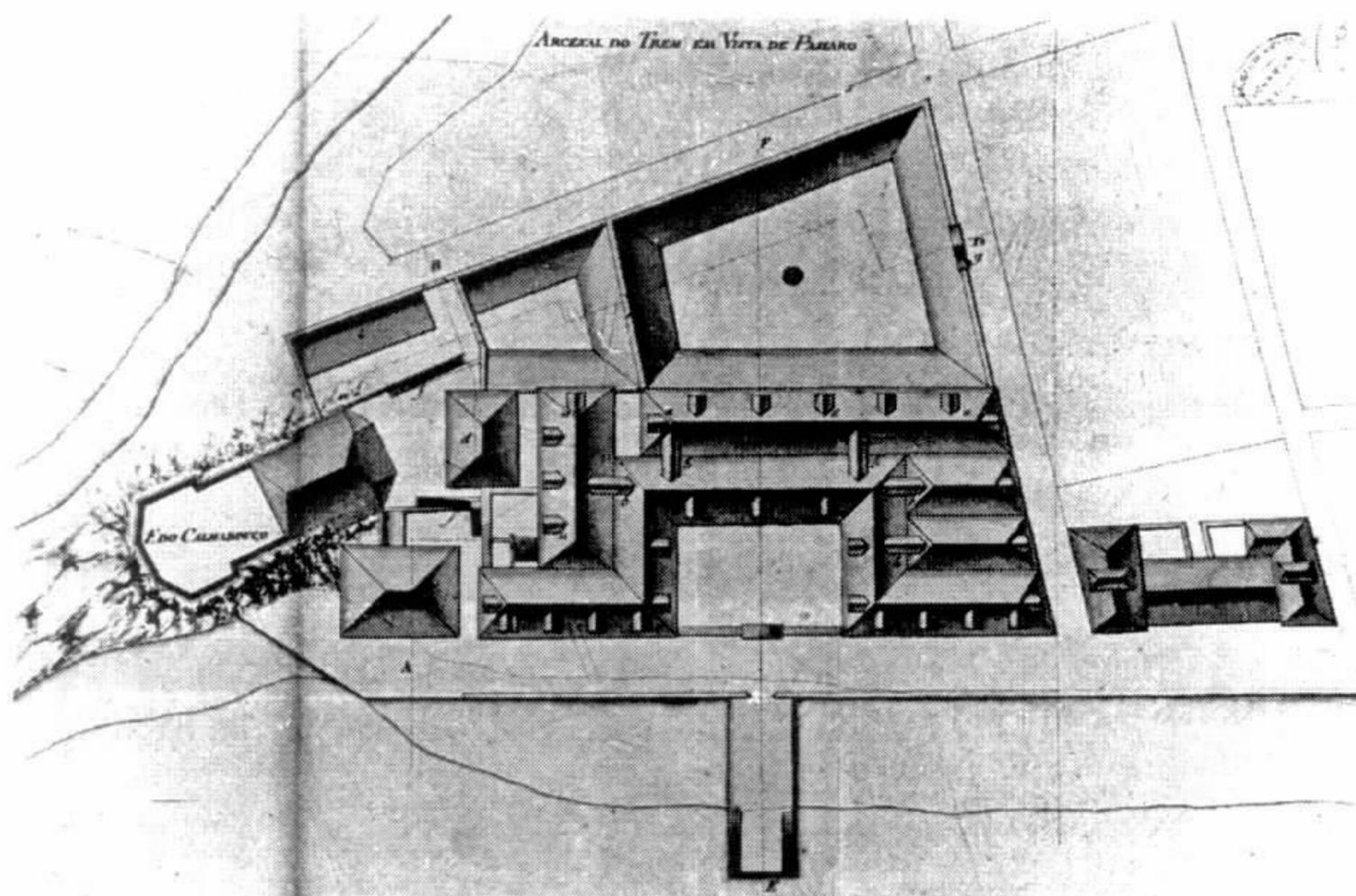
1^a parte: Arquitetura

Apresentação

Resgate de uma dívida

O problema do estilo na idéia de museu

**Um prédio mult centenário,
uma multidão de problemas**



Arsenal do Trem em vista de pássaro. Planta do engenheiro Jacques Funck, 1770

Museu Histórico Nacional: Arquitetura

*Carlos Kessel**

Ao contrário de outras edificações que abrigam museus e centros culturais, cuja filiação arquitetônica se revela quase que instantaneamente, o Museu Histórico Nacional surpreende os visitantes e estudiosos por não oferecer uma leitura simples, imediata, revelando-se aos poucos numa sucessão de espaços visivelmente diferenciados. Esta complexidade decorre de uma trajetória rica em peripécias históricas e arquitetônicas, que nasce com as batalhas entre portugueses e franceses ainda no século XVI e se desenvolve indissolavelmente ligada à instauração e fortalecimento da presença lusa no Atlântico Sul. Em decorrência disto, fortalezas, quartéis, armazéns e calabouços se alternam e convivem no espaço entre o mar e o Morro do Castelo, até que o século XX vem arrematar as mudanças que sepultam, por inúteis, estas funções que são vestígios do Rio colonial. Amalgamadas e vestidas com a gala que se requer para a comemoração do Centenário da Independência, em 1922, as antigas edificações passam a abrigar após o final da festa algumas repartições públicas e o Museu Histórico Nacional, que com o decorrer dos anos ocupa todos os espaços e salas, como historia o artigo de Adler Homero da Fonseca.

Parte fundamental do complexo de instituições que se dedica a salvar a memória da Nação, o Museu cresce e se expande longe da jurisdição do SPHAN, por conta da independência de que goza seu diretor Gustavo Barroso. As modificações na arquitetura do prédio não se orientam pelo ideário desenvolvido a partir da ótica de Lúcio Costa e seus seguidores, o que constitui, a partir do desaparecimento de Barroso, em 1959, o MHN num corpo estranho que traz desde o seu nascimento a marca “infamante” do neocolonial e orienta as intervenções posteriores no sentido de apagar esta origem problemática, tentando regenerá-lo pela reaproximação com as formas coloniais “legítimas”. A força do pensamento e da presença de Lúcio, como demonstra o artigo de Cêça Guimaraens, explica as idas e vindas das propostas e projetos

*Arquiteto e historiador. Pesquisador associado do Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional.

de reformas e culmina com um tombamento que, se estende uma capa protetora sobre a instituição e seu acervo, não encerra uma relação problemática, mas antes aponta para um deslocamento conceitual que acompanha o esgotamento dos preceitos modernistas e reexamina, sem hostilidade, a arquitetura eclética e neocolonial no Brasil.

O terceiro artigo deste dossiê é fundamental por revelar, numa entrevista com o arquiteto Julio César Corrêa da Costa – responsável desde 1987 pelas obras do Museu Histórico Nacional –, as dificuldades de se lidar simultaneamente com as exigências dos visitantes, dos funcionários e do próprio acervo; tudo isto num prédio em que as intervenções devem ser ainda chanceladas pelo IPHAN. Do relato se depreende que o fundamental, para atender a estes públicos diferenciados com eficiência e segurança, é aliar a maestria técnica à inventividade, conciliando as demandas com flexibilidade e se inspirando na própria trajetória aparentemente errática – mas bem sucedida – do complexo arquitetônico. Certamente, após mergulhar nestes artigos, a leitura dos espaços por onde se desenrolam as exposições da instituição ganhará uma dimensão diversa, mais rica e interessante. É o que se sugere: após estes *Anais*, uma visita ao Museu Histórico Nacional.

Resgate de uma dívida

O tombamento do MHN, seu prédio e acervo

Adler Homero Fonseca de Castro *

Introdução

Em 19 de abril de 2001, na 28ª Reunião do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o conselheiro Dr. Arno Wehling (do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), colocou em votação um parecer que dizia: “a relevância histórica do conjunto arquitetônico do Museu Histórico Nacional é autoevidente”¹. O texto continua com outros argumentos favoráveis à inclusão do bem no rol dos protegidos legalmente pela ação do Decreto-Lei 25/37. Este parecer foi tão conclusivo que não gerou controvérsias no Conselho, sendo o tombamento aprovado unanimemente.

Mas será que o valor do conjunto era assim tão autoevidente? Por que será que o Museu só foi tombado em 2001, passados 63 anos da criação do IPHAN? É uma pergunta interessante, considerando que o Instituto já tinha tombado, desde 1938, outros museus e coleções com acervos, ou até mesmo peças, comparáveis às existentes no MHN. Podemos citar os casos do acervo

Resumo / Abstract

Resgate de uma dívida

O tombamento do MHN, seu prédio e acervo

Adler Homero Fonseca de Castro

O texto procura apresentar alguns dos motivos que podem ter levado à ação um tanto contraditória do IPHAN de não se proteger de imediato um bem que certamente sempre teve um alto valor para a cultura nacional, uma vez que entidades com acervos e prédios menos significativos já vinham sendo tombadas desde 1938. A partir de uma análise histórica e arquitetônica das instalações do Museu, são abordados também os argumentos técnicos que levaram ao seu tombamento.

The redemption of a Debt

Adler Homero Fonseca de Castro

The registry, one year ago, of the architectural complex where the National Historical Museum and its collections are located, leads the author in this article to ponder about some of the reasons that might have driven to this somehow contradictory action: why not sooner deal with the protection of something of such value to national culture, since other institutions sheltering collections or even less significant buildings were being registered from 1938 on. Starting with an historic and architectural analysis of the buildings, the article will also deal with the technical aspects that brought about the registration process.

* Historiador. Pesquisador do IPHAN. Curador da coleção de Armas Portáteis do Museu Militar Conde de Linhares (Rio de Janeiro, RJ).

do Museu Paulista, tombado já em 1938, ou das coleções dos Museus David Carneiro (tombado em 1941), de armas General Osório (incorporado ao Museu Júlio de Castilhos, mas tombado individualmente em 1942), do Museu de Armas Sérgio Ferreira da Cunha (tombado em 1954) ou até mesmo de objetos individuais, como os quadros referentes ao incêndio e à reconstrução do recolhimento de Nossa Senhora do Parto (tombados em 1972), de natureza semelhante aos outros seis quadros de Leandro Joaquim retratando a vida no Rio de Janeiro do século XVIII e que são componentes da coleção do MHN.

Do ponto de vista arquitetônico, a pergunta sobre o porquê do não-tombamento do Museu se faz ainda mais relevante. O IPHAN é acusado pelos seus críticos mais acerbos de sempre ter dedicado uma importância demasiadamente elevada ao patrimônio edificado de origem colonial, o que chamam jocosamente de “patrimônio pedra-e-cal”, em detrimento de manifestações mais populares, do que se chama arquitetura vernacular. Independentemente da validade ou não da crítica, o fato é - como veremos mais abaixo, quando tratarmos da história do conjunto arquitetônico - que os prédios do MHN encaixam-se perfeitamente na tal visão de tombamento de arquitetura colonial, pois tinham sido construídos no século XVIII e guardavam características arquitetônicas interessantes, como os famosos “arcos abatidos coloniais”, muitas vezes citados como uma das características marcantes do Paço Imperial (tombado em 1938). Não se pode dizer sequer que a função original, utilitária, do prédio (manufatura e armazém) tivesse servido como fator de dissuasão para o reconhecimento do valor do prédio, pois a Casa do Trem de Santos, de dimensões muito menores e com características arquitetônicas despojadas, fôra tombada já em 1940.

Este texto procurará apresentar alguns dos motivos que podem ter levado a esta ação um tanto contraditória do IPHAN, de não se proteger de imediato um bem que certamente sempre teve um alto valor para a cultura nacional, abordando também os argumentos técnicos que levaram ao tombamento do MHN.

A arquitetura e sua inserção na história

O imóvel que hoje abriga o MHN não pode ser chamado de “prédio”. Quem o estuda tem uma certa dificuldade em compreender seu arranjo espacial, pois, na verdade, ele é formado por uma aglomeração de edificações de datas e estilos diferentes, além de formas confusas, oriundas de mais de

Fases construtivas do atual conjunto do MHN

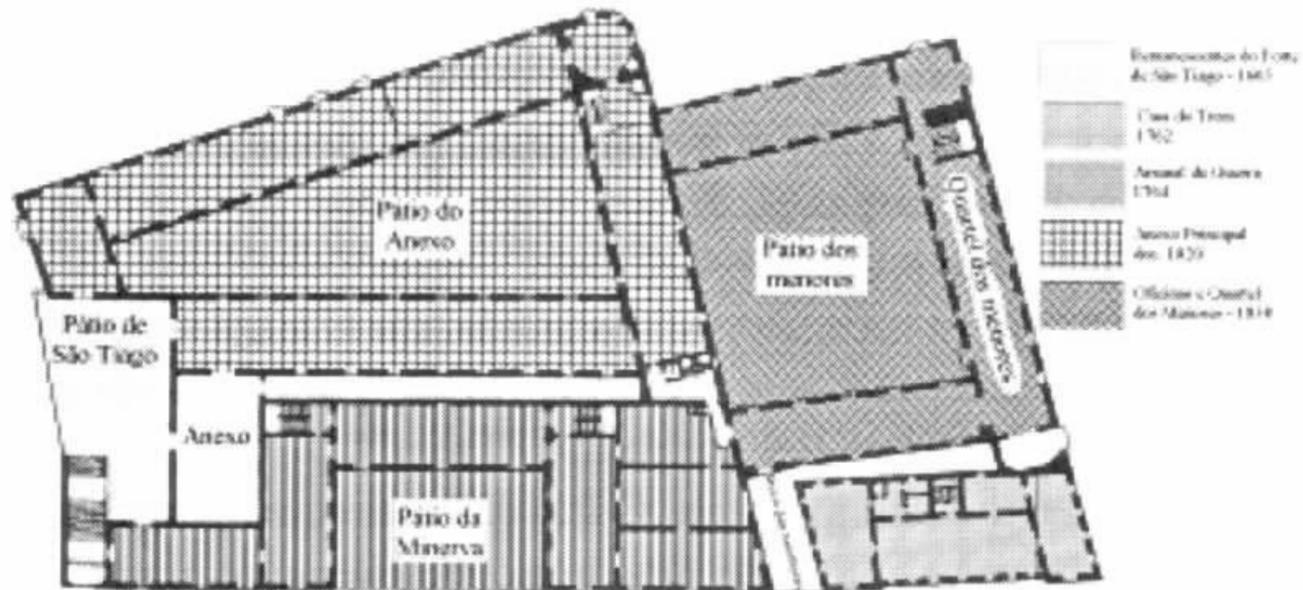


Figura 1

400 anos de ocupação contínua da área (ver figura 1). O resultado é o que chamamos de um “complexo arquitetônico”, que tem uma rica história, associada intimamente não só à cidade do Rio de Janeiro, mas também a História nacional.

As origens dos elementos mais antigos do conjunto estão relacionadas à própria fundação do Rio de Janeiro, pois a cidade, construída no alto do Morro do Castelo, precisava de defesas mais baixas para o ancoradouro que ficava entre a Ponta do Calabouço e a Ilha das Cobras. Para suprir essa necessidade, já nos primeiros anos da ocupação portuguesa, foi construída na área que mais tarde ficou conhecida como “o Calabouço” uma pequena fortificação, que já aparece em plantas de 1579 como o “Forte do Rio”. Este, anos mais tarde, em 1603, foi reconstruído em pedra, passando a ser conhecido como Forte de São Tiago, uma pequena torre de cantaria, com características arquitetônicas medievais, armada com artilharia para defender não só o ancoradouro, mas também os acessos à praia de Santa Luzia².

A área em torno do forte tinha um alto valor imobiliário para a época, por se encontrar nas proximidades tanto da antiga cidade (no alto do Morro do Castelo), como da nova, que se expandia na várzea entre os morros do Castelo e São Bento, passando a ser ocupada por construções ligadas à administração colonial. Dentro desta proposta de uso, o forte de São Tiago desde cedo esteve relacionado com a questão da intendência e material bélico, pois câmaras escavadas na rocha que lhe servia de fundação serviram como paióis de munição³, acompanhando a função de outras construções da área, que serviam de armazéns reais ou particulares, como o dos jesuítas.

Há um hiato nas informações sobre o Forte, a não ser os enfadonhos dados sobre sua situação militar (podia-se considerar como estando praticamente desativado durante a invasão de Duguay-Trouin, por exemplo), mas sabe-se que por volta de 1730 os armazéns do rei, que se situavam no local do prédio do Paço Imperial, foram transferidos para o Calabouço. Acreditamos que esta seja a origem do “Trem” – o depósito de artigos militares, como se dizia na época –, pois logo em seguida, em 1750, já aparece em uma planta da cidade um prédio com o formato do que viria a ser chamado depois de Arsenal de Guerra, denominado “Trem”⁴.

E esse é um ponto importante. O Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XVIII, tinha adquirido uma importância muito grande devido à descoberta do ouro nas Minas Gerais. Além disso, foram subordinadas à capitania, em diversas épocas, além da capitania de Minas Gerais, as de São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Sacramento. Naturalmente, era necessário haver uma previsão de instalações militares que suprissem as unidades militares dessas capitanias, especialmente considerando os constantes embates no Rio da Prata. Como o forte de São Tiago já exercia essa função de paiol geral, nada mais normal do que se esperar que houvesse mais armazéns militares no local. Desta forma, não consideramos possível que a datação tradicional para a construção do primeiro elemento do conjunto arquitetônico do MHN, a Casa do Trem, de 1762, seja válida, especialmente considerando que outras capitanias tinham trens em datas muito anteriores (Belém em 1680 e a pobre Santos, em 1734). Certamente, se fossem feitas pesquisas arqueológicas sérias no Museu, vestígios dessas ocupações mais antigas seriam descobertas, mas isso ainda tem que esperar uma ocasião propícia.

Voltando ao tópico principal e seguindo a “história tradicional” do prédio, o primeiro edifício reconhecido como parte do conjunto foi levantado em 1762, a chamada Casa do Trem. Isso se deu dentro do processo de aumento da importância militar da Capitania do Rio de Janeiro, relacionado com o final da Guerra dos Sete Anos (e os combates no Sul) e com a necessidade de se aumentar a fiscalização governamental sobre a capitania de Minas Gerais, com o declínio da produção aurífera. Esta edificação de três andares era, na época, de proporções avultadas, aparecendo claramente nas imagens que reproduzem a linha costeira da cidade, mas, apesar disso, não era adequada a função a que se destinava: não tinha portões de acesso de tamanho proporcional e não era dimensionada para receber muitos materiais bélicos, considerando o grande tamanho e peso de alguns deles (há canhões

de quase três toneladas do período, que hoje podem ser vistos no acervo do Museu).

Esses inconvenientes não escaparam a Francisco Xavier de Souza Furtado, o governador seguinte ao construtor da Casa do Trem, conhecido como o Conde de Bobadela. Aquele tinha uma opinião bem pouco lisonjeira sobre o prédio, recomendando a sua venda a particulares, o que não ocorreu por falta de arrematadores.

Os problemas do prédio ficaram mais evidentes em 1763, com a transferência da capital do vice-reinado da Bahia para o Rio de Janeiro. Em função das crescentes necessidades de defesa, o governo português tomou uma atitude única na história de sua administração colonial - enviou três regimentos de tropas portuguesas para o Brasil, com o objetivo de reforçar a defesa do país. Um deles, o do “Moura”, ficou no Rio de Janeiro, alojando-se nas proximidades da Casa do Trem, em frente à praça que ficou conhecida como Largo do Moura, em um prédio que posteriormente seria incorporado ao conjunto do Arsenal de Guerra.

Do ponto de vista do conjunto arquitetônico, o resultado do aumento da presença militar na cidade foi a construção do segundo elemento do imóvel, pois o vice-rei decidiu levantar uma instalação mais ampla e apropriada para o manejo de produtos militares, ocupando a nova edificação o espaço existente entre a Casa do Trem e o antigo Forte de São Tiago. Este novo edifício, como não se limitava ao papel de armazém, tendo oficinas de reparo e fabricação, foi batizado de Arsenal de Guerra.

O conjunto básico do que viria a ser o MHN estava então completo: em uma extremidade, o velho Forte de São Tiago. Acompanhando a praia, seguiam-se o Arsenal de Guerra e a Casa do Trem. Esses prédios foram especialmente valorados no tombamento feito pelo IPHAN não por serem da arquitetura colonial, mas por causa da sua relevância para a História do país. Neles se instalaram as primeiras instalações manufatureiras de grande porte criadas no Brasil, conforme procuramos abordar em outro artigo dos Anais⁵, sendo que esse vulto e importância mantiveram-se por todo o resto do período Colonial e Imperial, prolongando-se pelos primeiros anos da República, até a desativação militar do Arsenal, em 1902. Como era uma unidade fabril, o prédio teve durante todo esse período uma arquitetura sóbria, com apenas pequenas variações perceptíveis no estilo de alguns dos diversos anexos construídos ao longo dos anos, como as arcadas em arco pleno (e não mais abatidos) do anexo principal (nos fundos do Arsenal,

construído na década de 1820) e do Pátio dos Menores (atual Pátio dos Canhões, anexo construído em 1838).

Essa relativa sobriedade arquitetônica, que escapou às mudanças do gosto eclético/neoclássico dominante na segunda metade do século XIX, viria a sofrer profundas transformações no século XX. Com a transferência do Arsenal para a Ponta do Caju, a partir de 1902, o imenso conjunto do Arsenal, que se espalhava da Ponta do Calabouço até o Mercado Municipal, passou a ser visto como um “elefante branco”, especialmente considerando os projetos de modernização para a área, decorrentes do arrasamento do Morro do Castelo. A solução que o governo encontrou foi arrasar boa parte do conjunto (mais ou menos metade dos prédios foi demolida) e modificar o restante, para adaptá-los para a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência.

Do ponto de vista decorativo, o conjunto foi ainda mais modificado, seguindo projeto dos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet, no que eles chamavam *neocolonial mourisco* (curioso como transformaram um prédio colonial em neocolonial). Estas reformas foram feitas, majoritariamente, com o acréscimo de elementos decorativos de gosto eclético (telhas de porcelana, muxarabis, decorações em estuque, varandas com colunatas em colunas salomônicas etc.), acompanhando o estilo geral dos outros prédios construídos especialmente para a exposição e que se situavam nas proximidades, todos ecléticos: o *Pavilhão da Estatística* (atual Museu da Imagem e do Som), o *Pavilhão da Caça e Pesca* (destruído, ficava onde hoje é o Clube da Aeronáutica), o *Palácio dos Estados* (demolido na década de 70, situava-se em frente à Igreja da Misericórdia), o *Palácio das Festas* (destruído na década de 70, situava-se ao lado do Museu Histórico Nacional). O velho Forte de São Tiago foi recoberto por uma camada de alvenaria, sendo construído sobre ele uma torre, que passou a servir como “casa de chá”.

Na construção, batizada de Palácio das Grandes Indústrias, foram realizadas exposições de firmas particulares, tratando de vinhos, licores, xaropes, cervejarias, águas minerais, farinhas, produtos de pastelaria e padaria, conservas, carnes, peixes, legumes e frutas, açúcares e produtos de confeitaria. No térreo do prédio ficavam as máquinas pesadas e produtos extrativistas. Além destes e de outras exposições, instalaram-se no antigo Arsenal, em três salas, os Museus de Artilharia e do Estado Maior do Exército, que seriam reunidos para dar origem ao Museu Histórico Nacional, ainda por ocasião da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência.

Terminada a exposição, ficou a pergunta sobre o que fazer com o imóvel. As instalações do Museu Histórico Nacional de então não justificavam a ocupação de uma edificação com milhares de metros quadrados de área coberta, de forma que o governo decidiu acomodar várias repartições no local, mantendo lá o Serviço de Meteorologia (no Forte de São Tiago), alguns escritórios do Ministério da Agricultura, da Imprensa Nacional e, posteriormente, do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Estes órgãos, ao longo dos anos, modificaram um pouco mais o prédio, acrescentando um terceiro andar aos anexos: em 1926, naquele que fica atrás do Arsenal, e em 1938, nas laterais do Quartel dos Menores, mantendo o antigo Arsenal e a Casa do Trem as formas e decorações que tinham quando da inauguração da Exposição do Centenário. Em 1940, com a remoção da Imprensa Nacional da área que hoje fica sob o pátio interno do Museu, esta foi reformada pelo SPHAN, passando a abrigar instalações do MHN e criando-se o atual pátio interno. Alguns anos depois viria mais uma grande reforma estrutural no conjunto, com a demolição da torre da exposição (que recobria o velho Forte de São Tiago), para a construção da Avenida Perimetral (1959). A obra prejudicou diversos monumentos da área e resultou em perdas irrecuperáveis, como a do Forte e a do Mercado Municipal – tudo isso para a construção de um viaduto que, durante muitos anos, ligava nada a coisa alguma.

No que tange ao processo de transformação do conjunto arquitetônico, esta foi a última grande reforma que implicou alterações estruturais nele, apesar de novas obras de vulto terem ocorrido a partir da década de 1970, quando o Museu resolveu remover parte dos acréscimos decorativos implantados em 1922. Foram retirados da fachada do Arsenal de Guerra os acréscimos citados mais acima, retornando o mesmo à configuração que ela teria no período colonial. Esta reforma só seria concluída na década de 80, com a remoção de uma grossa camada de terra que cobria o pátio da Minerva, descobrindo parte do lajeado original do Arsenal. Quanto à Casa do Trem, uma reforma mais profunda foi encerrada há pouco tempo, com a retirada dos enfeites colocados pelo arquitetos Memória e Cuchet, como as colunas salomônicas e outros elementos decorativos ecléticos, assim como o terceiro andar no corpo central, acréscimo do século XIX.

O tombamento do MHN

Uma outra vertente do tombamento – o acervo museológico – não pode ser ignorada, apesar de que a nossa proposta, nesse texto, não é se

dedicar a ela. Frisamos apenas que o Museu Histórico Nacional, a partir de suas humildes origens, foi se expandindo lentamente, ocupando os espaços disponíveis no complexo arquitetônico, até que, em 1959, as últimas salas que ainda eram usadas por escritórios burocráticos foram cedidas à instituição, que passou a ser a única usuária do imóvel, chegando a ter 40 salas de exposição abertas.

Como já trabalhado em outros artigos publicados nos Anais do Museu Histórico, a evolução das coleções – partindo de umas poucas centenas de objetos em 1922 – foi muito rápida, atingindo-se hoje em dia a casa de mais de uma centena de milhar de itens (já eram 115 mil em 1946), transformando o MHN na maior instituição de museologia histórica no país, com objetos das mais diversas naturezas, indo desde itens de inegável valor individual para a cultura nacional até outros mais prosaicos, mas que, ao serem incorporados ao acervo, passaram a ser detentores de significados importantes na construção da memória e identidade nacional.

Daí voltamos a nossa pergunta inicial: por que o Museu não foi objeto de tombamento federal antes, considerando que entidades com acervos e prédios menos significativos já haviam sido tombadas?

Do ponto de vista do acervo, a explicação pode ser encontrada em uma posição do corpo técnico do IPHAN, que, durante muitos anos julgou desnecessário o tombamento dos acervos de museus oficiais, pois eles não correriam riscos de destruição⁶. Esta posição era um tanto ingênua, mas dominante até a década de 1990. Ingênua, pois ignorava a própria história dos museus estatais, muitas vezes ameaçados de remoção, extinção ou saque, como o próprio caso do MHN, que já sofreu diversas tentativas de dispersão de seu acervo, algumas delas bem sucedidas, como a devolução de troféus de guerra ao Paraguai, na década de 1970.

Mas, mesmo ignorando essa inação do IPHAN em relação às coleções e ao prédio, cremos que a resposta (que será melhor abordada em outro artigo desses Anais), foi o preconceito institucional em relação a um determinado tipo de arquitetura, o *eclético*.

De fato, o IPHAN foi formado por um grupo de arquitetos modernistas, que estavam engajados em uma ruptura violenta com os cânones da arquitetura oficial da década de 20. Para estes, o patrimônio artístico ligado ao ecletismo teria um valor menor, situando-se em uma fase de transição, ou como Lúcio Costa colocou, de forma claramente pejorativa, o ecletismo não

se tratava de “um ‘período’ da história da Arte, mas de um hiato nessa história”⁷.

Assim, na opinião de alguns profissionais ligados ao Patrimônio, os imóveis com as características estilísticas do ecletismo situavam-se em um período a ser “esquecido”, delimitado por duas fases que mereceriam proteção: aquela compostas pelos prédios da arquitetura colonial até a neoclássica e a dos modernistas. Sendo que esta última seria marcada especialmente (mas não exclusivamente) pelas obras de arquitetura de Oscar Niemeyer e os membros da sua escola, que se tornaram praticamente “arquitetos oficiais” do país a partir da década de 1940, quebrando de forma violenta com os cânones estabelecidos até então – marcados pelas obras de estilo eclético.

Analisando os arquivos do IPHAN, observa-se a opinião unânime dos profissionais que estudaram o prédio, que o mesmo se encontrava irrecuperavelmente descaracterizado, considerando que os acréscimos feitos na exposição de 1922 teriam destruído a “natureza” da obra de arte; ou como se lê em documentos, indo desde o afamado diretor do IPHAN Rodrigo de Melo Franco de Andrade, que escrevia em relação ao prédio do antigo Arsenal ser este “hoje desfigurado e convertido em sede do Museu Histórico Nacional”, até o pessoal do corpo funcional, que dizia que “a dignidade arquitetônica [do MHN], no entanto, já foi sacrificada pelos acréscimos realizados em 1922, que degradaram a arquitetura original da ‘Casa do Trem’”⁸; ou ainda:

“[...] pessoalmente entendo que não faz sentido tentar ‘restaurar’ o prédio. As intervenções havidas são de tal monta que o vulto das obras necessárias, além de onerosíssimas, teriam resultado bastante duvidoso.

Acho, isto sim, que apenas alguns elementos deveriam ser eliminados ou simplificados por ocasião das obras, reservando as verbas para melhorias do acervo existente”⁹.

Essas opiniões, vindas de pessoal especializado em preservação, eram curiosas, já que ignoram os ditames da Carta de Veneza de se respeitar as contribuições válidas de todas as épocas (artigo 11 da Carta), sendo que o papel do prédio na Exposição de 1922 certamente foi importante para a história do monumento e da Nação. Mas mais ainda do que esse preconceito

explícito, havia aquele oculto. Pessoas que conheceram Lúcio Costa mencionam o desprezo que ele tinha pelo prédio do Museu, a ponto de ter determinado que a fachada fronteira à igreja da Misericórdia fosse oculta por um renque de árvores, para não “prejudicar” a visibilidade do prédio “realmente” colonial, o da Igreja/Santa Casa.

Infelizmente, essa visão preconceituosa era a dominante até pouco tempo atrás – e ainda tem muita força nos dias de hoje, tanto é que a “restauração” do Paço Imperial, que mutilou a edificação com a remoção de diversas fases da sua história, optando-se pela preservação de uma etapa, escolhida de forma arbitrária, ainda é elogiada. No caso do MHN, o resultado foi que todas reformas feitas no prédio desde 1974 foram no sentido de se obliterar uma fase da história do prédio, voltando o mesmo a ter uma suposta “pureza colonial”. Apesar dessa “singeleza” ter sido “recuperada”, contudo, ainda não se cogitava do tombamento do prédio, pelo menos até a década de 1990.

Em 1997, dentro dos trabalhos de desenvolvimento de instrumental conceitual para o trabalho de preservação, a pesquisadora do Departamento de Proteção, Gláucia Cortes Abreu, elaborou um estudo a respeito da ação do IPHAN na preservação de acervos museológicos, chegando à conclusão de que a política antiga, de não se tombar museus federais por ser desnecessário, não era a mais adequada. Nas palavras da pesquisadora:

“O tombamento não equivale somente a uma medida de proteção. Significa também uma chancela oficial, isto é, através de sua aplicação é conferido ao bem ou ao conjunto de bens um diploma de dignidade. Considerá-lo somente como ato de proteção ao patrimônio cultural equivale a minimizar sua importância simbólica, pois estaríamos ignorando seu aspecto celebrativo e dignificador. O entendimento de que os museus federais já se encontram protegidos pela ação museológica, sendo afastada a utilização de medida acautelatória para os mesmos, considerando-se o emprego do tombamento somente sob sua vertente protetora, parece-nos restritiva, sobretudo quando verificamos que para os prédios dos museus, também próprios da União, não foi considerado esse critério.”¹⁰

Desta forma, foi solicitada a abertura de processos para o tombamento das coleções dos Museus ditos “nacionais” custodiados pelo IPHAN: o Museu Imperial, o de Belas Artes, o da Inconfidência, o da República e o MHN.

Mas não era só a visão normal de aperfeiçoar o trabalho do Instituto que motivava essa proposta. Na época, o pessoal da Divisão de Proteção Legal do IPHAN (setor que realizava os estudos de tombamento) tinha uma grande preocupação com a questão das “Organizações Sociais”. Isto se devia às posições do então o ministro Bresser Pereira que, em seu livro *Crise econômica e reforma do Estado no Brasil*, apresentara a idéia de desvinculação dos museus do aparato do Estado, transformando-os em organizações semiprivadas, dependentes de sua “eficiência” para sobreviver. Ao analisarmos esta proposta, a consideramos extremamente perigosa para a área da cultura, pois o ministro ignorava totalmente a realidade nacional, ao mesmo tempo que tinha um total desprezo pelas funções exercidas pelo Estado na preservação do Patrimônio. Como ele mesmo disse em uma palestra no Museu Naval: os museus competentes iriam prosseguir, os outros simplesmente fechariam - e como medir a competência de um museu? Como proteger e preservar assuntos de pouco interesse para a iniciativa privada?

Essa idéia de Organização Social podia parecer insana, mas Bresser a vinha defendendo desde 1995 e como já haviam ocorrido outras ameaças aos museus, como uma proposta discutida no Conselho Federal de Cultura em março de 1968: repartir o acervo do MHN em diversos museus temáticos (Museu Histórico, Museu de Arte Religiosa, Museu de Artes Decorativas e Museu Militar), transferindo parte deles para o prédio do Museu Nacional (que seria removido da Quinta da Boa Vista). Infelizmente, idéias tresloucadas nunca escassearam, de forma que era possível vislumbrar um risco para o acervo do Museu, que poderia ser alienado ou mutilado (por ser compartimentalizado), nos termos da proposta de “Organização Social”. A solução mais viável para a preservação seria o tombamento, que não só reconheceria o *valor* do conjunto do acervo, mas também impediria que o mesmo fosse alienado ou dividido (e observamos que hoje há notícias que o Governo Federal está planejando criar um “Museu Nacional” em Brasília - será que o risco para os outros museus do IPHAN não voltará a surgir?).

Infelizmente, por diversos motivos, só o MHN decidiu colaborar com o projeto do tombamento de museu federais do Instituto, o corpo técnico e a direção do órgão se mobilizando no grande esforço exigido para

obter os dados necessários para a avaliação do assunto pelo Conselho Consultivo do IPHAN. Por exemplo, além das informações habituais, relativas a plantas do prédio, laudo de conservação, fotografias etc., era necessário a obtenção de um inventário completo de todo o acervo museológico: centenas de milhares de objetos, o que só foi possível depois de um trabalho concentrado por parte do pessoal do Museu.

Com o material enviado pelo MHN e com aquele recolhido nos trabalhos do setor de tombamento, o autor deste artigo, junto com a museóloga Glaucia Côrtes Abreu, elaborou o estudo técnico que subsidiou o tombamento do acervo. Dentro de uma posição cada vez mais corrente no IPHAN, nossa opção foi considerar o prédio do Museu como peça integrante do acervo. Neste caso, devemos frisar que essa visão não foi decorrente da importância individual do imóvel como arquitetura, mas por ser este um elemento fundamental para o entendimento do Museu desde a sua origem. Desta forma, o tombamento implica não só a manutenção do prédio - em seu estado íntegro, inclusive com os vestígios de todas as fases de sua história -, mas também a impossibilidade de a coleção ser “mutilada”, com a transferência total ou parcial da mesma para outro local.

Terminamos esse artigo reproduzindo a conclusão do parecer que elaboramos, com a museóloga Glaucia Côrtes Abreu, que subsidiou a decisão do Conselho Consultivo, tomada na reunião de 19 de abril de 2001 e que resgatou a dívida que o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tinha com o Museu Histórico Nacional.

Parecer 014/98, de 13 de março de 1998 - Conclusão:

O Museu Histórico Nacional engloba uma série de significados que o impregnam de valores culturais de suma importância para a Nação Brasileira, tanto no que se refere aos objetos que encerra – aí incluídas as suas coleções e os próprios prédios que as abrigam – como por destacar-se como lugar especial para a construção da memória.

O contexto no qual foi criado, inserido nos eventos celebrativos do Centenário da Independência, corresponde a um Brasil que buscava a modernidade ao mesmo tempo que a afirmação de sua identidade, através da criação de símbolos indicadores de suas origens e tradições. Com a criação do Museu Histórico Nacional, organizou-se um lugar de memória que objetivava espelhar a história nacional por meio de objetos-relíquias, denotadores de caráter emblemático para a sociedade brasileira.

O Museu Histórico Nacional, juntamente com o Museu Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, formava, na primeira metade deste século, o grupo dos museus federais que refletindo diferentes áreas de interesse – histórica, científica e artística – pretendia refletir as referências culturais aglutinadoras da Nação. De acordo com parecer s/n.º, de 24/11/90, da Museóloga Lygia Martins Costa:

A indicação de ‘nacional’, que cada um recebeu em sua denominação, era como que um compromisso do ‘status’ de que gozariam. Sediados em próprios federais de interesse arquitetônico, registrando coleções de valor e campos vários do conhecimento e da cultura, assistidos científica e tecnicamente por estudiosos, apoiados por equipe administrativa nos setores essenciais, esses Museus contavam ainda com dotação orçamentária que lhe asseguravam não só trabalho regular no estudo e na proteção de seus acervos, como também atuação razoável em benefício cultural da comunidade.

A constituição inicial do Museu Histórico Nacional, como bem indica seu Decreto de criação, com peças provenientes de acervos históricos já existentes no país, depositados em instituições como o Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Arsenal de Guerra (Museu de Artilharia/Museu Militar), e mais tarde de outras, como a o Museu Naval, a Escola de Belas Artes e o Museu Nacional, indica a intenção governamental de centralizar em um só museu as peças históricas de interesse até então coletadas por instituições oficiais, e demonstra tratar-se, em sua origem, de um acervo representativo das coisas consideradas relevantes pelos órgãos anteriormente constituídos para a conservação de objetos significativos para a cultura nacional e para a difusão do conhecimento.

Este acervo inicial foi acrescido, durante a primeira metade deste século, por peças provenientes de doações ou de aquisições, ampliando dessa forma o espectro de categorias representativas de nossa cultura material e resultando em um acervo eclético, ao mesmo tempo que representativo dos valores históricos brasileiros.

A constituição do acervo, inicialmente, baseou-se nos valores da historiografia do começo do século XX, que privilegiava os acontecimentos de caráter oficial, encadeados em ordem cronológica. Os objetos museológicos foram coletados de maneira a espelhar figuras ilustres ou acontecimentos reconhecidos pela historiografia como fatos históricos e formam séries expressivas desses personagens ou acontecimentos. Mais tarde essa tendência modificou-se, quando foi incorporada a visão da história moderna, de privilegiar o estudo dos processos sociais mais amplos. Assim objetos que se inserem em categorias as mais diversas, como por exemplo armaria, mobiliário, iconografia, numismática, imaginária, indumentária, acervos documental e bibliográfico e tantos outros, agora permitem leituras múltiplas, de interesse para o estudo e conhecimento de nosso passado social, artístico, econômico, militar, industrial, religioso etc. Em virtude desse caráter eclético e polivalente, os objetos se interligam e se encadeiam refletindo um panorama abrangente, onde não podemos destacar valores maiores ou menores, já que o conjunto organizado forma um todo único de interesse para o patrimônio cultural brasileiro.

Dentre os objetos pertencentes ao Museu Histórico Nacional, destacamos o complexo arquitetônico que abriga a instituição, remontando suas origens ao nascimento da urbe, acompanhando-a de maneira decisiva ao longo de seu crescimento e, por conseguinte, do Brasil Colônia e Independente, com atividades imprescindíveis à defesa e ao desenvolvimento da terra, seja por seu caráter de fortificação, de depósitos reais, de quartéis, de arsenal, de fábrica, de “Palácio”, de Museu, e de outras atividades correlatas que lá se desenvolveram, entre os séculos XVI e XX, como apontamos anteriormente.

Apesar do seu caráter imóvel, consideramos o complexo arquitetônico como uma das principais peças do referido Museu, pois além de possuir um caráter histórico de inequívoca importância, se adequou à instituição museológica de forma identificadora e harmoniosa, resultando em uma união perfeita, onde bens móveis e imóveis mesclam conteúdos de interesse para o conhecimento da nossa formação histórica.

Nesse sentido, entendendo tratar-se de um conjunto constituído por prédios e coleções, gostaríamos também de destacar alguns valores que podemos depreender da instituição museológica, denominada Museu Histórico Nacional, que a faz depositária de conteúdos outros, menos alardeados e conhecidos, mas de igual importância.

O primeiro é a vocação do local para museu, uma vez que ainda no tempo em que lá funcionava o Arsenal de Guerra foram destinados espaços para o abrigo de peças da “Casa dos Pássaros”, extinta com a chegada da corte, e que lá ficaram até a criação do Museu Real em 1818; mais tarde, ao sediar o Museu Militar, depois de Artilharia; e, finalmente, com a criação do Museu Histórico Nacional, quando ocorre a incorporação de outros museus e coleções de instituições públicas, como destacamos linhas atrás.

O segundo é a vocação do local para o ensino. Lá foi instalada, provisoriamente, a Academia Militar, no ano de 1811, um dos primeiros cursos de nível superior do País, já que até então existiam somente os cursos de medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, além da Real Academia das Guardas Marinhas; também apontamos o Quartel dos Menores, destinado aos órfãos, que recebiam educação básica e técnica ao longo do séc. XIX; e o Curso de Museus, sob a coordenação do Museu Histórico Nacional, e que lá esteve por 43 anos, sendo neste período o único dessa categoria no País e o responsável exclusivo pela formação científica de profissionais destinados ao estudo, conservação e difusão de bens de caráter histórico, científico e artístico do País. Aqui podemos, ainda, apontar o próprio Museu Histórico Nacional, com suas atividades educativas extra-escolares e suas publicações, que vieram a inserir-se plenamente no programa de desenvolvimento cultural e de valorização do homem brasileiro do período Vargas, e que se desenvolveram até os dias de hoje acompanhando as diretrizes da museologia moderna.

O terceiro é a vocação do local para a afirmação de nossa nacionalidade. Inicialmente, quando sediou a Exposição Internacional para a Comemoração da Independência, evento que pretendeu marcar a presença brasileira no mundo, como um país civilizado e moderno; posteriormente, com a instalação ali de um museu nacional – o MHN – destinado a desempenhar o papel de “escola de patriotismo para o culto de nosso passado” (Decreto nº 15.596, de 02/08/22), com um caráter pioneiro na preservação de nossos valores culturais, seja por suas exposições permanentes e temporárias, como pela criação do Curso de Museus e pela instalação da Inspetoria dos Monumentos Nacionais. Apontamos dessa vez o Curso de Museus por ser, especificamente, destinado à formação de pessoal habilitado no trato dos assuntos museológicos e que, ao pretender “incentivar o interesse pelo estudo da História do Brasil e da arte nacional” (Decreto Decreto-Lei nº 6.689, de 13/07/44), demonstra coadunar-se com a finalidade preservacionista daqueles mesmos valores culturais que o governo pretendia exaltar. A Inspetoria dos

Monumentos Nacionais antecedeu o IPHAN na missão de eleger os nossos bens emblemáticos e de organizar a sua proteção, tendo sido, porém, de curta duração as suas atividades, o que impediu alcançar plenamente seus objetivos.

Como vimos, as coleções do Museu Histórico Nacional e o complexo arquitetônico que as abriga estão impregnados de uma gama de significados para o patrimônio cultural brasileiro que extrapola a mera análise de seus objetos individualizados ou mesmo aglutinados em coleções discriminadas. Prevalece em sua análise o valor maior do conjunto para a construção da memória e para a construção simbólica da Nação.

Assim sendo, concluímos pela indicação para tombamento do “*Complexo Arquitetônico e coleções do Museu Histórico Nacional*”, a serem inscritos no Livro do Tombo Histórico do IPHAN.

Notas

1. WEHLING, Arno. *Parecer referente ao processo n. 1392-T-97 (tombamento das coleções e do complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional)*. Rio de Janeiro, 19 de abril de 2001. (mimeo).
2. FERREZ, Gilberto. “Organização e Defesa: Fortificações.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. (V. 288, jul./set. 1971.). P. 110.
3. MORENO, Diogo de Campos. *Livro que dá razão ao Estado do Brasil*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1969. (Edição fac-similar de manuscrito de 1612.)
4. FIGUEIRA, André Vaz. *Carta Topográfica da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, 1750*.
5. CASTRO, Adler Homero Fonseca de. “O Arsenal de Guerra: Estudo de uma unidade manufatureira Pré-industrial. Rio de Janeiro, 1764-1864.” *Anais do Museu Histórico Nacional* (V. 26, 1996.).
6. COSTA, Lygia Martins. *Parecer sobre tombamento de museus oficiais. 04 de julho de 1989*. (mimeo).
7. COSTA, Lúcio. Apontamentos para a resposta ao of. /50 – P/72, do Clube de Engenharia, 4 de setembro de 1972. IN: PESSOA, José (org.). *Lúcio Costa : Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro : IPHAN, 1999. P. 275. O documento trata da proteção de bens arquitetônicos ligados ao ecletismo, solicitada pelo Clube de Engenharia, sendo que a opinião do renomado arquiteto era contrária à preservação dos edifícios com essas características que fossem de propriedade privada.
8. ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco e. *Carta nº 365 ao Embaixador Heitor Lyra*. 9 de novembro de 1955. (mimeo) e ESTRELLA, Thomaz & COELHO, Alcyr de Souza. *Parecer da Assessoria de Arquitetura e Engenharia*. 22 de novembro de 1976 (mimeo).
9. PORTO, Sérgio. *Informação s/nº do Arquiteto Sérgio Porto, Diretoria de Estudos de Tombamento*. 3 de setembro de 1974 (mimeo).
10. ABREU, Gláucia Côrtes. *Parecer 028/97, 6 de maio de 1997*. (mimeo).

O problema do estilo na idéia de museu

Cêça Guimaraens*

Dois mil e dois é o ano em que se completam dez décadas desde o nascimento de Lúcio Costa e oito de criação do Museu Histórico Nacional. À guisa de homenagem, este breve texto comporta um roteiro de tópicos e alguns comentários recorrentes a esses personagens, procurando estabelecer elos e “aproximações” entre as idéias de museu contidas no pensamento do arquiteto e certos episódios da constituição do espaço físico do MHN. Nessa perspectiva, elaborei conexões livres a partir de escritos de Lúcio Costa sobre os museus que ele mesmo projetou e narro alguns momentos do processo de

Resumo / Abstract

O problema do estilo na idéia de museu
Cêça Guimaraens

O texto relaciona as idéias e projetos de edifícios de museus de autoria do arquiteto Lúcio Costa com as reformas que foram realizadas no complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional no período 1970-80, tendo em vista que o ano de 2002 registra as comemorações do centenário do arquiteto e das oito décadas de criação do MHN.

As transformações no *décor* e na estrutura colonial, eclética e neocolonial que caracterizavam e, ainda hoje, identificam a arquitetura dessas edificações serviram de tema para alguns estudiosos da matéria preservacionista.

As equipes do IPHAN e do MHN que participaram naquela época das ações que vêm imprimindo a atual feição estilística ao conjunto relatam fatos sobre a visita de Lúcio Costa e sobre as próprias atividades, levadas a efeito em vários projetos de recuperação da imagem do Museu.

The style problem in the idea of museum
Cêça Guimaraens

In the article the author draws the relationship between Lucio Costa's ideas and museum building projects with the changes that occurred in the National Historical Museum's architectural complex in the 1970-1980 period. Furthermore 2002 is the year of celebrations for the architect's centenary as well as to the eight decades of the Museum's creation, in 1922. The changes in the "décor" and the colonial structure, eclectic and neocolonial that characterized and even nowadays identify the architecture of these buildings, was the leitmotiv for many researchers of preservationists subjects. The IPHAN and the National Historical Museum's professionals that took part in the actions that imprinted the style the complex has today, reveal interesting facts, related to Lucio Costa's visit and the several activities conducted in many of the projects regarding the recovery of the Museum's image.

* Arquiteta. Professora adjunta, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ (Rio de Janeiro, RJ).

recuperação do complexo arquitetônico do MHN. Portanto, aqui registro resultados de leituras e entrevistas que empreendi sobre a vivência museológica de Lúcio Costa; além disso, relato fatos sobre o trabalho de reconstituição da arquitetura e de “simplificação” dos elementos decorativos dos prédios, realizado pelas equipes de técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do MHN, no período de 1972 a 1986.

A evolução histórica da arquitetura brasileira foi inventada em instâncias nitidamente empíricas e, porque foi muito pouco científica essa invenção exigiu, paradoxalmente, extrema reverência à autenticidade e pureza das expressões culturais. Em consequência, os registros textuais desse corpo de idéias contribuíram para imprimir o rótulo de “híbridos” aos modelos que fundem elementos formais de manifestações estilísticas diferentes.

O senso comum, até hoje fundamentado em Lúcio Costa e alguns colegas estudiosos desse “velho modo de ver o espaço”, define o conjunto do MHN na condição de objeto *contendor* de ambientes de formas diferenciadas, enquadrando-o no tipo arquitetônico de estilo neocolonial cuja finalidade é a promoção da cultura e da pesquisa. No entanto, a edificação *retém* vestígios construtivos desde os tempos coloniais até a contemporaneidade. E é inegável que, do ponto de vista formal, os edifícios que a compõem deixam adivinhar preponderantemente os *rastros* do estilo neocolonial, atizando a curiosidade em seus visitantes e a perplexidade em castas crítico-teóricas.

Os neoestilos (clássico e colonial), junto com as variadas tendências ecléticas que congregam diferentes expressões, marcaram o pensamento e a obra de Lúcio Costa, dele merecendo constantes observações que se definiram sobre curioso paralelismo com os preceitos e padrões formais da moderna (e nova) arquitetura.

Esse pequeno artigo não se destina a desvelar o presumível e complexo jogo de opostos que os registros sobre o desenvolvimento da constituição física do MHN enfeixam. Para fixar os pontos principais do restrito roteiro de uma história que não oferece com facilidade nem os eventos e, menos ainda, o clima que os instituíram, foi preciso também recorrer à memória das pessoas. Mas, em primeiro lugar, considere que a força simbólica impressa no conjunto do MHN envolve, de maneira singela e oportuna, os espaços configurados nas construções antigas e modernas das cidades, pois que todos esses expressam a soma dos tempos que os preservaram.

Na história da arquitetura e do urbanismo, a agregação desses valores torna-se mais significativa quando, na exata medida, conduz ao reconheci-

Pátio da Minerva no Museu Histórico Nacional em 1947, pintura de Manuel de Oliveira Pastana.



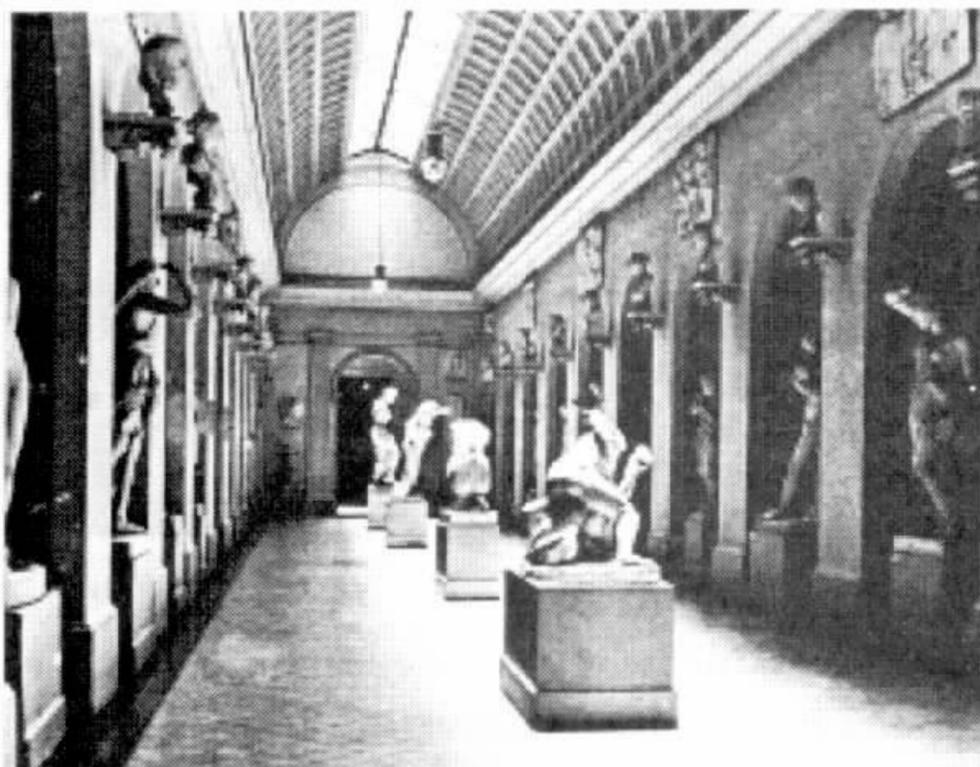
mento de trabalhos que concretizaram idéias em contradição. Somente assim poderia se afirmar que o entorno e o prédio do MHN configuram algumas das expressões mais completas desse axioma localizadas no Centro do Rio.

As idéias de Lúcio Costa sobre o programa arquitetônico “Museu do século XX” estão inscritas nas memórias justificativas de seus projetos. E, porque a finalidade desse artigo é também enfocar o seu pensamento sobre os edifícios de museus, de pronto destaco o fato de que a trajetória socioprofissional do arquiteto se inicia no momento em que, desejando-o pintor, seu pai o matriculou na Escola Nacional de Belas Artes.¹

Apesar de o estudo e a prática da arte da pintura terem sido fundamentais, duraram muito pouco tempo porque a arquitetura tornou-se expressão essencial. Em 1917, quando Costa entrou para a antiga ENBA, a cidade do Rio de Janeiro vivenciava, mais uma vez, capítulo de marcante e intenso processo de urbanização. Ao se referir ao edifício da escola, atual Museu Nacional de Belas Artes², o arquiteto menciona o movimento ou transformação constante das formas arquitetônicas e artísticas lembrando os tempos em que, “nas extensas galerias povoadas do testemunho em gesso de obras imortais, (...) como tudo isso parece distante. E, no entanto (...) A arquitetura jamais passou por tamanha transformação”³. As galerias de moldagens são espaços expositivos originais do projeto de Adolfo Morales de los Rios. A referência que Costa faz a essas galerias revela também que Rodolfo Bernadelli foi o diretor que importou as moldagens das esculturas, trazidas do Louvre⁴.

Em 1922, Francisque Couchet e Archimedes Memória, colegas de profissão e contemporâneos de Costa, realizaram uma reforma no MHN.⁵ Naquele ano, Lúcio Costa era ainda um estudante em final de curso e as tendências do ecletismo arquitetônico buscavam superar os estilos até pouco tempo oficiais, ou seja, o neoclássico e o neocolonial. Conforme o arquiteto afirmou

Galeria de moldagens, Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo : Empresa das Artes, 1995. p. 21)



depois, a aplicação dos adornos seguia a função a que o edifício se destinava; assim, observou que, para o programa residencial, “a gama variava do normando ao basco, do missões ao colonial”.⁶

A iconografia do pequeno texto intitulado *Diamantina*⁷, artigo em que o arquiteto relata seu encontro com o estilo colonial — expressão arquitetônica que o encantaria pelo resto da vida —, muito contribui para desvendarmos os fundamentos teóricos da arquitetura de Costa. É em Diamantina onde, ao mesmo tempo em que estudava o purismo estilístico, ele parecia refletir criticamente sobre o hibridismo do estilo “missões”, forma vocabular com que se identifica originalmente o estilo neocolonial.

O método crítico-genético induziu-me a buscar nas cartas que Costa escreveu à família as primeiras impressões da idéia de museu. Nelas, percebi os mais singelos e espontâneos sentimentos vividos pelo arquiteto nas breves incursões às cidades européias. É importante aqui destacar que o circuito por ele percorrido entre 1926 e 1927 foi o mesmo que ainda hoje faz parte dos banais roteiros turísticos traçados para o mais comum dos viajantes.

Ao buscar nesses relatos a *idéia* e o *conceito* encontrei a possibilidade de articular também a sua *compreensão* da finalidade dos edifícios de museus. Assim, observei com interesse nessas cartas as referências às visitas ao “incrível museu dos Coches e o das Janelas Verdes onde está o famoso tríptico de Nuno Gonçalves, impressionante no seu realismo”⁸.

Também não pôde fugir à percepção o fato de Costa ir, após a visita aos museus, ao restaurante “onde Columbano retratou na parede, em tamanho natural, seus badaladíssimos freqüentadores”. Esse comentário informa seus

leitores sobre o fato de que não havia bistrôs ou mesmo praças de alimentação nos museus daquela época. Os *souvenires* também foram comprados em uma lojinha de antigüidades. Em 1926, ainda não constavam do programa de museus aquelas que haviam sido denominadas por Lúcio Costa de “lojinhas de lembrancinhas”, hoje espaços inevitáveis em todo projeto que se considere.

Em um trecho do *Cartas*, era 21 de novembro de 1926⁹, o movimento das ruas e das pessoas, o teatro e a ópera foram assuntos densamente comentados. Porém, o arquiteto-turista, apesar de se fazer um personagem que se sentia pobre, porque enrolado em sua capa *tête de nègre*, antecipava o seu ponto de vista sobre o sentido de cidade na condição de espaço museológico por excelência. Para tanto, descobria na passagem por Paris que esta “é como um cofre encantado onde cabe o mundo todo e cabem todos os tempos”. Para o jovem arquiteto, os automóveis também poderiam estar em museus pois, adiante, acrescentava que vira “um Mercedes, que era uma obra de arte digna do Louvre”¹⁰.

Tagarelando, porque se acha escrevendo cartas sem fim que dão prazer e fazem com que a mãe “acompanhe e sinta um pouco” do que vê e com que se emociona, Costa revela a fadiga que sente ao perceber que a organização sem planejamento amontoa as obras e desvaloriza o acervo. Neste sentido, registra que o museu do Louvre contém uma “briga” de mestres diferentes: a coleção exposta “entre [as] paredes frias e solenes das infindáveis galerias”¹¹.

Tralhas e acervo¹² são os termos de que Costa se utiliza quando, ao comentar sobre o transporte de peças de um país a outro, caracteriza não apenas os meios de movimentação de obras de arte do seu tempo, mas a abordagem diferenciada para esse tipo de carga especial.

Desse modo, verifica-se que as mais diversas formas de contradições existentes entre a arquitetura do edifício, as técnicas museográficas e a museologia não deixaram de ser apreendidas pelo olhar do viajante. Nada passou despercebido para o arquiteto, que seguiu acumulando fundamentos para a sua futura produção; a segurança, o perfil dos visitantes e as atividades acadêmicas (copiar as obras-primas dos mestres pintores era um exercício obrigatório) transformava-se em assunto e motivo para estabelecer a pauta dos seus futuros projetos.

A importância que a revolução de 30 imprimiu ao problema da educação e da cultura recebeu o seguinte comentário de Costa: “(...) nomeou novos diretores (...) para o Museu (...) e eu para a ENBA”. Assim, ainda sobre o

espaço da ENBA, ele rememora em seus escritos: “entrei no enorme salão da diretoria que dez anos depois eu iria ocupar”.¹³

Ao assumir a direção da Escola, Costa liderou um movimento, ou, segundo suas próprias palavras, “intervenção fracassada”, cuja melhor expressão foi a mostra denominada “Salão de 31”. Com a definição pública do embate político entre acadêmicos e modernistas, essa mostra - materializada, entre outras novidades, em painéis forrados com sacos de aniagem - transformou-se em séria inflexão para a historiografia das exposições no país. Neste sentido, podemos verificar que o arranjo do espaço expositivo sempre teve claro o objetivo didático renovador.

Entre o Salão de 31 e o Museu do Bosque da Barra de 1978, Costa expressou suas idéias de museu em textos sobre o projeto premiado para o Pavilhão do Brasil na feira da Filadélfia em 1926; no relatório sobre o Museu das Missões e a recuperação das ruínas de São Miguel; no pavilhão da feira de 39 em Nova York, considerado mais um exercício fundamental para a produção de Oscar Niemeyer; no Museu da Cidade Universitária, na Quinta da Boa Vista, onde faz referências diretas aos princípios de Le Corbusier; no pequeno comentário sobre o Museu do Ouro de Sabará, quando exhibe “cenários” para uma gestão exemplar; e no espaço livre do *stand* do Brasil para a Trienal de Milão onde o visitante se deita e deleita ao balanço das redes nordestinas¹⁴.

As experiências de Lúcio Costa com o espaço museológico e suas implicações foram muito diferentes. Porém ainda posso acrescentar que ele, à maneira de outros artistas, entre os quais Salvador Dalí, também antecipou a importância do papel da moda nos museus quando criou modelos de vestidos para sua mulher¹⁵.

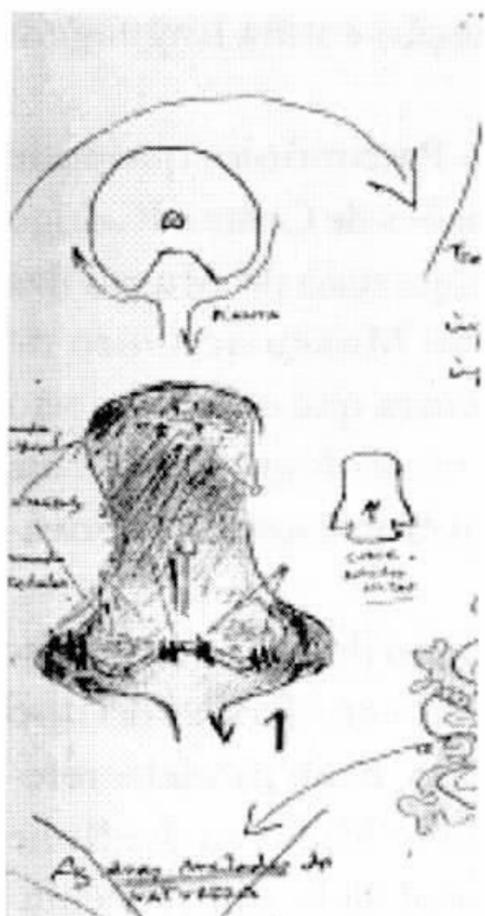
A convivência profissional e pessoal com Lygia Martins Costa¹⁶ é outro ponto dessa rede de tramas que consolida as idéias de museu de Costa, relacionando-as ao edifício do MHN. Quando o assunto da conversa se refere às obras do período 1972-86 realizadas pelos técnicos do IPHAN no MHN, dona Lygia diz não saber quem poderia ser o responsável. Entretanto, ao comentar a visita (ou mais precisamente a “ida”) do arquiteto ao MHN em 1971, disse que o tema da reforma do conjunto arquitetônico havia sido uma das últimas “questões” das quais Costa participara antes de “aposentar-se oficialmente do IPHAN”.

Prosseguindo o relato sobre esse acontecimento, dona Lygia revela que “as pessoas queriam muito a opinião dele, mas o máximo que ele fez foi ir até lá”. Na visita, relembra, “tomou interesse pelos canhões, talvez pelo fato do

Salão de 31: painel de fotos de obras do arquiteto Gregori Warchavchik, ENBA, Rio de Janeiro. (Gouveia Vieira, L. Salão de 31. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p. 56.).



Plantas baixas do projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1939. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 193).



Museu das Missões - RS. Arquiteto: Lucio Costa. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 495).

Planta e cortes da sala de acesso, no projeto de Lucio Costa para o Museu de Ciência e Tecnologia do Bosque da Barra da Tijuca, 1975. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 399).

pai ter sido militar”. E conclui, quase categórica: “veja, ele não *tomou o menor interesse* (grifo nosso) pela reforma que se pretendia realizar”.

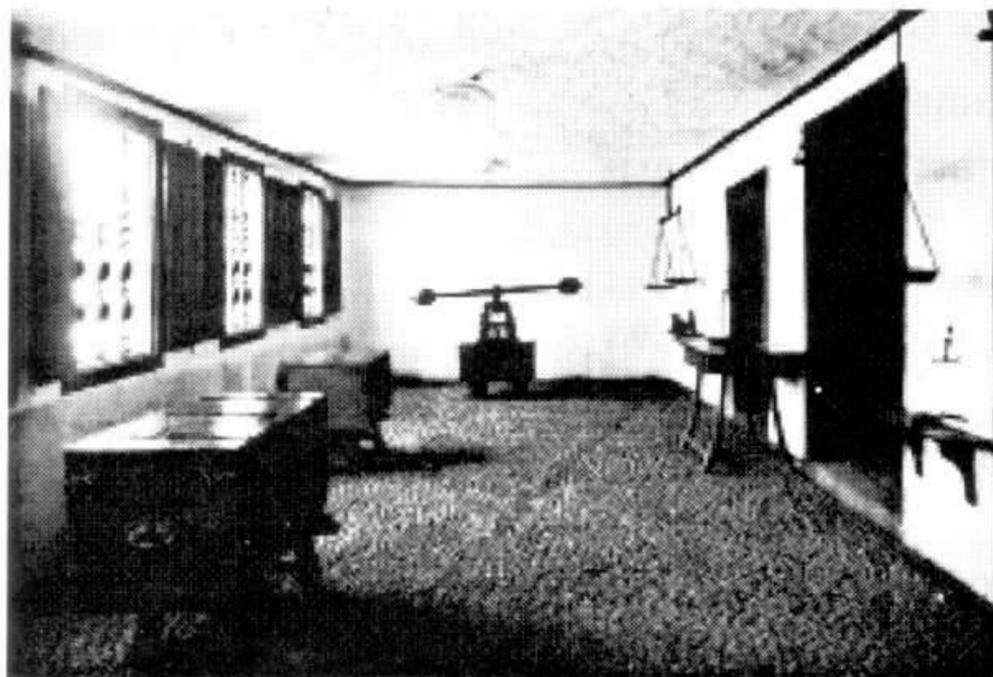
Para Lygia Martins Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade, o primeiro diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que foi assessorado por Lúcio Costa durante toda a trajetória iphaniana, “achava que museu era um lugar para juntar e expor para a classe culta”. Em inícios da década de 1930, museologia, disse Lygia, era uma palavra que definia um “sentido novo”. Essa atividade, prossegue ela, teve no período de 1937-39 sua primeira sistematização “científica”. Nessa época, afirmou, surgiu o Tratado de Museologia que ampliava o até então restrito entendimento do acervo. Assim, acredita que apenas a partir do 1º Congresso Nacional de Museus, realizado em 1955, os arquitetos começaram a trabalhar junto com os museólogos. Nesse momento, Rodrigo dizia que “sabia tudo, porém não tinha mais o poder para aplicar muitas mudanças”.

Portanto, continua Lygia, de maneira geral, não tivemos prédios construídos especificamente para o programa. Adaptações e reformas de prédios antigos para a função museológica foram tratadas com a sensibilidade e a inventiva dos grupos que os criaram e gerenciaram. Lygia Martins Costa afirma ainda que “somente os arquitetos podem criar ambientes que *tenham interesse* (grifo nosso), com uma lógica na organização e uma linguagem acessível”.

A cristalização da idéia de museu no grupo do Patrimônio, que pode também ser considerada uma das pedras de toque das ações de Costa e Rodrigo no setor preservacionista, inicia-se na pesquisa e projeção do Museu das Missões de São Miguel, no Rio Grande do Sul, e no Museu do Ouro de Sabará, em Minas Gerais. A distância relativamente curta que os separa não impede que sejam, até hoje, modelos para a atividade museológica no que diz respeito às formas de gerenciamento que integram governo e iniciativa privada.

É imprescindível ressaltar aqui ainda que o projeto do Museu das Missões, de autoria de Costa, é o correspondente brasileiro aos ícones do tipo arquitetônico rotulado de “museu-caixa”. Desse modo, é um modelo-referência aos espaços expositivos projetados pelo arquiteto Mies van der Rohe para a Exposição Internacional e para a Galeria Nacional de Berlim, executadas em 1929 e 1952, respectivamente. Sem nenhuma dúvida, a caixa de vidro com a estrutura nua e livre, em que Costa transformou parte das ruínas, apesar de recoberta com telha de barro, configura a resposta tropical às assépticas

*Museu do Ouro, Sabará -
MG. (Costa, L. Registro de
uma vivência. São Paulo :
Empresa das Artes, 1995.
p. 472)*



e puras formas miesianas. Entretanto, algum crítico mais distraído poderia considerá-lo típico exemplar tardo-colonial.

A perfeita incorporação, em “arranjos” museográficos, dos remanescentes arquitetônicos e dos “restos” de períodos da vida de grupos sociais que criaram a nação brasileira, ainda segundo Lygia Martins Costa, encontra-se nos museus das Missões e da Inconfidência. Portanto, reafirma, todos os museus do Patrimônio nasceram dessa “vontade de expressar a sociedade” de que se constitui o Brasil. Também no Museu do Ouro, aquele que Rodrigo “ganhou de presente”, está concretizada essa situação ideal.

Dessa perspectiva, pode-se dizer que aquela atitude (ou “vontade”) não foi diferente nas sucessivas reformas ocorridas no complexo do MHN, quer tenham sido essas produtos diretos de equipes do IPHAN ou não. Porém é necessário acrescentar que, no MHN, de acordo com o depoimento de dona Lygia, Lúcio Costa achava que “não se podia recuperar o conjunto como ele era antigamente porque estava muito modificado e [portanto] não valia a pena” *tomar interesse pelas obras*.

“Lúcio não tomou interesse pelo MHN”, afirmou repetidas vezes dona Lygia. E aproveita para comentar que hoje o conjunto “tem uma certa dignidade, ficou mais respeitável. Era cheio de colunatas falsas, meio superpostas umas às outras”.

Por outro lado, quando, em meio à conversa o assunto exigia falar sobre Gustavo Barroso, Lygia Martins Costa não expressou boas recordações. Embora o considerando “formidável porque reuniu a coleção”, não deixa de afirmar: “ele era um ditador que não deixava ninguém fazer coisas novas”. Prosseguindo, dona Lygia diz que “Barroso era um militar frustrado; apesar

de construir sua figura carismática, exercia o poder de forma asfixiante”. E conclui: “hoje, a situação está invertida, o MHN, a partir das obras, tornou-se a ponta, impulsionado por novas e dinâmicas administrações”.

O arquiteto Luís Carlos Neves, um dos protagonistas dos trabalhos de restauração do Paço Imperial e do Palácio Gustavo Capanema, trabalhou no MHN entre 1985 e 1986, na condição de responsável pelas obras e representante da 6ª Superintendência Regional do IPHAN.

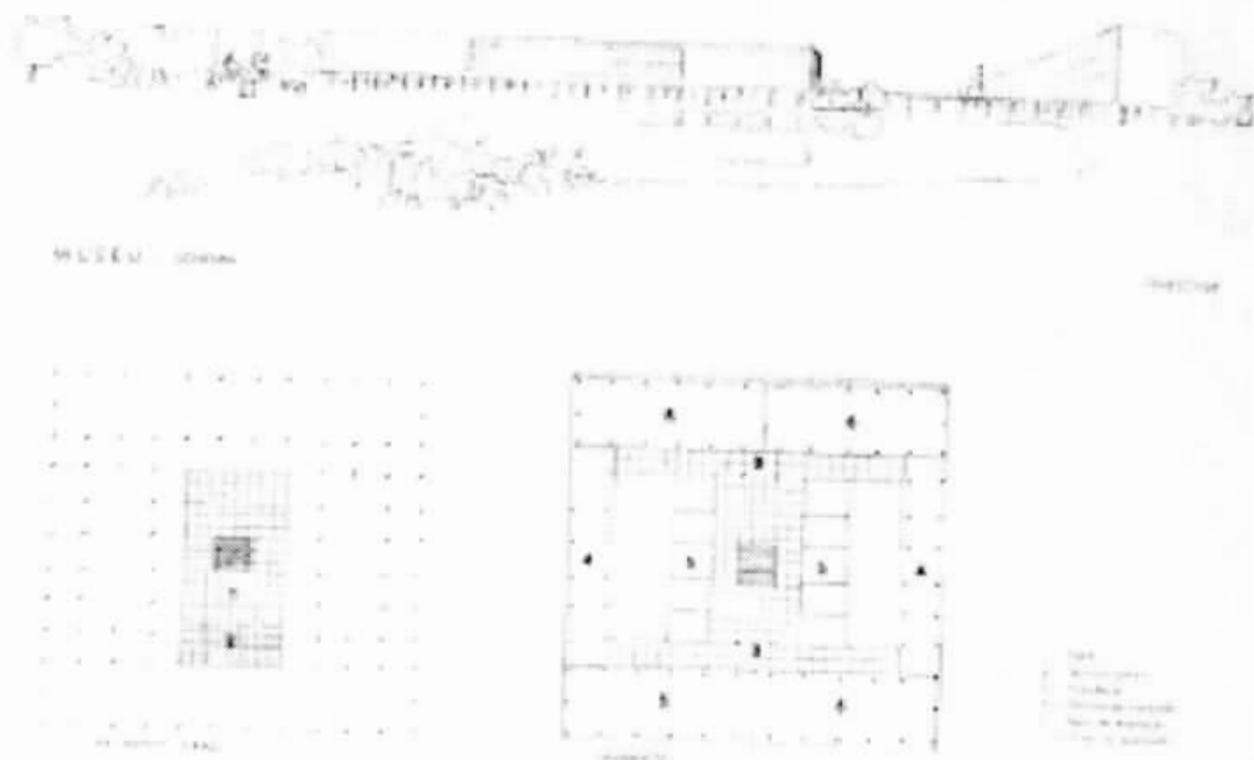
Julio César Corrêa da Costa, desenhista projetista de arquitetura, chegou em 1987 ao MHN, quando ao IPHAN passou a caber, apenas, a tarefa de fiscalizar as obras. O eixo das observações de ambos gira em torno das dificuldades geradas pela excepcional dimensão do conjunto arquitetônico; segundo esses técnicos, essa monumentalidade física, aliada à falta de recursos, impede a abordagem simultânea, abrangente e contínua. A conservação e o tratamento da arquitetura dos prédios, voltadas à adequada modernização tecnológica que hoje é imprescindível às atividades do Museu, foram os principais objetivos das obras que esses arquitetos puderam acompanhar.

“Gustavo Barroso fez misérias com a arquitetura do conjunto; o MHN estava muito sufocado por construções que entupiam os espaços, o pátio estava *espúrio*, tudo estava largado. A gente foi *descascando* para tentar descobrir a forma que o prédio continha antes de 1922”, afirma Neves.

A tentativa de recuperar esse autêntico “ar colonial que foi perdido em 22” conduziu Neves à procura do arquiteto Thales Memória, filho de Archimedes Memória, o autor das inserções neocoloniais. “Ele foi educado, mas não colaborou muito; disse apenas que o pai não fez nada de errado e que este expressava seu desgosto por ser tratado como se assim o tivesse feito. O assunto era doloroso porque lhe trazia de volta o sofrimento do pai.”

Luís Carlos Neves “nunca procurou Lúcio Costa, as decisões eram sempre resultado de uma triangulação: ele, o arquiteto Glauco Campelo e a diretora Solange, que queria soluções”. Assim, acredita que “o fato de o conjunto não ser tombado explicava a falta de interesse dos técnicos lotados na administração central do IPHAN, entre eles o arquiteto Augusto Carlos da Silva Teles, que não resolviam os problemas”. Segundo Neves, “existem relatórios e desenhos que retratam os graus e aspectos desse período. Essas propostas revelam que muita coisa foi pensada e há muito ainda a fazer”.

Mineiro, como ainda é conhecido Júlio César Costa, antigo colaborador de Sérgio Bernardes, é desenhista projetista de arquitetura da Divisão de Arquitetura e Obras do MHN desde 1987. Para Mineiro, o tombamento é um

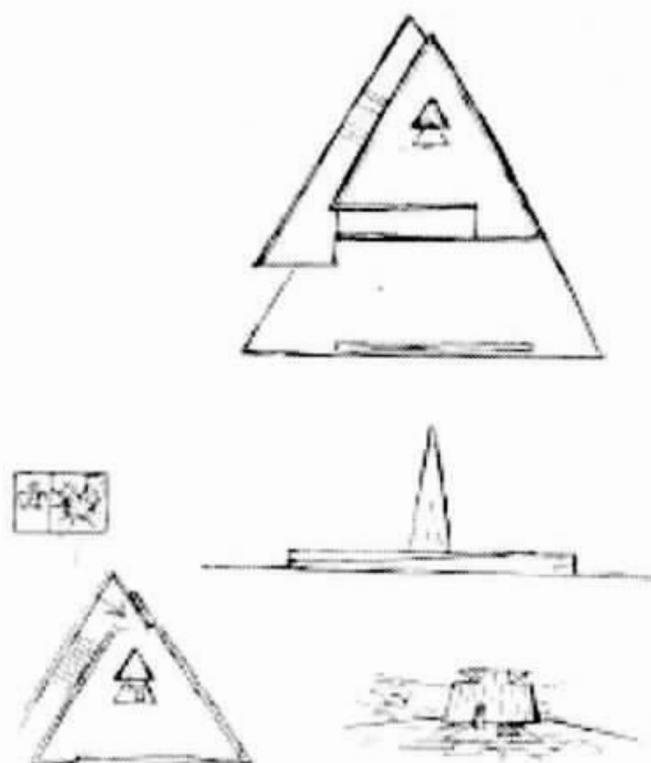


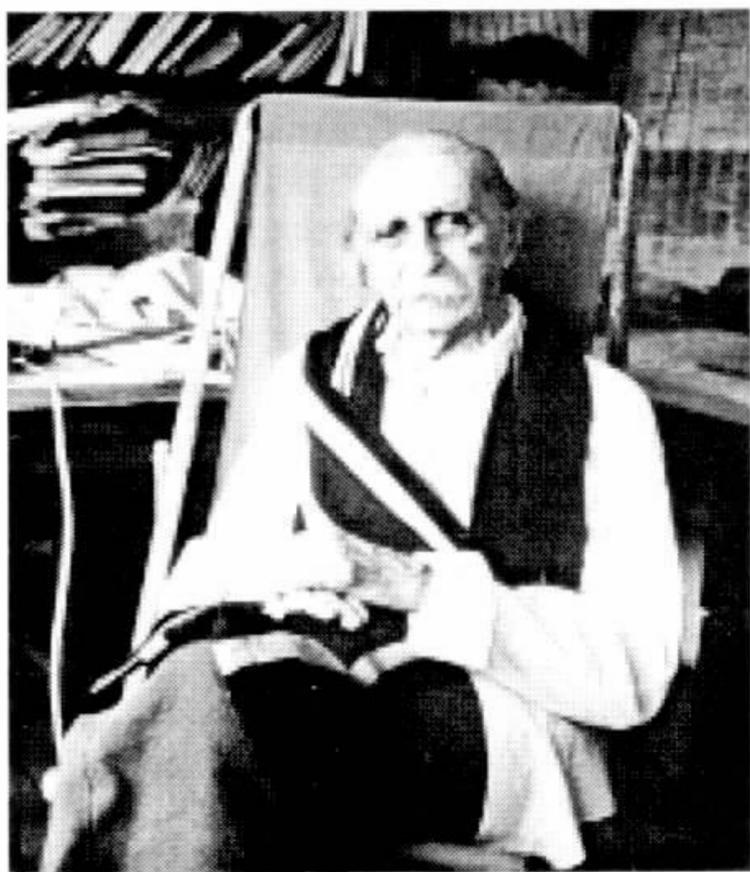
Plantas baixas e perspectivas do projeto de Lucio Costa para o Museu da Cidade Universitária na Quinta da Boavista. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo : Empresa das Artes, 1995. p. 186).



Estande do Brasil na XIII Trienal de Milão, 1964. Arquiteto: Lucio Costa. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo : Empresa das Artes, 1995. p. 409).

Planta, elevação e interior do projeto de Lucio Costa para o Monumento a Estácio de Sá. Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. (Costa, L. Registro de uma vivência. São Paulo : Empresa das Artes, 1995. p. 418).





Lúcio Costa

marco, pois “antes, havia uma política objetiva no sentido de que o museu precisaria ganhar área para respirar”. Ao mesmo tempo, o Mineiro é realista e reconhece que o Museu ainda comporta 20 mil m² de problemas, principalmente de infra-estrutura inadequada ou inexistente. A restauração precisa ser racionalizada e o projeto atual mais ambicioso — e polêmico desde então — é a retirada do pátio interno.

Favorável à intervenção, Mineiro diz que a natureza dessa “enorme *colcha de retalhos* deve ser

enfrentada na sua essência de conjunto”. E acrescenta: “o paisagismo do entorno do MHN deve ter sido executado depois da demolição do Palácio da Agricultura; soube que foi Lúcio Costa quem mandou plantar umas árvores para esconder os ornamentos da fachada oeste”.

O papel do IPHAN na conservação de um conjunto que contém o porte e o grau de representação simbólica do MHN é, sem dúvida, um aspecto instigante nessa história. E é dessa natureza que deriva o fato de que, à medida em que dele se aprofunda o trato e se investigam as contradições, mais complexo se torna. De tudo que foi dito sobre o tema, aqui e alhures, pode-se induzir que, à primeira vista, a forma do conjunto *intrinca* o próprio espaço-tempo; e, assim, quando o objetivo é recuperá-lo, faz insuperável qualquer nível de racionalização.

Desde 1922, passando por 26, 38, 40, 59, 70 e 86, até hoje, as transformações expressivas das idéias sobre o organismo *museu* traduzem-se no MHN na forma de demolições, adaptações, arrasamentos e adequações. Essas formas de intervenção, que hoje podem ser enfrentadas como exitoso e sucessivo *retrofit*, revelam a maneira com que os especialistas conceberam a arquitetura no século XX.

O historiador Adler Homero Fonseca de Castro, em depoimento recente, apropriadamente comenta as representações do gosto híbrido que geraram a nominata das tendências “neos” (clássicas e coloniais) e ecléticas e os

motivos de sua rejeição pelo IPHAN, no caso do MHN. Castro afirma que “a posição do corpo técnico (...) julgou desnecessário o tombamento dos acervos oficiais, pois eles não corriam o risco de destruição”. Porém fica a impressão de que Lúcio Costa foi, mais uma vez, indiretamente responsabilizado pelo fato de o IPHAN, de maneira preconceituosa, não reconhecer o edifício na condição de acervo e, conseqüentemente, o museu na condição de lugar de memória.

O tombamento considerou a história e os significados da “vocação do lugar para museu”, “para ensino” e “para afirmação da nossa nacionalidade”. Esses foram os valores que o IPHAN e seus legítimos fundadores confundiram, por valorizarem as coisas simples e sóbrias. O elogio ao pastiche e ao hibridismo — ou seja, à arquitetura tardo-eclética de tendência neocolonial — foi o que restou à escolha do gosto do século XXI. Depois que o tombamento consagrou o MHN desse modo, esses valores foram redefinidos com muita propriedade; mas é preciso não esquecer que assim sempre o fizeram, no século passado, os homens de letras e os doutores-de-pedras encastelados no IPHAN.

Enfim, mesmo que ao estilo de Renato Russo, foi preciso reconhecer que “o para sempre, sempre acaba”.

Notas

1. No ano de 1938, o Museu Nacional de Belas Artes, criado em acordo com o decreto-lei 25/37, que instituiu o Serviço do Patrimônio, instalou-se em parte do edifício da ENBA.
2. Segundo Heloísa Aleixo Lustosa, diretora do MNBA desde 1990, Lúcio Costa envolveu-se na “atualização” das pinturas das galerias, sugerindo que a pintura dos nichos fosse na cor *siena*, o que imprimiu às estátuas de gesso um ar “pontuado”.
3. COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo : Empresa das Artes, 1995. P. 21.
4. Idem. P. 24.
5. Os conflituosos e mais reconhecidos “encontros” de Lúcio Costa e Archimedes Memória são os episódios relativos à direção da ENBA, em 1930-31; à localização da Universidade do Brasil; e ao concurso do prédio do antigo MES, atual Palácio Gustavo Capanema, entre 1934 e 1936.
6. COSTA, Lucio. *Op. cit.*. P. 15.
7. Idem. P. 27-31.
8. Id. P. 37.
9. Id. P. 38-43.

10. Id. P. 43.
11. Id. P. 41-42.
12. Id. P. 37.
13. Id. P. 12.
14. Id. P. 18-19.
15. Salvador Dali foi um dos artistas que, no século passado, reconheceu a importância do corpo feminino na condição de suporte de suas criações no campo da moda. Lina Bo Bardi realizou uma *exposição-com-desfile-de-modas* no MASP e uma das “obras” ali apresentadas foi idealizada por Dali.
16. Lygia Martins Costa graduou-se no curso de Museus do MHN e trabalhou no MNBA de 1940 até 1952, ano em que ingressou no IPHAN, onde foi consultora técnica até 1997. Fazendo parte da primeira geração de museólogos do PHAN, dona Lygia fez concurso para o MHN porque o seu interesse delimitava-se no campo do estudo de aspectos históricos; o sucesso nos exames conduziu-a para o MNBA, onde se dedicou à pesquisa do acervo artístico, especializando-se em História da Arte. Substituiu Lúcio Costa na chefia da Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN, em 1972. As referências aqui transcritas de suas opiniões e idéias foram colhidas em depoimento pessoal no dia 20 de abril de 2002.

Referências bibliográficas

- ALCÂNTARA, Antonio Pedro de. “Sobre Lúcio Costa”. In: *Ideólogos do Patrimônio Cultural*. IBPC, Brasília, 1991. P. 35-62.
- CASTRO, Adler Homero Fonseca de. “O tombamento do MHN, seu prédio e acervo. Resgate de uma dívida”. Rio de Janeiro, mimeo, 2002.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo : Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lygia Martins. “O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do IPHAN”. In: *Ideólogos do Patrimônio Cultural*. IBPC, Brasília, 1991. P. 115-129.
- GUIMARAENS, C. *Lina e Lygia: dois olhares sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro : ECO/UFRJ, dissertação de mestrado, 1993.
- KESSEL, Carlos. “O movimento neocolonial e a preservação do patrimônio”. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 33, 2001.). P. 173-188.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31*. Rio de Janeiro : Funarte/Inap, 1984.

Um prédio mult centenário, uma multidão de problemas

Entrevista de Júlio César Costa, técnico em arquitetura e responsável pela área de manutenção arquitetônica e predial do Museu Histórico Nacional, aos pesquisadores Carlos Kessel e José Neves Bittencourt.

Apresentação

Um prédio é uma intervenção no espaço, como costumam dizer os especialistas, e também um artefato portador de uma função – como também costumam definir os especialistas. Mas é, além disso, um sistema, ou seja, um conjunto de partes integradas que “funcionam” de maneira articulada, mas que, de maneira desconstruída, se desgastam e revelam problemas.

Esta é a realidade que vivem os especialistas em manutenção arquitetônica: manter um sistema funcionando da melhor maneira possível, de modo que possa continuar expressando sua função, seja ela qual for. No caso do Conjunto Arquitetônico da Ponta do Calabouço, temos exatamente

Resumo / Abstract

Um prédio mult centenário, uma multidão de problemas

Entrevista de Júlio César Costa, técnico em arquitetura e responsável pela área de manutenção arquitetônica e predial do Museu Histórico Nacional, aos pesquisadores José Neves Bittencourt e Carlos Kessel. Trata-se de uma conversa sobre arquitetura, espaços e museus, na qual Júlio César falou sobre as dificuldades de manter em pleno funcionamento um conjunto de edificações de variadas idades, projetadas para funções inteiramente diversas. Faz um pequeno histórico das reformas e restaurações que as instalações do Museu Histórico Nacional vêm sofrendo desde 1987 – quando passou a integrar o quadro técnico da instituição –, relatando os esforços em conciliar um patrimônio histórico recém-tombado com as necessidades de infra-estrutura de um museu.

*A very old building, a multitude of problems
Júlio César Costa, architectural technician in
charge of the structural
maintenance and reforms of the buildings of
the National Historical*

*Museum,
is interviewed by historians José Neves
Bittencourt and Carlos Kessel.*

*During a conversation on the topics of
architecture, spaces and museums, Julio Cesar
talks about the difficulties of maintaining an
assemblage of buildings - all very aged - not
originally intended to host collections. He also
explained the aims of the interventions
conducted since 1987, when he joined the
Museum, and detailed the complexity of the
efforts to conciliate modern infrastructure
demands with the guidelines that regulate the
protection of Brazilian historical patrimony.*

essa situação: um conjunto de edificações de diversas idades, todas mais do que centenárias, projetadas para uma função inteiramente diversa daquela que hoje expressa. Manter tal sistema em funcionamento é mais do que um desafio, é uma aventura diária, que exige dedicação e criatividade.

Essas são qualidades que não faltam a Júlio Cesar Costa, encarregado de manutenção arquitetônica do Museu Histórico Nacional. Natural de Juiz de Fora, Minas Gerais, Júlio dedicou-se desde muito cedo à arquitetura, na especialidade de desenho e detalhamento de projetos. Durante muitos anos, trabalhou no escritório de Sérgio Bernardes, nome que, na arquitetura brasileira contemporânea, dispensa apresentações. Integrado à equipe do Museu Histórico Nacional desde 1987, participou das inúmeras intervenções que, nesse período, alteraram diversas características do prédio, cada vez mais identificado com a “função museu”, que expressa desde 1922.

Ao longo dos últimos dois anos, o principal desafio nesse sentido tem sido o trânsito que o conjunto realiza, de monumento protegido para monumento histórico tombado segundo as normas do Decreto-Lei 25/1937. Essa nova situação, embora seja amplamente reconhecida pela equipe da instituição como um avanço, representa, por outro lado, uma série de desafios, que irão se apresentando, paulatinamente, a médio prazo, conforme as intervenções no sistema forem se fazendo necessárias.

Esta entrevista foi concedida a Carlos Kessel, editor deste dossiê, e a José Bittencourt, editor dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, em 6 de março de 2002, no “escritório de arquitetura” do Museu Histórico Nacional, simpático espaço situado na Ala Norte dos anexos, inteiramente organizado por Júlio Cesar. Lá, entre centenas de plantas e fotografias do conjunto arquitetônico e diante de algumas miniaturas de carros de corrida, teve lugar essa conversa sobre arquitetura, espaços e museus.

Em sua opinião, Júlio, relativamente ao período anterior à sua chegada ao Museu, qual era o estado geral do prédio, digamos, nos cinco anos anteriores?

Eu não sei qual era o planejamento antes de 1987 porque não vivi esse momento. Mas os dados que eu aqui encontrei eram sumários, sem memória. As coisas deveriam começar a acontecer com a administração de 1987. É o caso do plano decenal dos telhados...

O que vem a ser um “plano decenal dos telhados”?

É uma previsão de, em dez anos, se refizessem todos os telhados do museu. Isso relativamente foi cumprido, tanto é que nos já estamos reformando telhados que foram executados antes de 1987. São os casos do telhado mais baixo que cobre a sala 219, onde ficava a Numismática, a Sala Regina Real e o Módulo 2. Esse telhado já tem um planejamento para ser refeito, pois já tem problemas com porosidade da telha - ela filtra a água em locais onde não existe uma subcobertura, ocasionando infiltrações e colocando em risco o acervo exposto.

Certo. Mas qual é, então, sua impressão, se é que é possível ter uma, relativamente aos cinco anos anteriores à sua estada aqui ?

Houve um projeto da Sexta Coordenadoria Regional, de restauração do prédio, inclusive com diminuição da área construída, com a demolição do canteiro central, do pátio central, reconquistando o pavimento térreo com um jardim. Isso é um velho sonho de todas as outras administrações que antecederam a atual e estamos às vésperas da concretização dessa idéia. Em linhas gerais, o que estava sendo alvo de todas as administrações anteriores, e mesmo da de 1987, era a conquista de áreas de exposição. Esta sempre foi a prioridade. Agora, essas conquistas demandam infra-estrutura para atendê-las, temos tido uma atuação na base da correção de problemas. Não existe ainda um projeto abrangente que solucione tudo, mas creio eu que agora, com essa obra futura de retirada do segundo andar do pátio interno, isso tenha que ser definido de uma vez por todas.

Isso o quê?

A infra-estrutura do Museu: a drenagem, a elétrica, a hidráulica, a telefonia e o sistema de segurança. Tudo isso está precariamente instalado, com dificuldades de expansão. Atualmente, as galerias de escoamento de águas pluviais (internas) são deficientes; a derivação executada anteriormente com uma segunda saída direta do prédio para a rede municipal solucionou em parte o problema, e está funcionando satisfatoriamente. A primeira saída existente é antiga e subdimensionada para o escoamento desejado, causando ocasionalmente – quando chove intensamente - um refluxo pelas caixas de inspeção quando a rede municipal se encontra sobrecarregada.

Essa outra a qual você estava se referindo é a do Pátio dos Canhões?

Não só a do Pátio dos Canhões, mas também a que atravessa a galeria da Reserva Técnica.

O Pátio dos Canhões, pelo que me parece, quase não foi mexido de uns 60 anos para cá...

Sim. A rede já foi desentupida umas três vezes. Pequenas melhoras foram introduzidas, por exemplo, dentro do Beco dos Tambores, quando foi feito o rebaixamento reconquistando o nível antigo, e foi executada uma nova saída ligando-a à rede municipal. Todavia, internamente, a distribuição dos ralos no Pátio dos Canhões é inteiramente antiga e obsoleta.

Júlio, esse trabalho todo que você está descrevendo exige muita persistência e também uma visão do prédio como um organismo que precisa ter a infra-estrutura constantemente cuidada. Enfim, é um trabalho constante. Que tipo de mudanças o recente tombamento irá significar para esse trabalho, se é que significará alguma?

Conceitual, principalmente. Mas é uma parceria que eu espero manter muito estreita com a 6ª SR, um aconselhamento com diálogo mútuo, afim de chegarmos a um bom resultado. Os encontros de trabalho que temos mantido têm sido proveitosos.

Os encontros são formais?

Você diz os de consulta?

Isso mesmo.

Sim, são. Trata-se de uma parceria gratificante para a direção. Essa parceria tem surtido benefícios, tais como uma reforma que está sendo realizada na área da administração, em que a principal intervenção foi no telhado, onde havia um comprometimento de uma tesoura. Em virtude disto tivemos que fazer um desmonte geral da administração, com a mesma passando a alojar-se na ala sul do Museu, afim de ficar livre e desimpedido o local para intervenção. Chamada a 6ª SR para verificar o local, foi constatado um antigo teto de estuque, anterior ao atual com placas de isopor. Houve um aconselhamento da 6ª SR para que permanecesse esse teto de isopor e nós pensávamos diferente, porque é um material que, além de muito rústico, qualquer ventania faz o teto com placas flutuar caindo no piso; todavia, acharam por bem aconselhar que

se permanecesse com esse mesmo teto até uma futura definição. A definição aconteceu durante o desmonte da área, e o antigo teto foi encontrado, vestígios do antigo teto e que, agora, vai ser restaurado na íntegra, com material mais leve e mais atual. Vamos usar gesso cartonado. Futuramente toda a ala onde está a área técnica do Museu será restaurada, resgatando-se o teto original. Isso eu acho importante, porque resgata uma memória do prédio, e não há a necessidade de se ficar estabelecendo novos materiais. Vamos apenas usar uma definição mais atual, com material atual, mas permanecendo a mesma altura e o mesmo tipo de acabamento.

Mas aí se situa uma questão delicada: eu concordo inteiramente com você com relação à memória do prédio, mas por outro lado, parece que essa postura faz atrito com a filosofia que você defendia antes do tombamento. Certas obras que você fez aqui me parecem muito bem sucedidas, como é o caso da sala Instituto Camões. A intervenção no teto foi uma solução muito interessante, mas obrigou o uso de um material inteiramente atual.

Sim, a adequação do espaço para abrigar o Centro de Referência Luso-Brasileira foi uma obra financiada pelo Instituto Camões, com prazo e orçamento restritos para a sua implantação; o tabuado de PVC foi usado por uma série de vantagens oferecidas tais como preço, não ser necessário uma estrutura para a sua instalação, e nem acabamento com pintura, e principalmente por ser ele resistente à eventuais infiltrações do telhado, uma vez que a área focalizada foi somente “tratada” para uma intervenção futura em toda a ala. No local havia um teto de placas de madeira aglomerada e um gradeado de madeira para suportá-las. Toda a madeira estava comprometida e foi necessário retirá-la. Não seria possível com o orçamento disponível executar o mesmo sistema, que consumiria mais tempo e recursos. Certamente o objetivo foi alcançado, e vamos aguardar uma futura intervenção programada para toda a ala sul, com definição da sua utilização e adequação dos espaços ociosos existentes. Voltando à sua pergunta inicial... nessa ala o teto existente original é feito de placas de madeira aglomerada, material que na época da execução estava sendo lançado no mercado, e com o tempo comprovou ser vulnerável a qualquer eventual pingo d’água, uma vez que ele simplesmente se desintegra; o material usado para substituí-lo parece estar suportando muito bem as intempéries, você é testemunha, não é mesmo?

Terminar a restauração daquela parte do conjunto...

Sim, alguém tinha de terminar a reforma. O conceito lá, na ocasião, foi muito discutido; que partido tomar... Eu não participei dessa primeira fase, pois estava direcionado para outras obras e tinha uma outra equipe encarregada da Casa do Trem.

Que era coordenada pelo professor Silva Teles, se não me engano...

Exatamente. Houve, no início, uma opção por estrutura metálica, com laje pré-moldada, permanecendo a forma original do prédio, inclusive com a retirada parcial do terceiro pavimento, que era ocupado com uma varanda. O telhado foi resgatado na forma original e as coisas começaram a ter essa direção: a conquista do espaço para a exposição e ocupação do museu de numismática.

No caso da Casa do Trem, embora houvesse uma demanda por espaço, optou-se por perder um acréscimo que havia sido feito?

Uma perda de área, para se resgatar o prédio como era no risco original...

De 1762?

Exatamente. Mas, num passado mais recente, o prédio ficou basicamente só com as empenas e parte da alvenaria interna, sem piso nenhum, do térreo até a cobertura. Só as paredes, e sem telhado, nessa ocasião. Foi o partido do arquiteto que trabalhou aqui, conosco, e mais uma equipe do Museu Histórico, da qual eu ainda não participava. Ou melhor, não atuava na Casa do Trem. Quando cheguei à Casa do Trem, já havia sido adotada outra orientação.

Quando foi isso?

Deixe-me ver, tem uns sete, talvez dez anos. Já havia sido definido estruturalmente, através de decisões anteriores, que o piso seria de laje pré-moldada de concreto e a estrutura seria metálica. O resto ainda estava por definir. Então, numa solução mais moderna, decidiu-se que todo o pavimento térreo do Museu Histórico Nacional, incluindo o prédio do Arsenal de Guerra, seria de pedra-granito, não importa a forma, polido ou flambado, ou o que fosse, mas seria pedra. O segundo andar, por tradição, seria madeira, mas usando material atual, uma resina, imitando madeira. É um piso flutuante. No terceiro

andar, que já tinha sido realizado, é friso de ipê. O local é muito suscetível a cupim de solo e, por várias ocasiões, durante a obra, houve infestação por cupim. O terceiro andar foi devidamente tratado, mais de uma vez, por firma especializada, com receio de ação de cupins. Eles não chegaram ao piso, mas atacaram várias janelas. A questão do forro, da Casa do Trem, eu era muito pressionado com relação ao tempo e a decisão não acontecia. Vai ser teto de madeira? Vai ser teto de gesso? Vai ser de aglomerado, o que vai ser? Não havia decisão. Hoje eu posso sofrer várias críticas, mas quem está à frente e não ousa não sofre crítica nenhuma, mas também não faz.

A proposta do teto de plástico, então, foi sua?

Sem dúvida. É um material retardante ao fogo, o que era uma das questões principais, com relação à segurança do prédio e não tinha, ainda, um projeto museográfico para a Casa do Trem. A intenção era criar uma luz ambiente, com possibilidade de alteração futura, dependendo do projeto museográfico, caso haja necessidade de uma iluminação pontual ser acrescida de acordo com as vitrines, ou numa exposição em que haja necessidade de *spots* no teto. Por esse motivo, foi feita toda uma rede de tomadas no teto e é possível você mudar a dimensão da iluminação, acrescentando pontualmente focos de luz.

Dar versatilidade...

Sim. Tanto no teto, quanto no piso. Então, foi criada a infra-estrutura capaz de atender um projeto museográfico, com demanda de carga. O transporte vertical...

O que é isso?

O elevador. Era uma outra questão num prédio dessa época: não pode haver casa de máquinas acima do telhado, abaixo é impossível. Eu sugeri um elevador pneumático, que tem uma casa de máquinas bem reduzida, que poderia ficar no pavimento térreo, sem ser visto. Essa solução foi adotada e hoje a Casa do Trem tem um acesso vertical bem moderno, sem agredir em nada, externamente, o prédio.

Outra questão delicada deve decorrer disto que você está explicando. Parece que, até determinada época, existem certas tensões, no interior da equipe, em torno das soluções a serem tomadas. Com relação, por

• exemplo, ao teto de plástico, tenho a impressão, pela maneira como você está colocando as coisas, que deve ter havido certa discussão interna. Como são essas coisas? Você apresenta o projeto, ele é discutido com outras áreas do Museu? E agora, com o tombamento, parece que a 6ª SR passa a ter papel muito importante no processo...

Inclusive dividindo responsabilidades, porque eu, antes, ficava à mercê das minhas propostas. As várias direções por que eu passei respeitavam as minhas sugestões, e eu ficava muito exposto. Então, tudo que eu ousei, é claro, é suscetível de crítica. Hoje existe um respeito maior com o passado, da minha parte.

Mas essa etapa de conquista de espaços, de disponibilização de infraestrutura, já foi vencida?

Vencida não, mas planejada, está. Hoje, nós temos projetos com demanda de carga que podem ser implantados parceladamente, mas são partes integrantes de um projeto global.

Eu não estou falando com relação ao teto, estritamente. O que me ocorreu é o fato de que deveriam haver tensões internas relativamente a essas soluções arquitetônicas.

Bom, voltando ainda à intervenção feita na Casa do Trem... Eu procurei uma neutralidade absoluta, a parede não toca no piso. É um desenho moderno? É, na realidade é. A parede solta do chão por um perfil recuado de alumínio anodizado preto. Por quê? Nós temos problemas com enceradeiras aqui. É uma enceradeira industrial e onde ela bate, arranca tudo quanto é rodapé. Então, exatamente esse rodapé foi recuado, na altura da própria escova da enceradeira, de forma que não fere nem a parede, nem o rodapé, por que ele é metálico e dá um aspecto requintado, mas neutro em relação à época do prédio. O original era um rodapé de 30 centímetros de altura, de madeira, que contornava as janelas todas. Não por mim, mas por orientação superior, tinha sido aconselhada a retirada de todo o rodapé de madeira, mais os alisares das janelas e tudo mais. Então, baseado nesse conceito, a parede solta, uma iluminação ambiente, o teto não tocando na parede, exatamente para ficar uma luz difusa iluminando a parede sem nenhum outro adorno... Absolutamente limpo. Foi este meu aconselhamento, que foi acatado pela direção.



Obras de restauração da Casa do Trem, 1989.

Você falou um pouco antes desse pavimento da Casa do Trem, que foi retirado. Parece-me um caso exemplar: aqui neste conjunto arquitetônico, você tem camadas, ou seja, você tem um conjunto colonial, que depois foi sendo modificado. Você tem uma intervenção de 1922, que é muito importante também. No caso da Casa do Trem, optou-se por tentar restituir a essa parte do conjunto a aparência do século XVIII, retirando os acréscimos de 1922. O que você acha dessa questão, ou seja, dessa escolha que se faz em relação a um período, em detrimento de outro?

É uma questão de critério. O prédio todo é um acontecer de intervenções através do tempo. Resta saber resgatar que memória de que época. Eu acho que ela é pontual, como está sendo aqui: nessa intervenção, na área da administração, está se resgatando um teto que é de 1970, talvez. Quando nada, é um critério, está sendo resgatada uma memória de 1970. Esse forro pacote,

que está sendo substituído, é o forro mais barato, leve, que não pára no lugar. Quando há um vento, é um tal de voar placa para todos os lados. Isso resulta de um detalhe mal feito ou mal executado. Quando uma placa dessas cai e quebra, fica sem repor, ficando o teto todo esburacado. Essa foi uma intervenção anterior... Então, está se buscando uma memória do passado, com um material atual. É o caso de fazer um estuque com massa, uma coisa pesada, com tela e tudo o mais, e nós teremos uma aparência final com gesso, igual à anterior. Acho que é uma contribuição muito oportuna, que a 6ª SR pôde nos dar. Não só o policiamento da nossa atuação, mas uma troca de idéias, na qual o único beneficiário será o Museu. Eu também me julgo beneficiado, porque não fico com toda a responsabilidade.

Apesar das dificuldades, parece que tem se investido mais no prédio, nos últimos dez anos do que no período anterior. Você nota investimentos maiores?

Não. As atuações, agora, estão aparecendo mais. As verbas que saíram foram para a infraestrutura e o telhado, obras que as pessoas não vêem. Hoje em dia, você pinta o prédio, aparece muito, você abre uma sala de exposição, tem uma inauguração e é a conquista de um novo espaço. As exposições são muito dinâmicas, principalmente as temporárias. Essas trazem um novo público para o Museu, e então as obras aparecem mais, fica mais evidente que as coisas estão acontecendo. Na verdade, nós estamos chegando a uma etapa em que o museu conquistou uma sala de exposição que por mais de 12 anos esteve fechada, a sala 9, em que nós temos o segundo andar com um circuito de exposição permanente, todo ele interligado. Hoje você sai da sala 1, do Módulo 2, sala 3, sala 4, a Farmácia Homeopática, então você entra na Exposição Memória do Estado Imperial, nas salas 5 e 6. A sala 7 está, atualmente, sendo utilizada por uma exposição temporária, bem como as salas 8 e 9. Então, você fecha, basicamente, o circuito de exposições do segundo pavimento com exposições permanentes ou temporárias, mas que o público pode chegar a um ponto, dar a volta em todas as alas do museu e sair no mesmo ponto em que entrou.

Ou seja, é um circuito mesmo.

Sim, é um circuito mesmo.

As obras que foram feitas entre 87 e 90 já tão começando a se deteriorar?

No caso do telhado mais baixo, houve uma opção, na época, para que o mesmo ficasse com a aparência de antigo, usou-se telha nova na bica e a telha capa antiga. Esta está muito porosa e qualquer intervenção de uma fiada que tenha corrido, ou de uma goteira, o estrago é sempre maior, pois ocorre mais quebra quando se executa o reparo. Então, isso vai ser feito, espero que em breve. O Módulo 2 sofreu uma pequena intervenção, agora, emergencial, que, infelizmente, levou seis meses para acontecer. Havia uma infestação de cupim, com uma colônia localizada na sala 3, que estava pondo em risco todo o acervo da Farmácia Homeopática. Essa infestação foi combatida a tempo, foram trocadas as peças de um ângulo do frechal e foi feita uma imunização geral nas salas 3 e 4, para garantir a sobrevivência da Farmácia por mais, espero, um longo tempo. A sala 5 e, na realidade, o Museu todo tem muita probabilidade de infestação de cupim, porque tem cupim aéreo, de solo, o solo daqui é muito suscetível a esse tipo de praga. Então, existe um projeto abrangente formando uma barreira química em toda parte externa do Museu.

Química?

Sim, nessa barreira são feitos, de 30 em 30 cm, com 30 cm de profundidade, furos de 20 mm de diâmetro, onde é colocado um produto químico. Produto químico esse que garante a não-contaminação do meio ambiente. É uma técnica usada nos EUA e é garantida como forma de proteção. Essa barreira química seria o primeiro grande passo na desinfestação do Museu, é um projeto que abrange pelo menos três anos e meio de execução. Então, ao longo desse tempo, o Museu vai estar sendo monitorado por esse projeto, se implantado. É necessário porque várias outras colônias já foram detectadas, inclusive na própria sala 5, onde está a Memória do Estado Imperial.

Mas aquilo não tem nem seis meses de inaugurado...

Sim. Já apareceram vestígios de cupins. Então, já está sendo tratada a desinfestação da sala. Infelizmente é um combate localizado; quando você faz isso, o cupim migra para outro lugar. Então, é um paliativo. Agora, em linhas gerais, na minha atuação aqui no Museu, eu costumo brincar dizendo que a gente vive apagando incêndio, porque quando aparece um recurso qualquer, vamos fazer uma intervenção programada. Até que a obra comece e se saia da

inércia, é um prazo relativamente longo, mas quando acontece, já está defasado. É licitado, com os prazos normais, depois, a publicação da firma vencedora, e os recursos estão garantidos verbalmente, para que a obra aconteça. A tramitação burocrática é que às vezes é morosa. Quando sai, nós queremos recuperar o tempo perdido. Atualmente, o Museu está fazendo uma intervenção na área da administração, já fez outra no Módulo 2 e está recuperando toda a pintura externa do prédio, preparando-se para o aniversário de 80 anos, em outubro.

Essa obra da recuperação do piso original do pátio interno vai ser mesmo realizada?

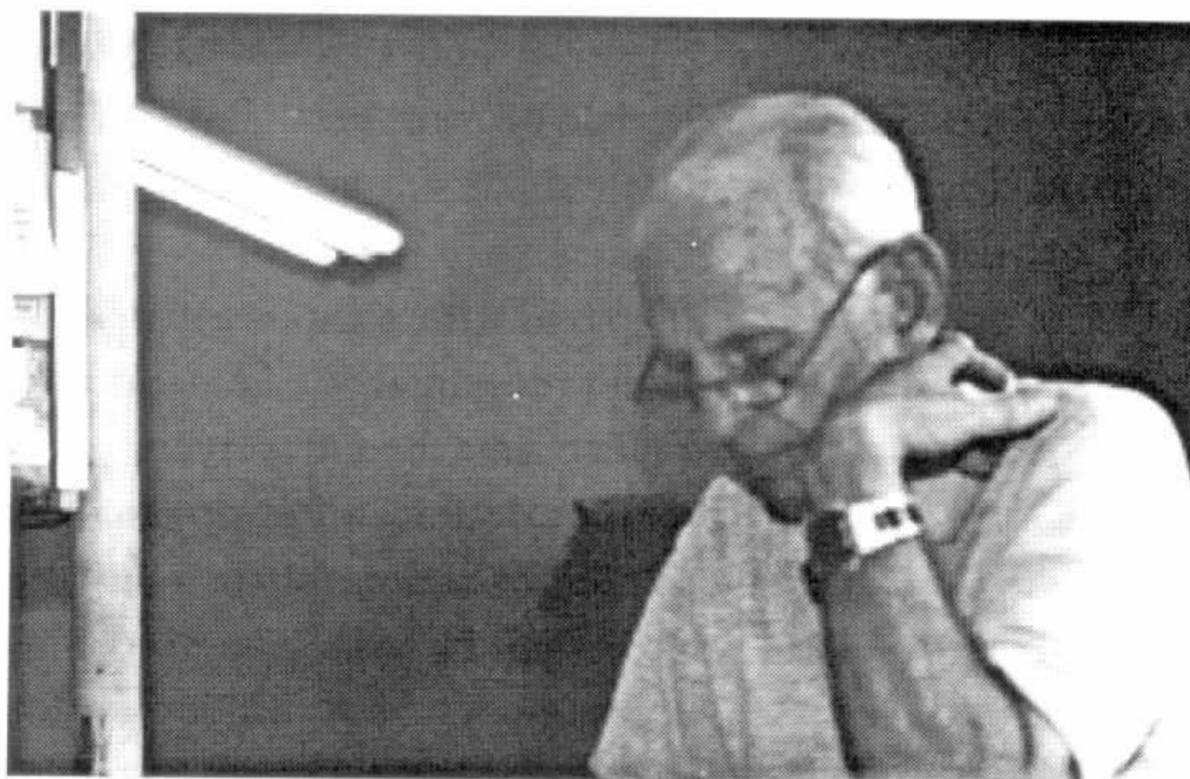
Tudo sinaliza que sim; porém, não há tempo hábil para terminá-la. Se tivesse sido iniciada em novembro passado, certamente em outubro próximo estaria pronta para os 80 anos do Museu. Essa é uma obra que afeta, em geral, o Museu todo, porque, como será realizada no pátio interno, o material tem que entrar e sair por algum lugar e este aspecto de obra iria agredir as comemorações. Mas, para o ano que vem, certamente sairá, se os recursos chegarem.

Isso vai significar uma perda de espaço, dentro do Museu?

Não. Essa é uma área insalubre do prédio, que ficou muito prejudicada com relação à ventilação e iluminação. Irá sanear em vários aspectos os ambientes e trazer, principalmente para o público, uma nova dimensão do Museu, é uma área ainda desconhecida, sem acesso. O visitante que chegar ao Museu através do Pátio da Minerva vai ser recepcionado e terá acesso ao pátio interno onde serão implantadas as novas galerias de exposições.

Mas isso não vai significar que toda aquela área de reservas técnicas não vai ser afetada...

A necessidade principal desta última etapa de reforma do prédio, é de resolver a questão dos acessos de serviço, de lixo, de descartes do Museu. Esses problemas serão definidos agora, nessa reforma final. Todo o pavimento térreo terá que ser redimensionado nas suas galerias, de drenagem e de esgoto, da rede elétrica e de telefonia, quer dizer, um projeto definido para a fase final do Museu. A partir daí, não cabem mais adequações de linhas e consertos em determinados locais.



Julio Cesar Costa.

E, falando nessa comemoração dos 80 anos, o que você acha que seria um projeto para os próximos 80 anos?

Não sou tão otimista, acho que o processo é dinâmico e quem sabe amanhã novos projetos serão elaborados. Em convite informal, dois grupos de arquitetos interessaram-se em fazer um projeto de risco, não só risco no papel, mas também arriscando o próprio projeto, num sentido de oportunidade. Eu acho que qualquer profissional poderia arriscar alguma coisa desse porte. Se for contratado, ele recebe o projeto; se não, foi o risco que ele correu. Então, dos dois grupos, um já foi previamente contatado para um projeto mais abrangente no Museu no futuro, não sei se cabe o termo “no futuro”, mas essa proposta deles já é de conhecimento da 6ª SR, foi feito um grupo que analisou a idéia proposta. Evidentemente, ainda é muito embrionária, mas, sob um aspecto de conceito, mudará muito o conceito de expor do Museu, seria um museu através dos séculos. O visitante entrará no Museu por um determinado século e chegará ao século XXI com uma seqüência em que você vai transitando através das décadas.

Como seria a estrutura arquitetônica que daria suporte a esse projeto?

O térreo seria ocupado por exposições temporárias, o circuito permanente ficaria no segundo pavimento. Pensou-se na hipótese de um anexo,

sendo deslocada a Reserva Técnica para lá, onde também haveria um estacionamento com a renda em benefício do Museu. Esta idéia foi afastada, no momento em que foi construído um prédio do Estado nesse terreno. Então, na realidade, o que nós temos? O pavimento térreo atual do Museu com exposições temporárias; no segundo pavimento, a exposição permanente, e, no terceiro andar, a área dos cursos que atualmente está temporariamente ocupada pela administração. Aquela é uma área do terceiro pavimento, inteiramente ociosa, devendo haver uma definição. No projeto solicitado a esse grupo de arquitetos, essa área não foi contemplada e seria hora para definir a ocupação do lugar, uma vez que é uma área ociosa, mas que demanda despesas de limpeza, iluminação e uma série de outros custos paralelos.

Você acha importante ressaltar mais algum ponto dessa sua trajetória no Museu e até dessas questões que foram levantadas?

Resumindo, as decisões são muito discutidas e, quando da solicitação de algum projeto, basicamente ele já foi pensado no âmbito do desenvolvimento de possíveis ocupações do espaço.

Acham que é fácil, não é?

Não, não é questão de ser fácil, é a minha disponibilidade. Como eu me antecipo em busca de soluções, quando algo me é solicitado, na maioria das vezes eu já vivenciei a questão. Quando sou solicitado, dificilmente sou surpreendido.

2^a parte: Historiografia

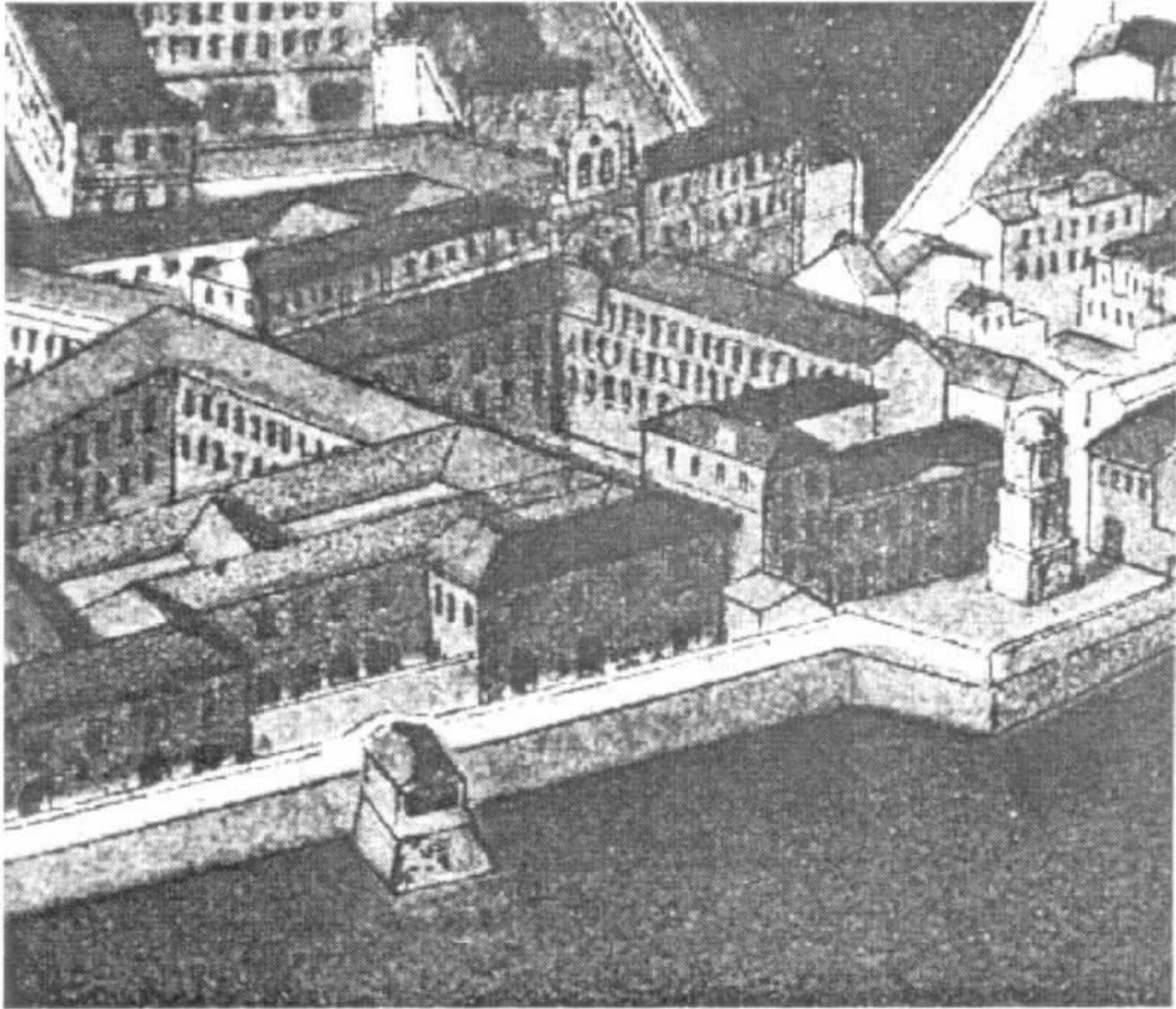
Apresentação

Expondo a História

A escrita da nacionalidade na Geração de 1870

**O que se deve saber para escrever
História nos museus?**

Acervo - um sentido a partir da classificação



Panorama do Rio de Janeiro, de Emil Bauch, 1873 (detalhe). Vê-se o Arsenal de Guerra e a Casa do Trem.

Apresentação

Manoel Luiz Salgado Guimarães *

O século XIX assinala o advento de um interesse diversificado pela História, que, mais do que uma disciplina formalizada nos espaços acadêmicos, parece invadir os espaços da vida social, configurando novas possibilidades de sentido para as sociedades modernas. A consciência histórica torna-se não apenas uma forma de se apropriar do passado pela via do seu conhecimento, como também maneira de agir no presente para encaminhar as ações visando um futuro. Neste sentido, não apenas o passado se transforma em História, como também o próprio futuro encontra-se saturado de História. Em nossa contemporaneidade, o sentimento de uma aceleração vertiginosa do tempo parece ameaçar e pôr em risco essa nossa ancoragem moderna no passado, como lugar privilegiado de busca de sentido. A produção de lugares de memória inscreve-se, assim, num duplo esforço, quer de preservar referências como condição de sustentar identidades, quer de produzir novas, num trabalho incessante de reinvenção do passado e das tradições.¹ Desta maneira, o passado como interesse central das sociedades a partir do século XIX configura uma cultura histórica onde não apenas as preocupações com a “ciência da História” ganham uma formulação sistematizada, como também outros discursos serão preenchidos de História, como a pintura e os espaços museológicos dedicados às diferentes histórias nacionais. Realizar o inventário destas produções é tarefa da historiografia, compreendida como campo específico da pesquisa histórica articulada à história da cultura. Mais do que realizar um catálogo sistemático de autores e obras, marca por tanto tempo associada ao trabalho daqueles que se interessavam pela historiografia, compreendemos que sua tarefa é a de problematizar estas mesmas produções históricas a partir certamente destes inventários rigorosos e minuciosos. Trata-se de compreender, refazendo os contextos culturais, os sentidos de passa-

* Historiador. Professor adjunto, Departamento de História, UFRJ.

do implicados por estas respectivas produções, assim como a especificidade destas mesmas produções discursivas, que operam com indícios distintos deste passado. Assumimos evidentemente o pressuposto de que não basta que haja um tempo decorrido como condição suficiente para que exista História.² Configurar esta experiência do tempo decorrido como História, sobretudo como ciência segundo as demandas e exigências desta cultura histórica oitocentista, implica a operação de um conjunto de dispositivos complexos e relativos a uma dada cultura. Neste sentido é que entendemos como necessária e salutar a conexão entre a historiografia e uma história da cultura. Por isso também entendemos uma preocupação de natureza historiográfica que lance seu olhar sobre produções de passado que não se atenham exclusivamente à produção de textos escritos sobre o passado, campo tradicionalmente abordado pela historiografia. Alargando seu olhar, ampliando o foco e diversificando seus objetos, a historiografia, em diálogo permanente com outras disciplinas e outros campos da produção do conhecimento histórico, poderá, segundo entendo, a partir do exercício sistemático e metódico da crítica, ajudar-nos a desnaturalizar a História, reafirmando sua humanidade por excelência e por princípio.

O presente dossiê foi estruturado a partir de quatro artigos, que, de uma perspectiva mais geral e abrangente a respeito do tema, encaminha-se para análises mais pontuais e circunscritas a determinados problemas envolvidos com a escrita de uma história a partir de objetos visuais em espaços como os museus de história, criação fundamental desta cultura histórica oitocentista. Inicia-se o dossiê com artigo de minha autoria, que procura discutir alguns dos problemas envolvidos nesta escrita histórica, propondo sobretudo uma reflexão acerca da relação entre História e Imagem. Em seguida, o artigo da professora Maria Aparecida Rezende Mota investiga o papel central que a História desempenhará para uma geração de intelectuais que, a partir de diagnósticos do Brasil, pensarão em formas de ação efetivas para a realização do Brasil idealizado. Gustavo Barroso, figura central na história do Museu Histórico Nacional, partilha com esta geração inúmeras inquietações e certamente uma enorme preocupação com a História. No terceiro artigo que integra o presente dossiê, Aline Montenegro Magalhães ocupa-

se da análise da formação profissional daqueles que irão levar a cabo a tarefa de preservar a memória brasileira pela via da conservação de objetos que possam falar do passado. Especialmente procura sublinhar o papel que a História representará nesta formação, apontando para os embates travados a este respeito, que, mais do que para diferença quanto a detalhes a respeito da História e de seu ensino, sinalizam diferentes perspectivas e sentidos para a tarefa política da História quando tratada em espaços como os museus de História nacional. Finalmente o dossiê é encerrado com o artigo de Lia Silvia Peres Fernandes, chefe do Departamento de Acervo do Museu Histórico Nacional, que analisa aspecto particular referente à lógica de aquisição, preservação e exposição do acervo. Sua análise interroga a lógica que é capaz de produzir sentido para os objetos expostos e, desta maneira, produzir também uma história para e através destes objetos. O fundamento que organiza sua perspectiva de análise é perceber os objetos que integram as diferentes coleções desvinculados de uma pretensa essência que lhes seria própria e procurando devolver-lhes a historicidade.

Por fim não poderíamos deixar de expressar nossos sinceros agradecimentos à diretora do Museu Histórico Nacional, Vera Lucia Bottrel Tostes, que de maneira pioneira e corajosa tem incentivado o diálogo entre historiadores e profissionais da museologia, com proveito para a reflexão e o interesse pelo passado. O editor dos *Anais*, historiador José Neves Bittencourt, merece inegavelmente o reconhecimento pela dedicação e competência com que procura estimular e incentivar este diálogo, a partir de seu próprio trabalho, hoje referência para aqueles que se dedicam e interessam pela relação entre museus e História. Quero aqui registrar meus agradecimentos pela confiança e liberdade com que presidiu a edição deste dossiê, expressão do verdadeiro espírito acadêmico e de pesquisa. Finalmente meu reconhecimento ao trabalho, dedicação e presteza dos três colaboradores do dossiê, sem os quais este trabalho não viria à luz. São estes exemplos que estimulam efetivamente a produção do conhecimento, uma vez que combinam, na justa medida, a generosidade com o profissionalismo.

Notas

1. A este respeito consultar: NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984.
2. ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München : Beck, 1999.

Expondo a história

Imagens construindo o passado

Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães *

Em carta ao poeta Romain Rolland no ano de 1936, por ocasião da comemoração do seu septuagésimo aniversário, Freud resolve presentear seu amigo, a quem admirava profundamente, com um texto que intitula “Uma perturbação da lembrança sobre a Acrópolis”. No texto, Freud relata uma experiência gravada em sua memória, vivida quando de sua viagem de férias a Atenas no ano de 1904, com seu irmão mais novo. Três décadas depois, já um octogenário, essa lembrança se faz presente com muita insistência, segundo o próprio Freud, sugerindo ao fundador da psicanálise um exercício de interpretação, objeto do texto que então oferece como presente ao poeta. Segundo Freud, a visita a Atenas era um sonho há muito acalentado, mas jamais imaginado como possível, e, no exato momento em que da Acrópolis contempla o panorama a sua volta, é tomado por um pensamento: “Então existia mesmo tudo aquilo, da maneira como aprendêramos na escola”.¹ A interpretação

Resumo / Abstract

Expondo a história

Imagens construindo o passado

Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães

O presente artigo pretende discutir algumas questões relativas à relação entre imagem e História, especialmente ao tratar dos projetos de museus sobre o tema. Partindo da importância que a documentação escrita adquiriu para a profissionalização da escrita da História, sobretudo a partir do projeto de elaborar essa ciência no século XIX, o artigo discute algumas das implicações relativas ao uso deste tipo de fonte documental, particularmente quando se pensa na possibilidade de constituição de uma escrita a partir de imagens.

Exposing history

Images building the past

Manoel Luiz Salgado Guimarães

The author intends to analyse questions regarding the relationship between images and history, specially when dealing with history museum's projects. The starting point, the significant role written documentation acquire d towards the professionalizing of history's writing, mainly with the project of an scientific history in the XIX century. The article will present some of the entanglements regarding the use of this kind of documental source, specially when there is the possibility to constitute the written based in images.

* Historiador. Professor adjunto, Departamento de História, UFRJ.

freudiana para sua própria experiência, misturando deslumbramento e incredulidade, aponta para sua história familiar, na qual busca os nexos explicativos para os sentimentos despertados pela visão daquilo a que só tivera acesso através dos livros: a Atenas que povoara a imaginação e a formação de inúmeras gerações de estudantes dos ginásios de língua e cultura alemãs no século XIX. A mesma Grécia e Atenas, que no século anterior haviam sido o objeto privilegiado das reflexões de Winckelmann, que as torna assim significativas para a cultura alemã.² No entanto, procuramos ler a experiência de Freud a partir de uma outra chave interpretativa, explorando as relações entre o ver a História materializada no espaço, tangível ao campo das sensações, e aquela a que temos acesso pela via do relato escrito, que põe em ação dispositivos da imaginação. A visão, conforme a experiência vivenciada por Freud do alto da Acrópolis, parecia assegurar a realidade efetiva da própria História na forma em que era ensinada e que ele aprendera. Visão e escrita pareciam completar-se na tarefa de tornar o passado uma evidência, uma certeza e, por isso, objeto passível de um conhecimento. Esta será inclusive a nova demanda formulada à História como disciplina: de uma apresentação dos fatos do passado, registrados ao longo do tempo, exige-se agora a produção de um discurso com pretensões cognitivas³. A imagem dos objetos de épocas anteriores conformava-se a um regime em que o texto escrito – as fontes escritas submetidas aos rigorosos procedimentos da disciplina – dispunha de um poder especial frente à possibilidade de produção de um efeito de realidade em relação ao passado. O tema da diversidade entre as representações operadas pela imagem e pelo texto escrito, que fora objeto das importantes reflexões de Lessing em seu clássico *Laocoonte*, de 1766, problematizando de forma radical a possibilidade de uma relação mimética entre escrita e imagem, não foi incorporado pela prática historiográfica no momento de sua fundação moderna⁴. Se a Estética moderna se funda a partir desta ruptura, a História como disciplina parece ainda manter alguns dos pressupostos da retórica, segundo a qual *ut pictura poesis*. Sob o signo de “fontes históricas”, as imagens e os objetos materiais do passado irão integrar, juntamente com os documentos escritos, o arsenal indispensável para a escrita da História, tratando igualmente – como fontes – sinais diversos do e sobre o passado.

O projeto oitocentista de escrita da História consagrou os registros escritos como centrais para os procedimentos da disciplina, que se fundava a partir de duas preocupações centrais: definir a pesquisa do passado segundo os parâmetros de uma investigação científica sistemática e controlável e ainda

legitimar, recorrendo ao próprio passado, as aspirações contemporâneas relativas à criação dos Estados nacionais. Fundando no passado uma criação recente – os Estados nacionais –, preenchia-se com história uma experiência do presente, vista pela consciência histórica utópica como a realização de um destino inscrito na própria História. Preocupações da ordem do conhecimento aliavam-se, desta forma, a preocupações de ordem política no momento de constituição da disciplina histórica. A história política como biografia da Nação ou dos seus heróis fundadores tornou-se o gênero por excelência da História disciplinar praticada nos espaços acadêmicos. Como parte de um conjunto mais amplo de dispositivos disciplinares característicos das sociedades modernas, a História como matéria a ser pesquisada e ensinada assegurava uma domesticação do passado pela via da palavra, segundo os interesses e as exigências de um presente em construção. Talvez o exemplo mais contundente a esse respeito tenha sido protagonizado pela geração de historiadores franceses liberais, que assumem com a monarquia de Julho tarefas centrais no aparelho de Estado, após 1830. A História é percebida como magistério político para as gerações presentes e vindouras e sua finalidade maior seria pôr um fim às disputas em torno da Revolução Francesa. É transformá-la definitivamente em História⁵. Os textos escritos foram nesse mesmo movimento definidos como centrais para o projeto científico-político da disciplina histórica, alçados à categoria de fontes que deveriam ser submetidas ao duplo procedimento da crítica interna e da crítica externa, como forma de assegurarem a “veracidade” e a “objetividade” do conhecimento produzido pelo historiador. Segundo a tradição da escola metódica, quanto mais coetânea aos acontecimentos descritos, maior o valor de testemunho de uma fonte manuscrita. O passado como objeto prioritário de investigação, agora de uma disciplina, passou a ser acessível pela via do documento escrito – a fonte histórica –, que monopoliza, desta forma, um procedimento – canonizando-o – para o conhecimento desse passado. Se o passado como História ficou prisioneiro por longo tempo dos registros escritos, o passado na sua forma de memória parece nunca ter abandonado o recurso à imagem como procedimento legítimo e até mesmo aconselhável para a melhor consecução dos objetivos pretendidos. A memória, ao convocar prioritariamente os sentidos para a adesão a uma comunidade imaginada, parece continuar uma tradição em que o passado poderia ser experimentado e, desta forma, conhecido segundo procedimentos diversos daqueles impostos pela vitória da razão, com a filosofia iluminista da História no século XVIII.

Na sessão de 24 de agosto de 1839 do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, antes mesmo de completar um ano de sua fundação, é apresentada uma proposta para que se cunhasse uma moeda com imagem capaz de eternizar a criação do instituto, que, como sabemos, desempenhou papel fundamental na elaboração de uma História do Brasil no século XIX. Gravado em imagem aquele ato fundador, buscava-se imediatamente iniciar a construção da memória a ser legada, com o recurso a técnicas talvez mais resistentes à própria força corrosiva do tempo. Nessa mesma sessão é comunicada a aprovação, por parte do governo regencial, do envio de dois adidos à Europa, com a finalidade de copiarem os documentos necessários à História do Brasil existentes nos arquivos europeus⁶. Proposta, aliás, encaminhada à apreciação do governo por sugestão do IHGB. O próprio Varnhagen, em carta dirigida no mesmo ano ao secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o cônego Januário da Cunha Barbosa, alertava para a importância dessa tarefa, tendo em vista a riqueza dos manuscritos a respeito do Império, cujas cópias conviria tê-las o instituto. Segundo ele: “Sobre este assunto devia talvez intervir o governo, que, devendo alimentar o espírito de nacionalidade, deve ter presente que são a primeira base talvez desta, a história e o conhecimento do país natal”⁷. Dois regimes distintos de relação com o passado parecem implicar procedimentos diversos quanto ao recurso quer da imagem quer do texto escrito. Esses regimes distintos de elaboração da experiência temporal inscrevem diferentemente a imagem e os objetos do passado, assim como as fontes escritas segundo o papel que possam ter para esta elaboração social do tempo. Num deles, o que está em jogo é a memória, lembrança afetiva a ser emulada pelo convite aos sentidos e que permite um reconhecimento. No outro, trata-se da escrita da História – também ela comprometida com a perenidade, mas submetida a regras próprias de um novo campo em construção, de uma nova disciplina, que se afirma a partir de uma identidade que a particularize frente a outros campos de investigação a respeito da experiência humana. Sobretudo, é pela via da escrita que ela pode se realizar como “operação historiográfica”, agindo como um *pharmakon* contra os perigos do esquecimento. De uma simples matéria propedêutica ao conhecimento do direito ou da teologia, afirmava-se uma disciplina própria, com procedimentos e regras instituídos que assegurassem o monopólio da fala a respeito do passado aos praticantes dessa disciplina.

Alguns anos mais tarde, em sessão de 26 de maio de 1854 do IHGB, que contava com a presença do Imperador D. Pedro II, o sócio Norberto de

Souza apresentou proposta envolvendo a relação entre passado e imagem. Solicitava o sócio que o IHGB, na qualidade de “zeloso conservador das glórias nacionais”, entrasse com representação junto à Assembléia Geral para que fosse concluído o monumento em homenagem à Independência nacional no campo do Ipiranga, que se fizesse erigir uma estátua eqüestre do fundador do Império Brasileiro na praça da Constituição na cidade do Rio de Janeiro e que finalmente se fizesse erguer uma cruz no lugar onde Cabral plantara a primeira delas, em 1º de maio de 1500. Alguns meses mais tarde, nova proposta envolvendo o interesse por objetos do passado foi encaminhada ao Instituto Histórico para que fosse intermediário junto aos governos das províncias do Pará, de Pernambuco e da Bahia, solicitando exemplares das armas utilizadas em combate naquelas províncias contra “estrangeiros”, a fim de que pudessem ser expostas na Corte. Segundo o autor da proposta, tais iniciativas se justificavam “porque é necessário principiarmos a coligir alguns troféus e a formar padrões da nossa glória, que tanto podem servir para tomar objetiva a história de nossos feitos d’armas, como podem servir para estimular os brios nacionais”⁸. Objetividade quanto à veracidade dos feitos do passado – exigência da moderna escrita da História – e prova efetiva de sua existência parecem combinar-se, na proposta de Norberto de Souza, com a necessidade de fomentar um sentimento patriótico e de fidelidade em relação ao Império. Constatam-se, portanto, um interesse paralelo ao da escrita da História com relação à adequada administração do passado. Este deve ser também objeto de uma outra forma de investimento, que, priorizando as formas visuais e imagéticas, permite evocar diferentemente este passado, assim como solicita do espectador uma adesão distinta daquela pretendida por uma escrita da História fundada sobre “fontes textuais”.

Representar o passado como História pela via dos textos escritos, ou representá-lo como memória priorizando as imagens e os objetos que se apresentam ao olhar de um espectador, implica problematizar diferentes tradições que estão na raiz destas formas de representação, redefinindo o próprio sentido de passado como referência absoluta e imutável para estes distintos esforços em representá-lo. O que pretendemos com este artigo é discutir alguns destes pressupostos implicados no esforço de “expor o passado” presente nos projetos museológicos, sobretudo quando estes projetos priorizaram o caráter histórico de sua função.

1. Imagens do passado

Porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável.

Ítalo Calvino. Seis propostas para o próximo milênio.

O tema da tensão entre a experiência e a sua representação em alguma forma de linguagem faz parte de uma longa tradição na cultura ocidental. A resposta para a definição de quais os meios mais adequados para esta representação levou esta tradição à discussão dos temas relativos à mimese e às diferentes formas artísticas no seu esforço desta representação. Implicou também, sobretudo a partir do Humanismo Renascentista e de sua reinvenção da Antigüidade, a discussão das questões relativas à tradução e à constituição de uma tradição. Neste sentido, o problema da História estava presente de maneira clara, ainda que não sob a roupagem de uma disciplina segundo as regras da cultura oitocentista. Nesse momento, já se operara uma cisão fundamental entre uma tradição retórica e uma estética com conseqüências profundas para os destinos da reflexão acerca da relação entre imagem e texto. O sujeito se vê envolvido e convocado num procedimento de atribuição de sentidos, parte constitutiva de um universo de objetos que pareciam existir dotados de propriedades, “apesar” e para além deste sujeito histórico ele mesmo. É a partir da experiência central de um sujeito, que o belo, deixa, portanto, de ser uma propriedade objetiva das coisas para se constituir na experiência e por meio dela mesma. Este momento parece-me crucial para os desdobramentos em relação à disciplina histórica – sua escolha deliberada de uma tradição da filosofia da História, particularmente na sua dimensão utópica – e para compreensão do tratamento que irá dispensar aos objetos artísticos. Podemos situar neste momento, e a partir das escolhas empreendidas, um ponto de inflexão, cujos desdobramentos se fazem presentes ainda hoje e configuram alguns dos dilemas contemporâneos da disciplina.

Deixemos por alguns momentos esta discussão para acompanharmos como a disciplina histórica tem se ocupado do problema das imagens e o tratamento que tem sugerido para sua abordagem por parte dos historiadores.

Neste final (começo) de século, nosso campo de trabalho tem sido sistematicamente invadido por novos questionamentos representados, quer por novos problemas postos à análise e à avaliação do historiador por uma

sociedade carente de respostas para novas interrogações e explicações históricas, quer por desafios representados por uma diversificação acelerada de suportes e espaços que de alguma forma se relacionam com uma forma de representação do passado. Ainda que de forma mais tímida, mesmo no Brasil, as discussões envolvendo temas relativos a patrimônio e preservação de sítios históricos, bem como uma preocupação relativa a uma política de museus e seus acervos que integrem no debate historiadores e profissionais de cada uma destas áreas, atestam este crescente interesse pelas contribuições recentes da pesquisa histórica. No artigo de introdução à obra coletiva *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora⁹ já nos advertia acerca dos resultados de um sentimento de aceleração vertiginosa da História, própria de nossa contemporaneidade, capaz de pôr em risco o sentido de memória e, por isso, impelindo-nos a um esforço cada vez mais consistente e sistemático em direção à produção de “lugares de memória”, e, por outro lado, em direção à reflexão histórica como exercício permanente da crítica. A própria História se vê como objeto de interrogação e de pesquisa, inscrita num tempo e num lugar.

O tema da imagem e sua relação com a História ganhou assim especial significação no quadro atual da profissão de historiador, entendida desde logo a imagem não apenas como a imagem fixa ou em movimento, mas também como todas as formas de visualização do passado, tradição particularmente rica e desenvolvida pelo trabalho dos antiquários, que atribuíam a esta “visualização do passado” uma maior capacidade de compreensão da época em questão. Assim, os estudos de moedas e inscrições antigas poderiam fornecer evidências significativas acerca de épocas históricas pregressas, constituindo-se em provas importantes e tangíveis sobre os eventos passados¹⁰. Esta tradição, contudo, deixou poucos legados à pesquisa histórica, que a partir do século XIX, num esforço sistemático de silenciar esta herança – compreendida a partir de então como parte das chamadas ciências auxiliares da História – garantiu a supremacia das fontes escritas como suporte primordial do trabalho do historiador¹¹. A partir de então, parecia caber às imagens apenas o papel de ilustração do texto escrito, onde a verdade da História se afirmaria. Contudo, numa sociedade em que a imagem parece dominar de forma avassaladora nossas percepções de mundo e construções de significados, questionarmo-nos acerca de seu sentido para o trabalho do historiador parece tarefa importante e que tem merecido um maior cuidado por parte da pesquisa histórica recente. Curiosamente, no entanto, tais questionamentos só muito

recatadamente têm atingido a formação profissional do historiador, estando fora dos currículos acadêmicos de licenciatura e de bacharelado.

Se pequena tem sido a penetração das discussões acerca da imagem e seu significado para o exercício do ofício de historiador na formação dos futuros quadros profissionais, a canonização do tema, contudo, parece não ser recente. No campo da produção historiográfica, os grandes balanços que periodicamente são realizados e avaliam o estado da pesquisa e do conhecimento históricos têm reservado menção especial para o papel da imagem e sua relação com a produção deste conhecimento. Em 1961 era publicada a grande obra coletiva intitulada *L'histoire et ses méthodes*, apresentando um grande balanço acerca do ofício de historiador. Em texto introdutório à obra, Charles Samaran elencava algumas das qualidades exigidas para o exercício desta atividade, e dentre elas constava que “*il n’y a pas d’histoire sans documents, le mot ‘document’ étant pris dans le sens le plus large: document écrit, figuré, transmis par le son, l’image ou de toute autre manière*”¹². O tratamento das imagens aparecerá na obra em questão sob a rubrica “testemunhos da História”, quer no tocante ao que se considerava então uma explosão dos testemunhos gravados sob diferentes formas, quer na parte que se ocupa da conservação destes suportes para sua utilização pela pesquisa histórica¹³. Retomava-se uma tradição e simultaneamente conformava-se um padrão de tratamento para as imagens quando objeto do interesse da pesquisa histórica: seu papel de testemunhos, de provas tangíveis de um passado que existira. Ainda que posta em pé de igualdade com outras fontes, particularmente aquelas escritas, define-se um padrão em que a imagem parecerá “ilustrar” com provas as afirmações do texto escrito. Apresentando ao leitor a importância do documentário histórico, Georges Sadoul, colaborador na obra *L’Histoire et ses méthodes*, afirmava como grande vantagem das imagens, veiculadas por este gênero fílmico, o poder de refletirem autenticamente as atividades humanas do passado. Este poder “convicente” da imagem garantiria, assim, maior realidade para o trabalho do historiador.

Alguns anos mais tarde, a historiografia francesa produziria mais um destes balanços sistemáticos, mapeando a produção e os rumos da pesquisa histórica num mundo marcado pelos ventos de 1968. A coletânea dirigida por Jacques Le Goff e Pierre Nora, *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*, cujo título original de 1974 era programaticamente *Faire de l’histoire*, reservou para o seu terceiro volume, dedicado aos novos objetos da História, importante artigo de Marc Ferro¹⁴ sobre o filme, que viria a se constituir em

referência obrigatória para aqueles que se dedicassem ao estudo das relações entre cinema e História. Ainda que restrita às questões relativas à imagem em movimento, esta importante obra coletiva de referência consagrava o estudo das imagens como parte significativa de nosso “métier”. Após um breve histórico acerca das vicissitudes da produção cinematográfica e sua aceitação como fonte legítima para os historiadores, dada particularmente pelas questões jurídicas relativas à autoria dos filmes e, portanto, referentes a problemas de identidade como fonte, Marc Ferro situa na tradição da História Nova a possibilidade de uma nova forma de tratamento para a fonte fílmica. Pela valorização das fontes da tradição da cultura popular, esta corrente historiográfica teria viabilizado o uso de fontes não exclusivamente escritas para o exercício do ofício de historiador. A Escola dos Annales parece ser assim a grande referência identitária para a delimitação das possibilidades de trabalho com a imagem, o que significa afirmar a predominância de uma abordagem herdeira dos pressupostos da História Social segundo os postulados canonizados pelos Annales.

Como tratar a imagem, no caso específico a imagem em movimento, e qual o sentido de sua utilização pelo historiador são as questões centrais do artigo de Marc Ferro e que se encontram apenas esboçadas quando ele aplica seu método de análise para a leitura de filmes russos contemporâneos à Revolução de 1917. Tentando fugir de uma perspectiva de leitura da imagem na forma de exemplificação, confirmação e/ou negação do saber escrito, Ferro pretende que a leitura das imagens cinematográficas possam produzir uma contra-análise da sociedade, conforme o subtítulo do artigo parece sugerir. Este procedimento contra-analítico valeria-se da leitura dos lapsos do autor presentes na obra, indicadores seguros que “ajudariam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível”¹⁵. Desta forma, as construções racionalmente ordenadas da História em sua tradição escrita poderiam ser contra-atacadas em nome, talvez, de uma História mais verdadeira, aquela subjacente ao aparente do discurso escrito. Isto porque o pressuposto a sustentar sua operação de leitura é o de uma realidade existente fora da produção fílmica, cujo sentido e explicação esta produção ajudaria a desvendar, já que a representaria. Alguns elementos da arquitetura teórica que informam as sugestões de Ferro parecem claros: a tradição da História Social francesa, particularmente aquela dos Annales, com sua ênfase num *a priori* essencializado, a realidade social; e o conceito de ideologia, mais especialmente nas formulações herdadas do marxismo e pensada a partir de

seus aspectos encobridores. Como resultado, a análise das imagens fílmicas permitiriam ao historiador ter acesso a uma zona da vida social-histórica não viabilizada pela história escrita e assim, quem sabe, dar um passo adiante em direção a uma História mais completa. Finalizando o artigo afirma o autor:

“Reunidos, esses exemplos, esses filmes, desmontam até certo ponto a mecânica da história racional. Sua análise ajudou a melhor interpretar a relação entre os dirigentes e a sociedade. Não significa isso dizer que a visão racional da história não seja operacional, mas unicamente lembrar que a análise não poderia, pelo privilégio concedido a uma única abordagem, ser totalitária”.¹⁶

Vinte anos após a publicação da obra coletiva *Faire de l'Histoire*, um novo balanço vem à luz, tematizando, a partir de um sentimento de incertezas, dúvidas e crise, o estatuto da produção do conhecimento em História. A obra *Passés recomposés*¹⁷, publicada em 1995 na França, tem como artigo de abertura o texto de Jean Boutier e Dominique Julia, no qual seus propósitos são claramente explicitados, a partir de um diagnóstico retrospectivo das grandes linhas da produção histórica francesa. O trabalho do historiador seria primordialmente dedicado a uma apropriação crítica da tradição, instaurando a partir daí uma definitiva linha divisória entre memória e História, segundo as propostas dos organizadores da coletânea.

Curiosamente o tema da imagem e de sua relação com a História não se encontra aí trabalhado de forma explícita, mas, ao consultarmos o artigo de Olivier Guyotjeannin¹⁸ sobre o lugar da erudição na pesquisa histórica recente, percebemos o movimento no interior do qual o trabalho com as imagens ganha novas perspectivas para o trabalho do historiador. Estigmatizada por longo tempo no interior do campo historiográfico, a erudição agora poderá servir ao exercício da crítica histórica, que teria à sua disposição procedimentos refinados de “questionamento e validação dos traços monumentais/documentários”¹⁹. Reivindicando um novo olhar para os documentos, vistos agora como monumentos, o enorme arsenal de informações e conhecimentos produzidos e postos pela tradição antiquária a serviço do trabalho do historiador pode guiá-lo num trabalho em que as fontes guardam significações e sentidos a serem interrogados. Antes mesmo de se constituírem em fontes

para a pesquisa histórica, o que de antemão lhes definiria um lugar e um sentido, os documentos do passado são textos a serem interpretados e compreendidos na sua própria historicidade, o que significa dizer compreendê-los em sua relação com outros textos. Não se trata apenas de olhá-los como portadores de informações acerca de dados brutos do real a confirmarem os pressupostos e hipóteses do historiador. A partir daquilo que o autor denomina uma “revolução documental”, novas relações podem se estabelecer entre História e erudição, descortinando novas possibilidades para o uso da imagem, em seu sentido amplo, pelos historiadores.

Neste procedimento distinto de interrogação das fontes, um esforço parece se delinear com clareza e que faz parte de um movimento mais geral da produção historiográfica em nossa contemporaneidade: divisar por detrás dos traços, a presença do homem, recuperado em sua força criativa e ativa na História. Estaríamos assim nos movendo na melhor tradição da estética hegeliana, em que a arte seria a expressão maior do espírito humano, elemento central de um sistema cultural, o que garantiria papel de destaque a todas as formas de visualização produzidas ao longo da história humana?²⁰

Retornemos ao ponto em que havíamos ficado antes deste breve mapeamento dos diferentes tratamentos reservados à imagem, pela disciplina, nestes últimos cinquenta anos e que coincidem muito particularmente com a hegemonia do cânone francês de escrita da História. Esta hegemonia, conforme afirmamos anteriormente, significou também a adoção de uma certa tradição da filosofia da História, que ao longo do século XVIII empreendeu uma crítica sistemática aos procedimentos da tradição antiquária associados à faculdade da memória e não da razão. Ganhar a História para a razão significava necessariamente romper com aqueles procedimentos vistos como imitativos do passado para afirmar desta forma a objetividade da História a partir de um sentido que lhe seria intrínseco. Afirmar a primazia do objeto a ser conhecido – a História, portadora em si da sua verdade – significava afirmar a distância de um sujeito conhecedor, naturalmente separado e não portador deste sentido da História. Caminho, portanto distinto daquele que a Estética moderna, disciplina que se funda no mesmo momento, trilhou para enfrentar os desafios para o conhecimento das imagens.

2. Representando o passado

Ao analisar a cultura histórica oitocentista, Stephen Bann sugere uma chave interpretativa para o papel central que o historiador prussiano Leopold

von Ranke adquire na definição da profissão de historiador. Lancemos um olhar sobre ela, pois nos parece original e rica de sugestões para a discussão do problema que pretendemos abordar: o lugar da representação como parte do exercício de escrita da História. Para além do significado que o autor da célebre “História dos povos romanos e germânicos de 1494 a 1514” teve para a definição e implementação de um conjunto de práticas canônicas para o exercício da pesquisa histórica, Bann vai mais longe na interpretação desta posição central e emblemática de Ranke no campo da produção historiográfica do século XIX. Segundo ele, Ranke encarnaria de forma exemplar os ideais desta historiografia oitocentista, que busca afirmar sua distância em relação aos domínios da poesia, da literatura e das reflexões no campo da estética. Era como que um procedimento afirmativo de uma diferença para constituir uma identidade entre outras disciplinas pleiteando o estatuto de ciência. Um procedimento que negava estas mesmas ligações, perceptíveis num passado não muito remoto, desde que um olhar histórico pudesse conduzir e guiar uma história da própria disciplina. Ao afirmar este afastamento, construindo um novo lugar para a História disciplinar, Ranke estava contribuindo para eludir o problema da representação do universo de questões e problemas do historiador, transformando o exercício da História e de sua escrita no que denomina *life-like representation*²¹. Este ideal não é monopólio da História agora transformada em disciplina, mas está disponível como uma, entre outras possíveis formas de conceber a relação entre a experiência vivida e os discursos sobre ela. Por isso Bann sugere como sendo de fundamental importância empreender o que chama de uma “história da representação” capaz de permitir a compreensão dos laços que integram e viabilizam formas diversas de representação, particularmente quando se trata de experiências do passado. Seu esforço, com o livro em questão, nos parece estar dirigido exatamente por esta preocupação, uma vez que não apenas historiadores e suas obras são examinados, mas também os esforços de representação do passado no campo da literatura, da pintura e da arquitetura, de forma a constituir um amplo painel deste programa representacional do passado pela cultura histórica do século XIX.

Partindo do pressuposto que os conceitos com os quais opera o historiador tem uma história, segundo as formulações que partilhamos com Reinhart Koselleck, o mapeamento da emergência de certos conceitos no trabalho do historiador pode ser indicativo de mudanças significativas no próprio campo de produção de conhecimento²². Neste sentido, a historiografia concebida em

suas estreitas relações com uma história social da cultura, pode nos ajudar nesta tarefa, que no limite deve contribuir para uma historicização da própria disciplina, alargando a compreensão dos sentidos do exercício do ofício. Conceitos são também indícios, carregados de sentido, cuja decodificação nos permite a compreensão de uma cultura, neste caso específico, de uma cultura histórica.

Se o ideal da escrita histórica oitocentista afirmara e consagrara o princípio de um discurso histórico segundo os termos da *life-like representation*, segundo Stephen Bann, as preocupações em torno do problema da representação que se desenham nos horizontes da prática histórica profissional a partir dos anos 60 e 70, sinalizam para transformações significativas com relação às concepções de História e do exercício da profissão. Para citarmos apenas dois exemplos, tanto a polêmica em torno do “linguistic turn” quanto do “tournant critique”, que geraram acesos debates entre historiadores, apontam nesta direção. Em ambos os casos, o conceito de representação parece ocupar lugar de destaque para pensar a prática profissional. Na verdade, é quando esta prática parece estar sendo ameaçada pelas críticas advindas de outras disciplinas do campo social, que os historiadores empreendem um exercício de reflexão sobre sua disciplina, que perde consideravelmente o poder federativo que parecia fazê-la a mais importante das disciplinas sociais, segundo um programa magistralmente concebido e executado pela Escola dos Annales, no caso da historiografia francesa. O debate entre Levi-Strauss e Braudel, a este respeito, nos parece emblemático deste embate por hegemonia no campo das ciências sociais e humanas, envolvendo na apenas a disputa por espaços institucionais de consagração, como também a disputa de paradigmas para as ciências humanas e sociais. A reação no campo da História não se faz tardar: a história das mentalidades, ao abarcar novos temas, muitos deles tradicionalmente tratados pela Antropologia, combina-os a uma metodologia da quantificação, largamente desenvolvida pela história social francesa com expressivas contribuições ao campo da pesquisa histórica. Inova nos temas, mantendo seus procedimentos para a construção do conhecimento.

Um pouco mais tarde, a microhistória, ao tentar ultrapassar a oposição clássica entre subjetividades singulares e determinações coletivas, introduz o problema da escala para a análise histórica, redefinindo assim os termos a partir dos quais operava a clássica história social, sobretudo na sua versão francesa. Reintroduzindo o sujeito no discurso histórico, chegamos aos anos 80 do século XX mais familiarizados com as discussões acerca da representa-

ção e de sua centralidade para uma abordagem teórica da História. Como parte de um mesmo movimento, os problemas em torno da representação implicam necessariamente o reconhecimento de um sujeito, ator principal na construção de figuras com os quais significa o mundo, aí compreendendo o próprio passado como parte desta significação do mundo presente²³. Cabe, contudo, colocarmo-nos a questão em torno de como opera efetivamente esta representação, em se tratando particularmente de um tempo passado, acessível apenas pela via dos seus vestígios. O que funda efetivamente a possibilidade desta representação, que operaria, segundo entende Paul Ricoeur, a partir de uma diferença fundamental entre “aquilo que um dia foi e já não é mais e as construções discursivas que tentam assegurar e estar no lugar deste passado”²⁴ Aquela epistemologia que poderia assegurar uma coincidência entre evento e relato – um discurso segundo os moldes *life-like* – é definitivamente posta em xeque.

O que parece constituir esta possibilidade da representação, no caso da História, é a absoluta consciência de uma perda, de uma ausência insubstituível e incontornável, aquela do próprio passado como experiência, que despertara nas sociedades do século XIX uma paixão pela História em suas mais diversas formas, como nos mostra Stephen Bann. Esta representação operada pela história, seja em sua forma escrita ou imagética, funda-se na radical impossibilidade do passado ser novamente presente, como quando ele era vida e existência. São ainda as reflexões de Bann, que nos estimulam a pensar o trabalho do discurso histórico como parte de um exercício do luto necessário para enfrentar esta experiência da perda. E voltamos a Freud, que em texto de 1917 define o trabalho do luto por oposição à melancolia²⁵: enquanto esta engendra um sentimento de perda do Eu num movimento, sugerido pelo autor, de conotações narcísicas, o luto é a experiência da perda de sentido do mundo, que demanda um trabalho de reconfiguração de sentidos para a vida neste mundo abalado pela dor da perda. Movimento, portanto para a vida, para o mundo e para os outros, ainda que a partir de uma experiência da dor e da consciência da finitude. O luto é trabalho consciente. Momento especialmente tenso da história da humanidade, a vivência de uma primeira conflagração de ordem mundial, parece ser o pano de fundo importante para compreendermos as reflexões de Freud a este respeito e suas implicações, portanto, com a própria História.

Voltemos ao lugar de onde partimos: a lembrança que parece recorrente a Freud de sua experiência sobre a Acrópolis, uma experiência que envolve

uma relação com o passado, não apenas sua, mas a de uma cultura que se funda na tradição histórica oitocentista por ele partilhada. Essa lembrança parece ganhar força num momento em que para o próprio Freud a consciência do limite e da aproximação de uma perda definitiva – para um homem de oitenta anos- se fazem mais presentes. E esta consciência, transformada em elaboração textual, é o presente escolhido para homenagear o amigo por mais um ano de vida: uma afirmação da vida e do outro a partir de sentidos reconfigurados. É esta mesma consciência da perda, que torna tão necessárias estas imagens e figuras do passado diante dos nossos olhos, ajudando-nos a reconfigurar o mundo da existência presente, produzindo a vida pela história. Os inúmeros projetos da cultura histórica oitocentista, como por exemplo o dos museus históricos nacionais, apontam neste sentido, para que também possamos, como Freud do alto da Acrópolis de Atenas, exclamar: “Então existia mesmo tudo aquilo, da maneira como aprendêramos na escola”.

Notas

1. FREUD, Sigmund. *Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis*. (Brief an Romain Rolland.) Studienausgabe. Band IV. Psychologische Schriften. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. P. 283-293.
2. Sobre Winckelmann e seu papel na cultura alemão do século XVIII, consultar DÉCULTOT, Elisabeth. *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
3. BANN, Stephen. *The clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. Do mesmo autor e importante para as discussões aqui apresentadas ver também *Romanticism and the rise of History*. New York : Twayne Publishers, 1997.
4. LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo : Iluminuras, 1998.
5. Ver: ROSANVALON, Pierre. *Le moment Guizot*. Paris : Gallimard, 1985.
6. Ver Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 1(3). Jul.-set. 1839.
7. Carta de Varnhagen ao Cônego Januário da Cunha Barbosa com data de 5 de outubro de 1839. In: LESSA, Claudio Ribeiro de. *Francisco Adolfo de Varnhagen. Correspondência ativa*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro, 1961.
8. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 17(4):610. 1854.
9. Ver a obra coletiva sob a direção de Pierre Nora. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984.

10. A respeito do trabalho dos antiquários com relação às imagens ver especialmente HASKELL, Francis. *History and its images. Art and the interpretations of the past.* New Haven & London : Yale University Press, 1993. Sobre o trabalho dos antiquários e sua relação com a tradição clássica, consultar MOMIGLIANO, Arnaldo. "The rise of Antiquarian research." In: _____. *The classical foundations of modern historiography.* Berkeley, Los Angeles & Oxford : University of California Press, 1990. P. 54-79.
11. Ver: CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien.* (1. Arts de Faire). Paris : Union Générale d'Éditions, 1980.
12. "Não há história sem documentos, sendo a palavra documento tomada em seu sentido mais largo: documento escrito, figurado, transmitido pelo som, pela imagem ou de qualquer outro modo." SAMARAN, Charles (org.). *L'Histoire et ses méthodes. Recherche, conservation et critique des témoignages.* Paris : Gallimard, 1961. Encyclopédie de la Pléiade.
13. Consultar na obra em questão os trabalhos de SADOUL, Georges. Photographie et cinématographie. In: SAMARAN, Charles (org.). *Op. cit.* P. 771-780; também P. 1.167-1.178. Do mesmo autor e na mesma obra, o artigo "Témoignages photographiques et cinématographiques." P. 1.390-1.410.
14. FERRO, Marc. "O filme. Uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos.* Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1976. P. 199-215.
15. FERRO, Marc. *Op. cit.* P. 204.
16. Idem. P. 213.
17. BOUTIER, Jean & JULIA, Dominique. *Passés recomposés: Champs et chantiers de l'histoire.* Paris : Autrement, 1995.
18. GUYOTJEANNIN, Olivier. "L'érudition transfigurée." In: BOUTIER, Jean & JULIA, Dominique. *Op. cit.* P. 152-162.
19. Idem. P. 154.
20. Consultar a respeito: BAYER, Raymond. *Historia de la estética.* México : Fondo de Cultura Económica, 1993; também Bozal, Valeiano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Madrid : Visor, 1996. Vol. 1.
21. Ver BANN, Stephen. The clothing of Clio...*Op. cit.* Seria, portanto, uma representação "como" a própria vida.
22. KOSELLECK, Reinhart. "Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos." *Revista Estudos Históricos.* (N.º 10). P. 134-146.
23. Ver a respeito: CHARTIER, Roger. "Le monde comme représentation." In: _____. *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude.* Paris : Albin Michel, 1998. P. 67-86; ver também BOZAL, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas.* Madrid : Visor, 1987.
24. Consultar: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Tomo I. Campinas : Papyrus, 1994.
25. FREUD, Sigmund. *Trauer und Melancholie.* Studienausgabe Band III. Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1982. P. 194-212

A escrita da nacionalidade na Geração de 1870

O Brasil entre “méritos” e “defeitos”

Maria Aparecida Rezende Mota*

Em 22 de dezembro de 1912, o leitor do *Jornal do Comércio* encontrava um artigo assinado por um certo João do Norte, lamentando o descaso do povo brasileiro pelas tradições. Do desleixo em relação a Ouro Preto e Olinda ao esquecimento das antigas festas e das comemorações de datas históricas, tudo demonstrava, para o articulista, que, no Brasil, o passado não merecia consideração.

“Nunca se viu tanto desamor. O que se dá com os objetos históricos verifica-se com os costumes tradicionais das regiões, das cidades e dos bairros. Só uma coisa se mantém perpétua e imutável: o carnaval, que não é autóctone. O mais morre a pouco e pouco. Até os cordões desapareceram.

Resumo / Abstract

A escrita da nacionalidade na Geração de 1870

O Brasil entre “méritos” e “defeitos”
Maria Aparecida Rezende Mota

Partindo de duas visões contrárias sobre a Nação brasileira, a do realista Lima Barreto e do romântico Gustavo Barroso, a autora analisa as diversas produções narrativas da Geração de 1870, em busca da definição do que seria a autêntica Nação. O trabalho aponta para os méritos e os defeitos exaltados ou ocultados nas construções simbólicas do Brasil, no sentido de melhor construir a identidade nacional numa sociedade marcada pelo escravismo, atraso e desigualdade, que, no entanto, lutava para se equiparar aos padrões de modernidade europeus.

Nationality writings in the 1870's generation:

Brazil between merits and defaults

Maria Aparecida Rezende Motta

From two opposing visions about the Brazilian nation, the realist Lima Barreto and the romantic Gustavo Barroso, the author will analyse several works of the 1870's generation looking for the definition of what might be the authentic nation. The article points to the merits and defaults that are sometimes praised and sometimes hidden in the symbolic constructions of Brazil, in the sense of better building the national identity in a society punctuated by slavery hinderness and inequality, and that tried to elevate itself to European modern standards.

* Historiadora. Pesquisadora do Arquivo Público do Estado Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, RJ).

Estamos em dezembro, mês das velhas usanças, das festas que os ascendentes nos legaram, mês do Natal. Que temos? Nada. Somente os sapatos à janela, grotesca imitação dos sapatos à lareira.”¹

E concluía: “O culto da saudade ainda não é para nós”.

Dez anos depois, João do Norte, já agora sob a verdadeira identidade de Gustavo Barroso, redator-chefe da revista *Fon-Fon* e Inspetor Escolar do Distrito Federal, abandonava o tom melancólico: “Para felicidade nossa, acabou-se no Brasil a era do descaso pelo nosso passado”. Pelo Decreto nº 15.596, de 28 de agosto de 1922, o Presidente da República, Epitácio Pessoa, criava o Museu Histórico Nacional, cabendo-lhe, portanto, segundo as palavras de Barroso, “a glória de ter instituído no seu país natal... o Culto da Saudade”.² A iniciativa inscrevia-se no calendário de festividades pelo Centenário da Independência, entre as quais destacava-se a realização de uma grande exposição internacional com representações de 14 países estrangeiros e de todos os estados brasileiros, aberta em setembro de 1922, por Epitácio Pessoa. Um mês depois, exatamente no dia 12 de outubro, inaugurava-se oficialmente o Museu Histórico Nacional, instalado em duas salas do edifício do antigo Arsenal de Guerra da Corte, integrando-se à Exposição do Centenário da Independência do Brasil.

Para dirigir o museu recém-criado, o Presidente da República nomeou o mesmo Gustavo Barroso que, ainda sob o pseudônimo de João do Norte, no artigo “Museu Militar”, publicado no *Jornal do Comércio* de 25 de setembro de 1911, apontara a necessidade de se criar um museu onde se guardassem “objetos gloriosos, mudos companheiros dos nossos guerreiros e dos nossos heróis”: espadas que tenham sido entregues “às nossas mãos vencedoras pelos caudilhos vencidos”; canhões “que vomitaram a morte nas fileiras inimigas”; lanças “que cintilaram no punho temeroso dos lendários Farrapos”. Todas as nações possuíam seus museus militares, afirmava João do Norte, “guardando as tradições guerreiras de sua história, documentando os progressos dos armamentos e exaltando o culto das glórias passadas”, com exceção do Brasil³.

Epitácio Pessoa, entretanto, ouvira o clamor de Gustavo Barroso, julgando, certamente, os festejos pelo Centenário da Independência e o espaço da Exposição Mundial, a ocasião e o lugar adequados para atender à sugestão

daquele que constantemente alertava a nação para o cuidado com as coisas históricas. Os jornais da época registraram o sucesso das comemorações, destacando a passagem de mais de três milhões de pessoas pelos pavilhões da exposição. Entre elas, não é disparatado imaginar, figurava um mulato, jornalista e escritor, que deixou seu testemunho sobre os eventos de 1922, na revista *Careta*, de 30 de setembro de 1922:

“O que se nota, nas atuais festas comemorativas da passagem do centenário da proclamação da Independência do Brasil, é que elas se vão desenrolando completamente estranhas ao povo da cidade. O observador imparcial não vê nele nenhum entusiasmo, não lhe sente no ânimo nenhuma vibração patriótica. Se não há na nossa pequena gente, indiferença, há pelo menos, incompreensão pela data que se comemora. De resto, o nosso povo carioca sempre foi assim: nunca levou a sério as datas nacionais, sempre elas lhe mereceram essa atitude displicente que está tomando agora com o ‘Centenário’, festejado tão pomposamente com bailes e banquetes.”⁴

Afonso Henriques de Lima Barreto, sagaz observador das contradições da sociedade brasileira, interpretava o desinteresse do “nosso povo carioca” pelas festas comemorativas através do seguinte raciocínio: “Que me adianta José Bonifácio, Pedro I, Álvares Cabral, o Amazonas, o ouro de Minas, a feérica exposição, o Minas Gerais, se levo a vida a contar vinténs, para poder viver?” Para o escritor, a pobreza que obrigava o povo a se preocupar constantemente com o dia de amanhã não deixava tempo para entusiasmos “com festividades patrióticas em que predominam jogos de bola e outras futilidades do que mesmo manifestações sérias de um culto ao país e a seu passado”⁵.

A despeito da diferença de pontos de vista, esses fragmentos da escrita de Gustavo Barroso e de Lima Barreto expressam um mesmo pensamento, ou por outra, uma mesma sensibilidade: o nacionalismo. Ambos utilizam quase o mesmo sintagma - para Barroso, “culto da saudade”; “culto do passado”, para Lima Barreto. Se, contudo, o nacionalismo do primeiro implicava uma permanente e constante rememoração de uma História feita de heroísmos e

de glórias, o segundo introduzia na narrativa da existência nacional a vida triste e atribulada da gente simples, ignorante do passado e temerosa do futuro. Como as duas faces de uma mesma moeda, a celebração e a denúncia pertencem ao mesmo campo de afetos: a nação.

Tradições diferentes aí se inscrevem. Em Gustavo Barroso, a permanência de um Brasil que, desde Rocha Pita e Gonçalves Dias, é pensado como “terreal paraíso descoberto”, onde as estrelas são as mais benignas, as várzeas têm mais flores, os bosques, mais vida e a vida, mais amores. Essa percepção encontrou, talvez, seu melhor tradutor no Conde Afonso Celso que publicara, em 1901, *Porque me ufano do meu país*, para, segundo suas palavras introdutórias, demonstrar aos pessimistas que não havia nenhum motivo para que os brasileiros se sentissem inferiores. Ser brasileiro significava “distinção e vantagem” porque, além da grandeza territorial, da beleza, da riqueza, da variedade e da amenidade do clima e da ausência de calamidades, a nação formara-se a partir de excelentes elementos: os índios, “bondosos, serviçais, confiantes, sociáveis”; os negros, “dignos de consideração pelos seus sentimentos afetivos, resignação estóica, coragem, laboriosidade” e os heróicos e esforçados portugueses. Tudo isso culminaria no mestiço, síntese dos “nobres predicados do caráter nacional” - independência, hospitalidade, amor à ordem e à paz, tolerância e honradez. A obra de Afonso Celso afirmava e atestava “a predestinação do Brasil a grandes coisas”⁶.

Se Gustavo Barroso representava essa vertente que, desde os românticos, postulava um país naturalmente belo e historicamente triunfante, Lima Barreto colocava-se na variante pessimista do nacionalismo. Sua percepção da nacionalidade contemplava os trabalhadores e os miseráveis, a corrupção e o mandonismo, a brutalidade e os preconceitos raciais de uma sociedade marcada por um passado escravocrata, indiferente aos excluídos da cidadania.

Entretanto, esse modo de pensar o Brasil já era dado à leitura desde as derradeiras décadas do século XIX. Ele supunha, para além do registro pessimista, uma, digamos assim, plataforma político-literária: o realismo. Adequando-se ao paradigma cientificista, o Romance e a História haviam estabelecido “a verdade” como o horizonte de uma escrita que se queria comprometida com o conhecimento objetivo da sociedade e do homem. Como se acreditava que o entendimento da realidade social e humana só poderia ser alcançado pela adoção dos métodos consagrados pelas ciências da natureza, a História, a Sociologia, o Direito, a Crítica Literária e a História da Literatura acabaram

por incorporar aos seus instrumentos analíticos os esquemas deterministas sugeridos pelas leis da física, da química e da biologia. Ao postular a necessidade de conferir verdade e contemporaneidade à ficção, de igual modo o romance deixou-se impregnar por um caráter cientificista e documental. Seus personagens e enredos apresentavam-se inexoravelmente determinados pelos condicionamentos da raça, do meio físico e do meio social.

No Brasil, toda uma geração de escritores, a Geração de 1870, conotou o programa estético do realismo de um significado político: observar e reproduzir fielmente aspectos até então ausentes das belas letras - atitudes mentais, condições materiais e ambientes físicos, respectivamente por mais doentias, por mais abjetas, por mais assustadores que fossem - permitiriam uma autognose coletiva, da qual resultaria a superação dos desequilíbrios e a modelagem de um novo país, uma nova sociedade, um novo brasileiro.

Essa escrita inovadora inscrevia-se nos marcos de um movimento de conteúdo mais amplo, pois que se dirigia não só aos modelos de escrita, mas também ao sistema político vigente e aos esquemas de pensamento e de ensino consagrados até então. Percebendo as transformações que o país experimentava desde meados do século e as novas necessidades e aspirações sociopolíticas daí advindas, a consciência letrada esforçava-se em explicar o país e lutar para modernizá-lo.

A idéia de modernização incluía, para além de seu traço mais visível - o ataque às ultrapassadas formulações românticas e a afirmação de uma literatura liberta dos cânones da matriz portuguesa -, a idéia de uma reforma moral ou espiritual. A despeito da fluidez desse conceito, traduzia a avaliação que aquele conjunto de intelectuais partilhava em relação ao país: economicamente estagnado, por força da presença nefasta do trabalho escravo; politicamente atrasado, pela permanência de instituições e costumes que excluía a maior parte da população do exercício da cidadania; intelectualmente paupérrimo, devido à omissão do Estado Imperial em relação à instrução pública e devido ao controle das consciências exercido pela Igreja Católica. Mudar o "estado horroroso" a que chegara a alma nacional⁷ constituía-se, portanto, na preocupação central da Geração de 1870. A cultura européia - nomeadamente a que se desenvolvera na França, na Inglaterra e na Alemanha - identificada, àquela altura, com o que a civilização ocidental produzira de mais avançado, forneceria os padrões e os instrumentos através dos quais o Brasil seria simultaneamente examinado e transformado.

Insinuava-se, no entanto, nesse movimento, um dilema: orientar-se e ao país na direção da Europa civilizada poderia implicar a perda de uma suposta essência nacional, uma originalidade só nossa: a brasilidade. Observa-se, por isso, no discurso dessa geração de intelectuais combatentes - republicanos, positivistas, liberais, cientificistas, anti-clericais, literariamente realistas e naturalistas - uma flutuação constante entre a aceitação e a rejeição de teorias, métodos, valores e modelos estrangeiros, o que o torna uma espécie de marco inaugural das vicissitudes e contradições da consciência letrada brasileira em seus esforços, ao longo dos dois últimos séculos e que permanece até o presente, para explicar quem somos nós, os brasileiros.

“A nação está moribunda”, afirmava, em 1883, um desses “explicadores” do Brasil, talvez o mais combativo em sua época. Tratava-se de Sílvio Romero, que convidava seus leitores a refletir sobre o descrédito dos partidos políticos - preparado pela ação funesta das oligarquias -, sobre o atraso das populações rurais, os absurdos da nossa educação, a paralisia da vida municipal, enfim, sobre todo um acervo de calamidades que faziam de sua “querida pátria” um arremedo de nação.

“A vida econômica do país, que é um dos termômetros do progresso, definha estagnada e impotente. O comércio está arruinado e a agricultura quase morta, e, em compensação, o estado tem uma dívida enorme e dilapida os poucos recursos que tem à mão.

Se da vida econômica descermos à esfera social, a messe de males se ostentará mais imponente ainda.
(...)

Nas camadas superiores, entre os letrados, ou supostos tais, como no povo inculto, formigam os preconceitos, sob a forma de verdadeiras manias nacionais: a mania das frases, dos empregos, da politicagem, da corte, do estrangeirismo, da rotina.”⁸

Às elites, especialmente aos parlamentares, “bacharéis ignorantes e ingênuos”, cabia a maior parcela de responsabilidade pelo estado agonizante da nação. Para que pudéssemos, pois, “fundar uma nacionalidade consciente de seus méritos e defeitos”, era necessário denunciar a indigência mental dos protagonistas da cena política e, de acordo com o figurino cientificista, apontar-lhes a necessidade de conhecer “as leis naturalistas da história e do desenvolvimento das nações”. A falta de “uma completa reforma nas idéias”, a ignorância da realidade do próprio país e a incapacidade de compreender qual era a “nossa missão histórica” explicavam os desatinos dos governantes e o atraso do Brasil:

“E, todavia, sem esse estudo preliminar, sem o conhecimento exato da civilização brasileira, se é que de uma tal civilização podemos falar, nada de realmente duradouro poderão os políticos fundar. Continuaremos a ser no fundo uma nação semi-bárbara, ainda que trajada à européia.”⁹

Havia, porém, entre os companheiros de ofício de Sílvio Romero, aqueles que, embora prevenidos da necessidade de “fundar uma nacionalidade consciente dos méritos e dos defeitos”, não se furtaram a emprestar as suas pesquisas e reflexões para causas mais dispostas a divulgar uma imagem favorável do país. João Capistrano de Abreu integrava o elenco de autores de “O Brasil, suas riquezas naturais, suas indústrias”, publicado em 1905, às expensas do Centro Industrial do Brasil, por solicitação de Lauro Müller, Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas do governo Rodrigues Alves. Mais do que seu ensaio “Breves traços da História do Brasil”, incluído, poucos anos depois, nos *Capítulos de História Colonial*, verdadeiro marco historiográfico, interessa-nos aqui o objetivo explícito da publicação do Centro Industrial do Brasil, atestando a disposição das elites políticas em conhecer a nação e proporcionar a ela a oportunidade de conhecer suas realizações e perspectivas. Eis o objetivo:

“Reunir em uma obra as informações relativas a todas as indústrias exploradas no país, de modo a permitir que se forme a mais completa e exata idéia do que fomos e do que somos, do que fizemos e do que estamos empreendendo, de tudo, enfim, que possa pôr em relevo os extraordinários recursos

naturais ou criados da nossa pátria, o progresso que ela tem feito e os esforços tentados pelos brasileiros para satisfazerem a aspiração comum de torná-la cada vez mais forte, mais rica e mais considerada no convívio das nações.”¹⁰

“O que fomos? O que somos?”, constituiu-se, de fato, na indagação central dos escritores que viveram a luta pela abolição do trabalho escravo, a lenta derrocada da monarquia e a inauguração da República. Explicar a gênese da sociedade e da cultura brasileiras a partir dos determinismos da raça e do meio; diagnosticar seus problemas e propor soluções para acelerar a marcha do país em direção a um progresso já previamente assegurado pela Lei dos Três Estados, conforme postulava a doutrina positivista, ou pelo darwinismo social, ao modelo spenceriano¹¹; e oferecer ao leitor e, principalmente, à leitora de folhetins, já não mais as peripécias de heróis sem mácula e de pálidas virgens, mas personagens construídos de acordo com as lições da fisiologia em enredos marcados pela denúncia social, ao modelo de Vitor Hugo ou de Eça de Queirós. Essas foram as tarefas às quais se propôs a Geração de 1870, com o claro objetivo de libertar o Brasil do atraso político e intelectual. A dimensão da crítica que o movimento renovador inaugurou em nossas letras pode ser aferida pela passagem abaixo, na qual o autor ironiza o estilo que fizera a glória de um Fagundes Varela, de um Joaquim Manoel de Macedo ou de um José de Alencar:

“A poesia movia-se mofina, pálida e tísica, a tossir umas cansadas mágoas de monótono realejar. *A minh'alma é triste como a rola aflita e o se eu morresse amanhã* andavam nos lábios de todas as belas, e o *qual quebra as vagas o mar* ressoava dos peitos dos namorados, sonhadores e lamartinescos. (...) O romance e o drama moviam-se entre a erótica carioca, meio burguesa, meio fantástica, engalanada de penas de pavão dos heróis e heroínas de Macedo, de um lado e, de outro, os caboclos hiperidealistas, mestres em platonismo alexandrino, e a avultada galeria de belas raparigas histéricas, nevropatas, de Alencar.”¹²

A rejeição à produção e ao consumo de uma literatura ultrapassada integrava, contudo, um *front* mais amplo. Das instituições políticas ao sistema de ensino; do catolicismo como religião do Estado à escravidão como base da economia; das condições de saúde e de higiene públicas às normas jurídicas vigentes, tudo isso era anacrônico e ineficiente para esses romancistas, historiadores, críticos literários, jornalistas, advogados, professores e militares, porta-vozes da crescente parcela da sociedade desvinculada dos interesses dos grandes proprietários de terras e de escravos. No entanto, para além das críticas, denúncias e ataques, essa geração de intelectuais, ao condenar o arcaico e propor o novo - com o auxílio de um instrumental teórico predominantemente europeu -, iniciou um movimento em busca do Brasil, da “verdadeira” nação, examinando suas origens, suas mazelas e suas promessas. Do empreendimento, resultaram mais do que obras de História e de Crítica Literária, Romances e ensaios sobre o Direito, a Pedagogia e a Sociologia. Dele resultaram definições da identidade brasileira elaboradas sob novos critérios. Progresso e civilização, raça e natureza constituíam-se agora nos parâmetros e conceitos por meio dos quais nossos letrados rescreviam, redesenhavam e redefiniam a fisionomia nacional.

Se considerarmos que a auto-imagem nacional pode ser entendida como um dos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e, no interior do qual, ela constitui um universo de significados e de valores com os quais designa tanto a sua identidade quanto a sua alteridade, poderemos interpretar essas representações do Brasil elaboradas pela Geração de 1870 como respostas simbólicas para questões e aspirações produzidas no domínio da imaginação social. Essas respostas que escritores, poetas e pensadores brasileiros forneceram a indagações que, de resto, existiriam desde que os seres humanos passaram a viver em grupo¹³ - O que fomos? O que somos? O que queremos ser? -, mal ocultam, por meio do texto cientificista, a necessidade básica do ser humano de se definir e ser definido pelos outros em relação a um “nós”, isto é, de se perceber como individuação e, simultaneamente, como pertencimento. A idéia de nação, solução moderna para essa necessidade básica, desempenha, além disso, uma função reguladora da vida social. Pressupondo, na pluralidade dos indivíduos, uma unidade - ancestral, territorial, racial, lingüística, religiosa -, ela organiza e equaciona os conflitos, as divisões e as violências reais ou potenciais no interior dessa existência coletiva. Assim, essas tentativas de autognose nacional

que ocuparam, no século XIX, nossos intelectuais combatentes e nos ocupam ainda hoje podem ser interpretadas como uma das estratégias do impulso gregário para construir uma comunhão de objetivos e de sensibilidades na dispersão e desordem do mundo.

“Ter uma vontade comum no presente; ter feito grandes coisas juntos, querer continuar a fazê-las, eis as condições essenciais para ser um povo”. Assim estabeleceu Ernest Renan, na famosa conferência de 1882¹⁴. Como os nossos letrados julgavam que não possuíamos nenhuma das três condições, começaram por tentar definir o que poderia haver em nós que nos singularizasse como povo, ou seja, que nos configurasse como uma unidade nacional, diferenciando-nos, portanto, de outras nações. E já que o Brasil fora colônia portuguesa por três séculos, tornava-se imperioso determinar em que momento de nossa existência coletiva e sob que formas a alma nacional (para usar uma terminologia cara a Renan), distinguindo-se da matriz lusitana, emergiria. José Veríssimo não deixava margem a dúvidas, quando afirmava:

“A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. Mas o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o nacionalista depois, esse veio formando desde as nossas primeiras manifestações literárias, sem que a vassalagem ao pensamento e ao espírito português lograsse jamais abafá-lo. É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa literatura a unidade e lhe justifica a autonomia.¹⁵

De fato, a história e a crítica literárias constituíam-se nos campos preferenciais para a invenção da nação brasileira, àquela altura. A origem e a permanência de um sentimento nacional manifestava-se nas letras, e isto testemunhava a existência de uma unidade no tempo e no espaço - o Brasil.

Assim pensavam aqueles que se debruçavam sobre o fazer literário e, por antonomásia, sobre a nação. Entretanto, não era raro o crítico ou o historiador desviar-se da análise de um autor ou de uma obra para discorrer mais diretamente sobre a formação dessa unidade. Um caso exemplar é o ensaio de Tristão de Alencar Araripe Júnior, publicado ao longo dos meses de fevereiro e março de 1893, no *Jornal do Brasil*, sob o título “Gregório de Mattos”. Fiel aos princípios do evolucionismo spenceriano e adestrado no método de Taine¹⁶, como declarava no prefácio à primeira edição do ensaio, um ano depois, Araripe Júnior entendia o processo de formação do “tipo baiano” como o produto da fusão de determinadas raças, sentimentos e instintos, sob os condicionamentos da natureza tropical. Os tupinambás teriam sido os primeiros, segundo o crítico cearense, a dar a sua contribuição à mistura, transmitindo seus vastos conhecimentos “em matéria de amores e artes correlativas” ao colono “ávido de sensações”. Em seguida, uniu-se a esse elemento o “forte sensualismo” dos africanos, impregnando a Bahia, “mais do que a qualquer outra região do Brasil”, de certas características originais de mestiçagem. Araripe Júnior, ao realçar a cultura e a etnia negras na constituição do povo baiano, organizou uma percepção da Bahia que certamente perdura até hoje. Embora eivada de preconceitos, a passagem é tão saborosa que vale a pena transcrevê-la:

“Foi nesse regaço, pois, que a Bahia medrou e se desenvolveu. Aí formou-se a *aiiasinha* e embalada na coxa aveludada aprendeu a ser dengosa e a nada fazer. Nesse colo macio lhe ensinaram a ser supersticiosa, ao som de cantigas africanas e reminiscências fetichistas. Foi nessa escola também que a menina brasileira aprendeu a ser dissimulada e a enfeitiçar os outros com a sua indolência tropical. À negra africana igualmente deve-se a criação do petulante e vicioso *ioiô*. Com ela ensaiou-se o adolescente nas primeiras batalhas do amor. Até o próprio sinhô-velho deixou-se seduzir pelas suas cautelosas e discretíssimas carícias, que a *sinhá* da sala deixava de enxergar talvez preocupada com os múltiplos serviços que a preta lhe prestava, condimentando os acepipes e instruindo-a com a riqueza da culinária da contra costa.

Nesse aconchego lúbrico, apimentado pelos vatapás, pelo dendê, fortalecido, intensificado pelo coco e pelas delícias da moqueca; enlanguecido pelas cantigas e lundus e por mil outras coisas miúdas que a imaginação da africana levantava (...); nesse ninho de volúpia gerou-se uma raça de mestiços, eloqüente, apaixonada e um tanto cheia de paradoxos nos costumes, a qual, mestiça no sangue, por sua vez, encarregou-se de mestiçar as idéias, os sentimentos e até a política dos brancos dominadores da terra.”¹⁷

Há dois aspectos para os quais chamo a atenção do leitor. Trata-se, primeiramente, de observar que, em vez de “menina baiana”, o autor escreve “menina brasileira”. Como Araripe Júnior propunha-se a explicar tão somente a origem do baiano, podemos supor que esse deslizamento semântico revele o conceito do autor acerca das classes dominantes, em especial, da mulher, parasita de uma classe dominante parasitária e predatória. Essa imagem, elaborada pelos setores médios predominantemente urbanos - nos quais situava-se Araripe Júnior, como de resto a maioria dos integrantes da Geração de 1870 -, evoca-nos a difícil condição do intelectual, geralmente um profissional liberal, sempre em luta pela subsistência numa sociedade patriarcal e oligárquica que lhe negava prestígio e comando.

O segundo aspecto, e este requer uma análise mais minuciosa, encontra-se no trecho final da passagem, quando Araripe Júnior define a singularidade baiana pelo atributo étnico-cultural. Se tomarmos, como o texto parece sugerir, baiano por brasileiro, teremos a mestiçagem como o emblema distintivo da originalidade nacional. O mestiço, “raça um tanto cheia de paradoxos”, representaria, naquele contexto, uma espécie de equivalente à informação impressa nas mercadorias, hoje em dia, *Made in Brazil*. Entretanto, para além de um traço que nos identificava, *mestiço* constituía-se numa categoria de análise no discurso explicativo elaborado àquela altura e, nesse sentido, transportava a ambigüidade conceitual que conferia a esse discurso um caráter flutuante. Se, de um lado, o mestiço figurava como elemento unificador da nacionalidade, porque definia a nossa originalidade, do ângulo das teorias raciais vigentes, situava o brasileiro nos patamares mais baixos da hierarquia das civilizações, configurando-se no motivo principal da vertente pessimista do nacionalismo.

Afinal, toda essa geração havia lido em Gobineau que o progresso da cultura ocidental devia-se aos brancos europeus descendentes do tronco ariano e que as “raças inferiores”, isto é, os negros e os índios, ao se misturarem com os brancos, produzindo o mestiço, haviam “degenerado” o sangue e o espírito da raça branca, nela inoculando os defeitos e as taras transmitidos pela herança biológica¹⁸. Note-se que as doutrinas que postulavam a existência de diferenças inatas entre os seres humanos haviam experimentado grande impulso e penetração nas últimas décadas do século XIX, no contexto do imperialismo, reforçando a noção de que certos territórios e povos precisavam ser dominados. O vocabulário da cultura ocidental à época fartava-se de termos como “raças servís” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “expansão” e “missão civilizatória”¹⁹.

Como ficávamos nós, então, mestiços no sangue, nas idéias e nos sentimentos? O discurso oscila entre a valorização e o demérito. Em certos momentos a mistura racial era valorizada, como quando José Veríssimo comparava a formação do Brasil com a dos Estados Unidos. Em 1878, o escritor paraense apontava a mestiçagem como a característica peculiar e inconfundível da nacionalidade brasileira, vislumbrando um futuro onde o Brasil seria mais definido e coeso do que os Estados Unidos, onde a “raça civilizada”, isto é, o branco colonizador, “sob a influência do exclusivismo saxônico e do afetado puritanismo bíblico”, havia se isolado completamente dos nativos. A mestiçagem, portanto, teria nos livrado de ser uma simples colônia européia, emancipada, apenas, politicamente,

“... para formarmos com os elementos de lá recebidos e de cá aceitos, um povo que não é nem português, nem brasílio-guarani, nem tampouco africano (...). Demais, essa fusão aqui de todas as raças deu-nos, ou antes dar-nos-á, no seu resultado total, uma homogeneidade que falta sem dúvida à grande república norte-americana, o que nos assegura um movimento social mais lento, é verdade, porém mais firme.”²⁰

Todavia, no discurso flutuante, os sinais com os quais a mestiçagem era designada alternavam-se. Ora positivo, como quando Sílvio Romero afirmava ser o país “fatalmente democrático”, porque nascido da cultura moderna e do resultado do cruzamento das raças diversas, “onde

evidentemente predomina o sangue tropical”. Teríamos, pois, “de sobra”, segundo suas palavras, os dois maiores fatores de igualdade entre os homens: “a democracia e o mestiçamento”²¹. O sinal negativo, mal disfarçado pela semântica evolucionista, pode ser encontrado, todavia, no mesmo Sílvio Romero, quando este afirmava:

“Sabe-se que na mestiçagem a seleção natural, ao cabo de algumas gerações, faz prevalecer o tipo da raça mais numerosa, e entre nós das raças puras a mais numerosa, pela imigração européia, tem sido, e tende ainda mais a sê-lo, a branca. É conhecida, por isso, a proverbial tendência do pardo, do mulato em geral, a fazer-se passar por branco, quando sua cor pode iludir.”²²

A despeito, porém, da entrada maciça de imigrantes brancos, ainda éramos irremediavelmente mestiços quando Sílvio Romero escrevia suas previsões sobre o Brasil. Por isso, seus colegas romancistas e poetas, comprometidos com a “verdade”, não podiam mais tecer enredos e sonetos com damas longínquas de pele leitosa e abnegados varões de cabelos de trigo, movendo-se, diáfanos, em suaves paisagens. Morávamos em um cortiço e éramos a Rita Baiana, “volúvel como toda mestiça”, e o Firmo, “mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadócio de marca, pernóstico, só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira”²³. Tudo em nós estava condicionado por leis fisiológicas e atavismos raciais. Nosso antigo colonizador, agora, trabalhava na pedreira, chamava-se Jerônimo e, na vida fervilhante do cortiço, onde brotara e medrara sua paixão devastadora pela mulata Rita, deixava-se invadir pela sensualidade tropical:

“Uma transformação, lenta e profunda operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, pican-

tes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tamoio entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros.”²⁴

Extraordinária descrição da derrota de um português, de um europeu, pelas únicas armas com as quais contava a nacionalidade brasileira: o sol e o calor. À mistura que nos engendrara, juntavam-se a exuberância sufocante da flora e a ameaça de uma fauna estranha e singular - percepções da natureza brasileira elaboradas pelo testemunho ou pela imaginação de estrangeiros e incorporadas por nossos letrados. Se, como mestiços, não éramos exatamente a síntese dos “nobres predicados do caráter nacional”, como queria o Conde Afonso Celso, também não era certo que o país tivesse um clima variado e benigno e que dele se ausentassem as calamidades naturais, tornando o território brasílico, *locus amoenus* de seu operoso povo. A ilusão de Afonso Celso, entretanto, dera forma e conteúdo a um patriotismo retórico, ingênuo e, não raro, deletério, que recorrentemente emerge do imaginário social, sob a forma de retórica política ou de mobilização nacional em torno de feitos desportivos.

Entre 1904 e 1905, o jornalista Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, entrevistou celebridades literárias brasileiras em busca de influências, contribuições e tendências decisivas na vida cultural do início do século XX. Várias vezes mencionado, o *Canaã*, publicado em 1902, mereceu de um dos entrevistados, o poeta simbolista Félix Pacheco, a classificação de “obra estupenda e gloriosa”²⁵. O *leitmotiv* da Geração de 1870 lá estava novamente - o Brasil, sua paisagem, sua gente e seu destino -, desenvolvido através dos personagens Milkau e Lentz, imigrantes alemães, em diálogo e conflito com a terra que os acolhera:

“Os viajantes margeavam ora o cafezal plantado na encosta das colinas, ora a roça de mandioca na baixada. A terra era cansada e a plantação medíocre; ao cafezal faltava o matiz verde-chumbo, tradução da força da seiva... os pés de mandioca finos, delga-

dos, oscilavam, como se lhes faltassem raízes e pudessem ser levados pelo vento... Sentia-se, ao contemplar aquela terra sem forças, exausta e risonha, uma turva mistura de desfalecimento e de prazer mofino. A terra morria ali como uma bela mulher ainda moça, com o sorriso gentil no rosto violáceo, mas extenuada para a vida, infecunda para o amor. (...)

O dono da fazenda, de pés nus, calça de zuarte, camisa de chita sem goma, parecia, com a barba branca, muito velho, atestando na alvura da tez a pureza da geração. A fisionomia era triste, como se ele tivesse consciência de que sobre si recaía o peso do descalabro da raça e da família; o olhar, turvo, apagado para os aspectos da vida como o de um idiota; o esgotamento das suas faculdades, das emoções e sensações era completo e o reduzira a uma atitude miseranda de autômato. (...)

No batente da porta sentava-se uma mulata moça. Toda ela era a própria indolência. Os cabelos não penteados, faziam pontas como chifres, a camisa suja caía à toa no colo descarnado, e os peitos de muxiba pendiam moles sobre o ventre; em pé, ao seu lado, um negrinho vestido apenas de um cordão no pescoço, donde se dependuravam uma figa e um signo de Salomão, mirava embasbacado os cavaleiros que se achegavam ao tijupá.”²⁶

Até que ponto essas imagens, desdobrando no início do século XX as percepções elaboradas pelos intelectuais que combateram por um Brasil novo, republicano, abolicionista e laico, permanecem desenhando a fisionomia nacional no nosso imaginário? Em que medida a decepção com os rumos da República e a frustração pelo fracasso do movimento que pretendia transformar a realidade nacional, presentes nos últimos escritos da Geração de 1870, inauguraram o registro pessimista na avaliação da nacionalidade brasileira? Graça

Aranha, no seu *Canaã*, respondia, mais uma vez à questão “O que somos?”. E seu tom pessimista adquire, para nós que o lemos, hoje, uma dimensão desagradavelmente profética:

“O aspecto da sociedade brasileira é uma singular fisionomia de decrepitude e de infantilidade. A decadência aqui é um misto doloroso de selvageria dos povos que despontam para o mundo, e do esgotamento das raças acabadas. Há uma confusão geral. As correntes da imoralidade vagueiam sobre a sociedade e não encontram resistência em nenhuma instituição. Uma tal nação está preparada para receber o pior dos males que pode cair sobre o mundo: a geração dos governos arbitrários e despóticos. Se a sociedade é uma obra de sugestão, que se pode esperar dos sentimentos, da idealização das massas incultas, quando a imaginação delas é deslumbrada pelo espetáculo da mais desbragada perversão dos governantes? Que reações sobre cérebros obscuros não provocará o desamor desses condutores das gentes, ao ideal, às coisas superiores, e seu apego às posições e ao ganho? E não é só o governo. É a magistratura subserviente e aparelhada para explorar os restos da fortuna privada, são os funcionários, os militares, o clero, tudo num declive em que se vão resvalando, horripelantemente deformados...”²⁷

Em 1922, Epitácio Pessoa inaugurava um museu destinado a guardar os registros da nacionalidade, celebrando-a nos festejos do Centenário da Independência; Lima Barreto apontava a fatuidade desses mesmos festejos e restavam apenas alguns grandes nomes daquela geração que tentara entender e transformar o Brasil. Entretanto, naquele mesmo ano, uma nova geração de escritores começava a propor a destruição de todos os modelos de escrita vigentes até então, para que se pudesse criar algo de novo e original em nossas letras. Mais uma vez, a nacionalidade - esta representação utópica de um Eu coletivo - constituía-se em tema e problema para escritores e artistas ocupa-

dos em reorganizar nossas percepções de nós mesmos. Um deles, o jornalista e escritor paulista Antônio de Alcântara Machado, deixou-nos uma boa amostra dessa nova tonalidade que matizava, em plena atmosfera modernista, a autognose nacional:

“Qualquer coisinha assume aos nossos olhos de mestiços tropicais proporções magnificentes, assustadoras, insuperáveis, nunca vistas. O Brasil é o mundo. O resto é bobagem. Castro Alves bate Vitor Hugo na curva. O problema da circulação em São Paulo absorve todas as atenções estudiosas. Sem nós a Sociedade das Nações dá em droga. Vocês vão ver. Wagner é canja para Carlos Gomes. Em Berlim como em Sidney, em Leningrado como em Nagasáqui só temos admiradores invejosos. O universo inteiro nos contempla. Êta nós!”²⁸

Otimista, pessimista, irônica, essas múltiplas versões do nacionalismo sugerem, entretanto, na diversidade de imagens do Brasil que evocam, a complexidade de uma sociedade feita de espaços e tempos sociais diversos e, às vezes, impermeáveis. Examinar essas imagens totalizantes elaboradas por romancistas, poetas, pensadores - escritores, enfim -, é tentar compreender um pouco do conjunto de representações e práticas sociais que moldam historicamente, no Brasil, a consciência e o sentimento de pertencer a uma coletividade, de ser brasileiro. Por outro lado, essa literatura da virada do século, tomada aqui em sua acepção mais ampla como o acervo de trabalhos produzidos nos marcos de um determinado tempo social, ao desenvolver a narrativa das idiosincrasias nacionais, instituiu através das letras e nelas próprias uma comunidade imaginada, a nação brasileira. Não importa, aqui, classificar o produto dessa imaginação como falso ou autêntico. Para a Geração de 1870, o estilo no qual o Brasil foi representado e apresentado à leitura resultou de uma árdua combinação de valores e certezas. Talvez sua tradução mais fiel tenha sido esse nacionalismo pessimista, ou melhor, resignado, com o qual José Veríssimo, uma vez, explicou porque tínhamos que estudar a literatura brasileira:

“Estudá-la (...) e procurar julgá-la com imparcialidade e justiça, apenas de um ponto de vista de extrema relatividade, sem esquecer o que somos étnica, histórica e moralmente, sem perder de vista a insignificância da nossa cultura e as possibilidades, forçosamente limitadas, do nosso espírito. A mim, é certo, ela me interessa mais que nenhuma outra; mas não como expressão emotiva geral, ou fonte de beleza estética – e como tal bem pouco me interessaria – mas como a expressão, a definição, a representação da minha terra e da minha gente.”²⁹

Notas

1. BARROSO, Gustavo. “O culto da saudade”. Anais do Museu Histórico Nacional. Edição comemorativa dos 75 anos de fundação do Museu Histórico Nacional (Vol. 29, 1997.). P. 32.
2. Entrevista de Gustavo Barroso ao periódico *A Pátria*. Citado por DUMANS, Adolpho. “A idéia da criação do Museu Histórico Nacional”. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 29, 1997.). P. 21.
3. Citado por DUMANS, Adolpho. “A idéia da criação do Museu Histórico Nacional”. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 29, 1997.). P. 14.
4. BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Coisas do reino do Jambon*. São Paulo : Brasiliense, 1956. P. 114.
5. BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Coisas do reino do Jambon*. *Op. cit.*. P. 115.
6. CELSO, Afonso. *Porque me ufano do meu país*. 2.ed. Rio de Janeiro : Laemert & C. Editores, 1901. P. 2-86.
7. A expressão é de Sílvio Romero. Para uma contribuição ao exame do pensamento do escritor sergipano acerca dos problemas brasileiros na transição do Império à República, ver MOTA, Maria Aparecida Rezende. *Sílvio Romero: Dilemas e combates no Brasil da virada do século XX*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000.
8. ROMERO, Sílvio. *Ensaio de crítica parlamentar*. Rio de Janeiro : Moreira, Maximino & Cia. Editores, 1883. P. 9 (grifos do autor).
9. ROMERO, Sílvio. *Ensaio de crítica parlamentar*. *Op. cit.* P. 15.
10. Citado por José Honório Rodrigues. In: ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial 1500-1800*. (Ed. revista, anotada e prefaciada por José Honório Rodrigues.) 4.ed. Rio de Janeiro : Livraria Briguiet, 1954. P. 15.
11. A Lei dos Três Estados, formulada por Augusto Comte, repousava sobre o postulado da “marcha natural da civilização”, pelo que, ao estágio mais atrasado, o teológico, sucedia-se o metafísico e a este, o positivo, quando a sociedade teria alcançado o estado social definitivo. Herbert Spencer, por sua vez, transpôs o conceito de “struggle for life” do domínio da natureza para o da sociedade; assim, a evolução que se proces-

sa nos organismos vivos - do homogêneo e simples ao heterogêneo e complexo - também ocorreria nos organismos sociais, isto é, no progresso da civilização como um todo e no progresso de cada nação.

12. ROMERO, Sílvio. *Provocações e debates*. Contribuições para o estudo do Brasil social. Porto : Liv. Chardron de Lello & Irmão Ed., 1910. P. 347-8 (grifos do autor).

13. Ver CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2.ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

14. RENAN, Ernest. "Qu'est-ce qu'une nation?" (Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882). In: *Discours et conférences*. Paris : Calmann-Lévy Éditeurs, [1890]. P. 301.

15. VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4.ed. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1963. P. 3.

16. As teses de Hypolyte Adolphe Taine, autor muito citado pelos escritores brasileiros do final do século XIX, postulavam que, tanto as obras literárias e artísticas, quanto os fatos históricos, resultavam das influências combinadas do meio, da raça e do momento.

17. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Gregório de Mattos*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paris : Livraria Garnier, [1910]. P. 46-7.

18. Ver GOBINEAU, Joseph Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris : Librairie de Paris, 3.ed. [1890].

19. Ver SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

20. VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém : Universidade Federal do Pará, 1970. P. 27-8.

21. ROMERO, Sílvio. *Obra filosófica* (Introdução e seleção de Luís Washington Vita.) Rio de Janeiro : Livraria José Olympio; São Paulo : Editora da USP, 1965. P. 267. As citações são extraídas de *Doutrina contra doutrina*, publicado em 1894.

22. ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio Editora, 1980, V. I. P. 101.

23. AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo : Livraria Martins Ed., 1967. Respectivamente. P. 83 e 64.

24. Idem. P. 114.

25. RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional; Dep. Nacional do Livro, 1994. P. 159.

26. ARANHA, José Pereira da Graça. *Canaã*. 10 ed. Rio de Janeiro : F. Briguiet & Cia. Editores, 1946. P. 9-12.

27. Idem. 251.

28. MACHADO, Antônio de Alcântara. "Solo genioso sobre um solo genial." In: *Cavaquinho e saxofone*. Solos 1926-1935. Rio de Janeiro : José Olympio, 1940. P. 97.

29. VERÍSSIMO, José. José de Alencar e o seu drama. *O jesuíta*. In: _____ *Estudos de literatura brasileira*. 3ª série. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. P. 85.

O que se deve saber para escrever história nos museus?

Aline Montenegro Magalhães *

O Museu Histórico Nacional deve oferecer um conjunto vivo que, a par de detalhes artísticos e técnicos, favorecesse sobretudo o ensino da História...

Gustavo Barroso, 1948

Através das suas exposições, o Museu Histórico Nacional procurava oferecer um “conjunto vivo” de objetos capazes de ensinar História do Brasil. Os servidores federais lotados no MHN, que a partir de 1940 passaram a ser denominados conservadores, eram os profissionais responsáveis pela construção do passado nas salas de exposição, constituindo narrativas históricas que deveriam ser lidas pelos visitantes, como uma lição de civilidade. Qual era

Resumo / Abstract

O que se deve saber para escrever história nos museus?

Aline Montenegro Magalhães

O artigo analisa os regulamentos e currículos do Curso de Museus, que foi criado em 1932, como um departamento do Museu Histórico Nacional sob a direção do Gustavo Barroso. Procura construir um perfil da formação dos profissionais que se tornariam responsáveis pela escrita da história nos espaços museais. Parte de duas hipóteses centrais: a concepção de passado e de história que regia o Museu durante as gestões de Barroso foram determinantes na elaboração dos programas disciplinares e na organização estrutural do Curso; e as concepções barroseanas de museologia permaneceram por muito tempo na formação de profissionais de museus, mesmo após os embates entre “antigos” e “modernos” para reformulação do Curso na década de 40.

What should be known to write history in museums?

Aline Montenegro Magalhães

The author analyses the rules and “curricula” of the Museums Course created in 1932 as a Department of the National Historical Museum under Gustavo Barroso’s direction, trying to build a profile of the professionals that would become responsible for history writing in the museological spaces. The starting points are two central hypothesis: the concepts of past and history that ruled the museum during Barroso’s mandate were determinant in the disciplinary programs created and in the structure of the course. His museological concepts remained for a long time in the shaping of the museum’s professionals, even after the confrontation between “old” and “modern”, regarding the reformulation of the course in the 40’s decade.

* Historiadora. Pesquisadora associada, Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional.

a formação desses funcionários dedicados ao estudo das peças, sua conservação e à organização destas no espaço museológico? Até 1932, quando é criado o Curso de Museus no Museu Histórico Nacional, não havia uma capacitação específica para o trabalho em museus. Os funcionários dessas instituições eram eruditos, generalistas e polígrafos, cuja formação passava pelo bacharelado em direito, como Edgard Romero, Pedro Calmon e o próprio diretor Gustavo Barroso, ou pelo curso de medicina, botânica, zoologia, no caso dos museus de ciências. A prática formava os especialistas.

O objetivo do presente artigo é analisar os regulamentos e currículos do Curso de Museus de 1932 a 1944, procurando construir um perfil da formação dos profissionais que se tornariam responsáveis pela escrita da história nos espaços museais. Temos como hipótese que a concepção de passado e de história que regia o Museu Histórico Nacional durante as gestões de Gustavo Barroso – a primeira de 1922 a 1930 e a segunda de 1933 a 1959 – foram determinantes na elaboração dos programas disciplinares e na organização estrutural do Curso. Outra hipótese é que as concepções barroseanas de museologia acabaram permanecendo por muito tempo na formação de profissionais de museus, mesmo após os embates entre “antigos” e “modernos”¹ para reformulação do Curso na década de 40 e depois de sua elevação a curso universitário, que aconteceu em 1951, a partir de convênio firmado com a Universidade do Brasil.

A criação de um curso técnico voltado para a formação de profissionais de instituições de memória e pesquisa já havia sido prevista desde a fundação do Museu Histórico Nacional, em 1922. O Decreto n.º 15.596, de 2 de agosto daquele ano, assinado pelo presidente Epitácio Pessoa, cria o Museu e regulamenta o Curso, que deveria ser comum a essa instituição, à Biblioteca Nacional e ao Arquivo Nacional. Caberia ao Museu o ensino de Arqueologia, História da Arte, Numismática e Sigilografia; à Biblioteca, o de História Literária, Bibliografia, Paleografia, Epigrafia, Iconografia e Cartografia e ao Arquivo, o de História Política e Administrativa do Brasil, Cronologia e Diplomática.

Não foram encontrados projetos nem quaisquer comentários acerca do Curso de Museus, na documentação institucional analisada, referente aos primeiros dez anos de funcionamento da instituição. Nos relatórios de atividades emitidos anualmente ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, ao qual o Museu esteve diretamente subordinado até 1930 – quando passa à alça-

da do Ministério da Educação e Saúde –, nada consta sobre o Curso. O diretor Gustavo Barroso detinha-se em esforços para enriquecer o acervo museológico, ampliar o espaço museal e aumentar o prestígio da instituição, junto ao governo e à sociedade, haja vista que, com a saída de Epitácio Pessoa da Presidência da república, o Museu chegou a correr o risco de encerrar suas atividades. Somente em 1931 o Curso de Museus aparece nos relatórios, sob solicitação do diretor interino, Rodolpho Garcia².

“Duas sugestões, Sr. Ministro, cabem aqui, como propostas que tenho a honra de fazer, tanto para a maior eficiência administrativa, como para a consecução dos fins culturais da nossa instituição, eminentemente educacional. Uma é referente ao ‘Curso de Museus’. Já apresentei a V. Ex^a. um projeto de decreto, que espero venha a merecer a indispensável aprovação. Fundamentei-o nos objetivos de ordem técnica, que justificaram a criação recente do “Curso de Biblioteconomia”, da Biblioteca Nacional. O “Curso de Museus” habilitará esta Repartição com um pessoal especializado, que futuramente fornecerá à administração os funcionários de que necessitar, para os serviços deste Museu Histórico, ou dos congêneres institutos estaduais. A outra proposta é a de uma Inspetoria de Monumentos.”³

A primeira sugestão de Rodolpho Garcia foi acatada pelo Decreto n.º 21.129, de 07 de março de 1932, assinado pelo Presidente Getúlio Vargas e seu Ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos. O documento cria o Curso de Museus como um departamento do Museu Histórico Nacional, sendo, por isso, dirigido por Barroso. Classificado como curso de especialização, durava dois anos e os próprios oficiais do Museu ministravam as disciplinas, como parte de suas atribuições funcionais, sem receber remuneração extra por isso. Barroso por exemplo, lecionava História Militar, Artes e Técnicas de Museus.

Técnicas de Museus constituía uma cadeira do Curso dedicada ao ensino das disciplinas diretamente relacionadas às atividades específicas de

museus, que seriam as práticas de tratamento e estudo dos objetos museológicos e o trabalho de organização das peças nas salas de exposição. Segundo consta no livro *Introdução a Técnicas de Museus*⁴, de Gustavo Barroso, esta cadeira foi por ele criada e ocupada desde a fundação do curso. Nela, ensinavam-se noções de organização, arrumação, catalogação, restauração, além de cronologia, epigrafia, bibliografia, diplomática, heráldica e iconografia. A sistematização destas disciplinas autônomas na cadeira Técnicas de Museus, como parte do projeto pedagógico de formação de conservadores, conferiu a Gustavo Barroso o domínio do campo da formação de quadros especializados para os museus.

Nos primeiros anos de funcionamento do Museu Histórico Nacional, a organização dos objetos nas salas de exposição respeitava a lógica colecionista de classificação e reunião das peças por temas. Os nomes das salas referiam-se diretamente às coleções que guardavam: Sala dos Candelabros, Sala dos Troféus, Sala dos Tronos, Escadaria dos Escudos, Arcada dos Canhões, etc. Ao analisar o Catálogo de 1924⁵, alguns estudiosos passaram a considerar o acervo exposto no espaço museal uma “miscelânea histórica”, por conter fragmentos dotados de valor de época, tendo diversas procedências e características. Esta consideração ganha força com a charge de Kalixto publicada na revista *D. Quixote* de 1922: “Foi fundado o Museu histórico, sendo nomeado para dirigi-lo o Sr. Gustavo Barroso”. Barroso aparece montado num cavalo branco, vestido com o uniforme dos Dragões da Independência – guarda cerimonial da nação –, recolhendo antiquilhas diversas numa carroça, para compor o acervo da recém-fundada instituição de memória, quando fala a seguinte frase: “o que se pode arranjar por aí não é rigorosamente histórico, mas não há dúvida, eu escrevo lendas a propósito e elas ficam sendo...”⁶ A sátira ataca diretamente a prática barroseana de transformar “velharias” recolhidas sem critérios em objetos históricos. Barroso reinventava a tradição antiquária para reconstituir o passado a partir de seus fragmentos dotados de valor de época, buscando a maior objetividade científica possível nessa operação historiográfica. No entanto, assim como essas práticas científicas perdiam espaço nos lugares de produção historiográfica, o passado idealizado não encontrava respaldo social para ser considerado verdadeiro. Outras construções de passado estavam sendo valorizadas nesse momento. Nessa perspectiva, Kalixto deixa no ar que Barroso deveria explorar seu talento como romancista, pois somente lendas que ele viesse a escrever poderiam transformar aquelas velharias em história.

Apesar de parecer aleatória a coleta de objetos pelo seu valor de época, Gustavo Barroso tinha clareza do que este procedimento significava para a escrita da história no museu. Não eram aceitas quaisquer “velharias”, mas aquelas que pudessem documentar o passado histórico da nação idealizada por Gustavo Barroso: o Estado monárquico – principalmente o Segundo Reinado –, o Exército e a aristocracia, que era vista como autêntica nobreza nos moldes europeus. O trabalho dos profissionais de museus consistia na transformação desses vestígios em documentos autênticos, o que se fazia através de práticas caras à tradição antiquária⁷. Uma vez constatada a autenticidade dos fragmentos, estes eram classificados, conservados e organizados nas salas de exposição. Como não havia nenhuma educação formal voltada para a formação desses funcionários, a especialização era obtida pelos estudos livres e pela prática profissional.

Outro meio muito comum de constatar a autenticidade das peças era através da procedência. Quanto mais próximo da personagem histórica que possuiu o objeto, maior a probabilidade de sua autenticidade, pois tratava-se de uma relíquia, que pela proximidade com o vulto histórico sacralizava-se, tornando-se incontestável. Este meio de autenticar objetos era parte importante da política de aquisição da instituição ao longo de sua trajetória. Muito tímida em seus primeiros anos de existência, devido ao desprestígio do Museu junto à sociedade, essa prática desenvolveu-se muito a partir 1930, quando Rodolpho Garcia, apesar de manter o discurso institucional, muda a narrativa histórica, organizando os objetos em exposições permanentes e temporárias, tendo por referência o culto à personagem histórica representada pelas suas relíquias. Dava-se preferência aos objetos da Família Imperial, dos militares que se sobressaíram em missões nacionais, principalmente na Guerra do Paraguai e de membros da aristocracia, doados por seus descendentes, constituindo uma relação de troca de presentes que foi fundamental para a escrita da história monumental no Museu: de um lado, eram criadas salas imortalizando personagens históricos⁸; de outro lado, enriquecia-se o acervo museológico com peças autênticas capazes de “falar por si”, comprovando o passado nacional, conforme podemos observar neste trecho dos Anais:

“O Museu Histórico Nacional possui em suas coleções de relíquias um sabre de honra que pertenceu ao General José Joaquim Coelho, o Barão da Vitória, e foi adquirido a um de seus descendentes.

É uma peça que se autentica por si.¹ [...] Nenhum documento se refere ao oferecimento ao Barão da Vitória do sabre de honra que o Museu adquiriu e guarda. Ele é que fala por si na sua legenda, na sua decoração e nos seus contrastes oficiais.”⁹

O Curso de Museus foi criado com a principal finalidade de legitimar as práticas museológicas como *científicas*, de modo que a escrita da história obtivesse o respaldo necessário para ser lida como *verdadeira*. Não seriam lendas que transformariam *antiquilhas* em História, conforme sátira de Kalixto, mas uma atividade científica – portanto regrada e disciplinada –, que a partir de 1932 passa a ser *ensinada*. No entanto, a criação do Curso, assim como a fundação da Inspeção de Monumentos Nacionais, em 1934, articulava-se a outra finalidade: a construção da memória nacional, que deveria garantir ao Museu o título de *Casa do Brasil*, única guardiã do passado brasileiro. O funcionamento desses dois novos departamentos constituiu parte das tentativas barroseanas voltadas para construir simbolicamente o Estado, a partir dos referenciais de passado e nação por ele idealizados e difundidos no Museu. Analisando o regulamento do Curso, percebe-se que um dos seus objetivos consistia no monopólio barroseano da formação dos profissionais de museus, o que garantia a perpetuação de suas idéias.

“O Chefe do Governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil ... resolve criar no Museu Histórico nacional um ‘Curso de Museus’, destinado ao ensino das matérias que interessam à mesma instituição.”¹⁰

Apesar de o curso ser voltado para a formação de profissionais de museus de história, as matérias a serem lecionadas seriam aquelas de interesse para o Museu Histórico Nacional. Essa determinação ganha maior vigor quando o Decreto autoriza a concentração de todos os poderes de decisão nas mãos do diretor institucional no que concerne às escolhas de professores e de disciplinas a serem lecionadas e à organização estrutural do Curso, prevendo que os alunos formados teriam preferência na ocupação do cargo de 3º oficial do Museu Histórico:

“Art. 3º: O ‘Curso de Museus’ funcionará sob a direção e fiscalização do diretor do Museu

Histórico Nacional; Art. 4º: Os professores do ‘Curso de Museus’ serão designados por portaria do diretor do Museu Histórico Nacional, entre os funcionários da mesma repartição; Art. 5º: Os programas de cada cadeira serão organizados bienalmente pelos respectivos professores e submetidos à aprovação do diretor, que, de acordo com eles, estabelecerá o horário das aulas; Art.: 11º Aos possuidores do certificado do ‘Curso de Museus’, a partir de 1 de janeiro de 1934, será assegurado o direito de preferência absoluta para o preenchimento do lugar de 3º oficial do Museu Histórico Nacional e, bem assim, para promoção nos cargos do mesmo Museu.”¹¹

O Curso formou sua primeira turma em 1933. Dos alunos diplomados, quatro assumiram o cargo de 3º oficial do Museu: Luiz Marques Poliano, Adolpho Dumans, Alfredo Solano de Barros e Paulo Olintho. Estes cumpriram as seguintes disciplinas: 1º ano – história política e administrativa do Brasil (período colonial), numismática (parte geral), história da arte (especialmente do Brasil), arqueologia; 2º ano – história política e administrativa do Brasil (até a atualidade), numismática (brasileira), sigilografia, epigrafia, cronologia e técnica de museus. Nota-se que diferente do currículo proposto pelo regulamento de 1922, no qual o Curso deveria restringir-se ao ensino de matérias técnicas, voltadas para o estudo dos objetos e sua organização no espaço museológico, neste aparecem os instrumentos para a escrita de uma história científica calcada em fontes materiais autênticas. O curso capacitava profissionais para a reconstituição de um passado nacional idealizado, nas salas de exposição, com todas as garantias de sua veracidade, transformando monumentos em testemunhos, conforme o estudo das carruagens no Brasil feito por Alfredo Rusins:

“Apesar do conceito quase generalizado de que a nossa Corte foi paupérrima e triste, sem o brilho dos salões nem o esplendor dos centros artísticos que a aproximassem das faustosas Cortes europeias, não deixamos de ter algo de belo, de digno do

título que ostentávamos, muitíssimo além do que se poderia esperar de uma corte formada na sua maioria por elementos enobrecidos por mercês dos dois Imperadores. [...] As carruagens utilizadas pelos nossos Imperantes atestam o que vimos afirmando. E não é imaginação enriquecida por uma fantasia exaltada. São documentos coevos [...] Reconstituir nosso passado tal qual fora o mais veridicamente possível, com os documentos que chegaram até nossos dias, resistindo ao clima, à incúria de muitos dos seus possuidores e à indiferença de autoridades competentes para recolherem e zelarem por eles, será a missão dos nossos museus, em plena fase de evolução nos moldes mais aprimorados da época atual.”¹²

No regulamento do Museu Histórico Nacional aprovado em 1934, o Curso sofre algumas modificações, permanecendo destinado ao ensino das matérias que interessam aos seus objetivos culturais e possuindo dois anos letivos, conforme o Decreto de 1932. No currículo percebe-se a mudança na organização e nomenclatura das disciplinas a serem lecionadas. Quanto à organização, foi aprovada uma cláusula destinada a regulamentar séries de cursos, conferências e comemorações, onde havia possibilidade de profissionais externos ao quadro de funcionários do Museu ministrarem essas atividades, sob a supervisão do diretor, haja vista que o corpo docente permanecia restrito aos funcionários da Instituição. Tais atividades deveriam enriquecer o currículo do Curso, aumentando seu prestígio e promovendo relações entre o Museu, instituições e intelectuais. Apesar do regulamento, nunca houve esse intercâmbio de idéias através das atividades extra-curriculares ministradas por pessoas que não faziam parte do quadro funcional da instituição. Barroso possuía o controle da palavra e da memória, não permitindo que fossem tratados temas que não correspondessem aos de seu interesse ou que contrariassem suas convicções, o que era previsto no artigo 67 do documento.

“Art. 67 – Haverá um curso ou série de conferências públicas sobre história pátria e educação cívica,

Formatura do Curso de Museus, 1939. Sentado ao centro, o Prof. João Angyone Costa; ao seu lado direito, a aluna Jenny Dreyfus, que viria a ser Conservadora do Museu Histórico Nacional e Professora do Curso de Museus.



a cargo de funcionários do Museu e de outras pessoas para esse fim convidadas. Art. 68 – Cursos especiais e conferências avulsas sobre assuntos históricos poderão realizar-se por iniciativa do diretor ou mediante sua permissão: 1º - o diretor terá sempre o direito de exigir que lhe seja apresentada, com a devida antecedência, a conferência escrita, para depois de ler, autorizar ou não a sua realização. 3º - o Museu procurará relembrar as grandes datas nacionais por meio de exposições especiais ou por outras formas de comemoração. Art. 70 – Deverão ter caráter instrutivo e educativo as conferências promovidas pelo Museu e ser ilustradas, sempre que for possível, com projeções e com a apresentação de objetos históricos.”¹³

No que tange ao planejamento disciplinar, o que pareceu mais significativo foi a mudança na nomenclatura da disciplina História, principal pilar da prática de construção do passado nacional no Museu. No currículo de 1932, intitula-se História Política e Administrativa do Brasil (do período colonial no 1º ano até a atualidade no 2º); em 1934 aparece como História da Civilização Brasileira (período colonial e até a atualidade, também dividida em dois anos). Essa pequena mudança pode nos dizer muito a respeito das transformações no campo historiográfico, ocorridas em princípios do século

XX. A história oitocentista dos fatos políticos e administrativos do Brasil perdia espaço para a história da civilização brasileira, escrita por intelectuais que combatiam o cientificismo e a monumentalidade da história tradicional, defendendo uma abordagem mais socioantropológica que respondesse melhor aos questionamentos acerca da formação social brasileira. Gilberto Freyre apresenta-se como o grande mentor dessa nova escrita da história, que teria influenciado a mudança no currículo do curso. Publicando *Casa Grande e Senzala* em 1933, como resultado de alguns esboços interpretativos elaborados pelo menos dez anos antes, o autor inaugura uma série de novas interpretações do Brasil, buscando a gênese social no estudo do cotidiano e das relações entre negros, índios e brancos, numa análise verticalizada da sociedade patriarcal brasileira. Seus trabalhos lançaram as bases renovadoras para a historiografia brasileira, indicando caminhos que seriam seguidos por Caio Prado Júnior em seu *Evolução do Brasil*, onde buscou uma análise estrutural baseada na perspectiva teórica marxista, na qual as classes sociais seriam postas em destaque como agentes da História; e por Sérgio Buarque de Holanda, que, publicando *Raízes do Brasil*, em 1936, também recorreu ao estudo da colônia para identificar os “heróis anônimos” responsáveis pela edificação do Brasil, segundo a tradição culturalista inaugurada por Gilberto Freyre.

Esta produção historiográfica dos anos 30 foi concomitante à vitória das propostas modernistas expressas na Semana de Arte Moderna, em 1922. Num momento de profunda decepção com os rumos políticos do país na República oligárquica, paralela a uma busca incessante da autêntica nação brasileira, os intelectuais modernistas e historiadores como Freyre, Prado Júnior e Sérgio Buarque não recorriam mais à História tradicional para analisar a sociedade brasileira e seu passado. Construíram suas análises a partir de outros campos, como o da economia, das artes e da cultura, criando caminhos alternativos para pensar o que viria a ser a nação. A *Cultura* integra heterogêneos grupos sociais num único *corpus*, tornando-se o principal instrumento de construção da *Sociedade*, que aos poucos substitui a idéia de *Nação*. O anteprojeto do Serviço do Patrimônio Nacional, elaborado por Mário de Andrade, pode ser um indício da emergência das artes para a construção de uma identidade nacional. No *Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, os fragmentos *artísticos* do passado e do presente foram os únicos conceituados e mencionados para preservação. O patrimônio *histórico* somente aparece no projeto redigido

por Rodrigo Melo Franco de Andrade, talvez pelo fato de o SPHAN ter assumido funções da extinta Inspetoria de Monumentos Nacionais, que funcionava sob direção de Gustavo Barroso, fervoroso defensor da memória histórica e da materialidade que a tornava possível.

As novas concepções e abordagens historiográficas infiltram o aparelho estatal na medida em que modernistas passam a integrá-lo, assumindo cargos na área da Educação e Cultura, a partir de 1930. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, subordinado diretamente ao Ministério da Educação e Saúde, tornou-se o principal órgão difusor dessas idéias, através dos projetos de preservação elaborados pelos modernistas que geraram e geriram o SPHAN. Sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, os intelectuais identificavam a gênese da sociedade brasileira em fragmentos coloniais referentes à arte barroca, ao folclore e à miscigenação, que deveriam ser preservados para a construção do passado nacional. Tal passado viria a dar sentido a um Brasil miscigenado e culturalmente rico.

Nessa perspectiva, modernistas aliam suas idéias aos projetos do Estado varguista de construção da identidade nacional, a partir da união de todos os grupos sociais sob o viés da *Cultura* popular e erudita. A História tradicional produzida no Museu Histórico Nacional tende a perder espaço. Dentro desse caminho, a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937) foi desativada para a criação do SPHAN e as reformas curriculares do Curso de Museus começaram a ser pensadas e formuladas, como parte do processo de institucionalização das novas abordagens historiográficas, o que já vinha acontecendo no ensino escolar e, principalmente, universitário.

No entanto, no Curso de Museus, só houve a mudança na nomenclatura da disciplina, pois o conteúdo ensinado continuou sendo o da história tradicional dos grandes homens, fatos e datas. Somente esta, baseada na produção historiográfica do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, poderia conferir legitimidade ao passado construído neste lugar de memória. No Museu Histórico Nacional, a história continuava a ser produzida e ensinada segundo o regime de historicidade do século XIX, aliando a tradição antiquária no trabalho com os fragmentos do passado à filosofia da história como mestra da vida na finalidade pedagógica. Enquanto os modernistas identificavam a gênese da sociedade brasileira na colônia, na expressão artística barroca e no cotidiano das pessoas simples e de diferentes *raças*, os conservadores do Museu Histórico Nacional, numa valorização do

Brasil como continuação das tradições europeias nos trópicos, concebiam a origem da nação a partir da vinda de D. João VI, em 1808, trazendo o Estado e a civilidade aristocrática. Essas duas visões antagônicas de “antigos” e “modernos” travam disputa na arena política e cultural do Estado até finais da década de 1940, quando Getúlio Vargas define o espaço de cada uma no próprio aparelho estatal.

A partir da década de 1940 começaram a ser elaboradas novas propostas para outra reformulação do Curso de Museus. Os projetos de reforma foram produzidos tanto por Gustavo Barroso quanto pelos funcionários da Divisão de Aperfeiçoamento do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Barroso visava ampliar o curso para melhor aproveitamento dos alunos e maior inserção no meio acadêmico nacional, o que garantia maior prestígio para a instituição que dirigia. Uma de suas reivindicações consistia na remuneração dos professores e no acréscimo de um ano letivo para a formação dos profissionais. No entanto, tentava preservar a tradição do discurso histórico difundido no Museu Histórico Nacional, não apenas na narrativa construída nas salas de exposição e escrita nas páginas dos *Anais*, mas principalmente no ensino do Curso de Museus, no qual a formação dos profissionais garantia a permanência de suas idéias na elaboração do passado nacional no Museu, expandindo-as para outras instituições de memória, haja vista que os diplomados, quando não ingressavam no quadro funcional do Museu, atuavam em repartições congêneres. Assim, Barroso fazia suas solicitações ao Governo Federal nos relatórios de atividades de 1940, 1941 e 1942.

“A Diretoria preparou uma reforma do Regulamento do Curso de Museus e organizou fichas individuais para os alunos. Com a experiência adquirida foi melhorado o seu funcionamento, havendo aumentado extraordinariamente o número daqueles que procuram essa especialização.(...) Peço a atenção de V. Ex. para o número elevado das matrículas do ano próximo findo – o que demonstra o crescente interesse que os estudos históricos vão despertando em nosso meio. Há 69 alunos matriculados no 1º ano e 11 matriculados no 2º ano.”¹⁴

Os funcionários do DASP, representados pelo Diretor da Divisão de Aperfeiçoamento, Mário de Brito, pareciam desejar o contrário, fazendo propostas inovadoras quanto à organização do Curso e ao ensino das disciplinas – provavelmente influenciadas pelas novas abordagens historiográficas e pelas concepções modernistas, que nas décadas de 30 e 40 aliam-se no aparelho de Estado, reformulando a educação formal. Barroso as condenava veementemente, deixando no ar o clima de disputa entre “antigos” e “modernos”, que dizia respeito a uma querela política maior, travada nas décadas de 1930 e 40 entre modernistas e conservadores, pela conquista da hegemonia ideológica no Estado Novo. Como já é sabido, os modernistas foram os vencedores desta guerra de idéias no âmbito nacional. Entretanto, no que diz respeito ao Curso de Museus, gênese da faculdade de Museologia que hoje funciona na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), podemos considerar o contrário.

As disputas em torno da reformulação do regulamento do Curso de Museus foram analisadas a partir de uma resposta de Gustavo Barroso a Mário de Brito, referente ao projeto enviado pelo segundo em 16 de março de 1942. A correspondência foi reproduzida no quinto volume dos *Anais, Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil*, publicado em 1944. Diferentemente das outras revistas desta coleção, publicadas desde 1940, este volume teve a função de construir a memória de Gustavo Barroso como diretor do Museu Histórico Nacional e defensor da tradição nacional. Entre relatos e artigos, foi compilada toda a documentação referente às iniciativas da Inspetoria de Monumentos Nacionais em Ouro Preto e Mariana (1934-37) e o relatório sobre a participação do Museu na Exposição Comemorativa dos Centenários Portugueses, em 1940. Logo nas primeiras linhas da introdução dos *Anais* aparece o objetivo da publicação:

“Já é tempo do [sic] Museu Histórico Nacional documentar, para conhecimento público e perpétua memória da verdade, sua constante e devotada atenção na Defesa do Patrimônio histórico e artístico do país e no culto de sua tradição.”¹⁵

Todas as folhas deste volume foram escritas numa atmosfera de ressentimento. Gustavo Barroso sentia-se injustiçado por ver suas iniciativas ignoradas diante da vitória modernista na área da cultura e educação. Por isso, dedicou um volume inteiro dos *Anais* à lembrança de suas ações – que

nem sempre eram suas –, sendo bastante contundente em suas críticas e reivindicações. No que tange à reforma do regulamento do Curso de Museus, Barroso inicia sua carta de 22 de março respondendo a Mário de Brito:

“Acuso recebimento de vossa carta de 16 do corrente acompanhada de uma *cópia do projeto de organização do Curso de Museus*, para dar meu parecer. Examinei-o detidamente. Acho que a nova organização atenderá na parte administrativa às finalidades do Curso de Museus, que vem funcionando sob a minha direção durante mais de dez anos, com a cooperação dos funcionários que são professores, sem nenhum provento material a lhes recompensar o esforço durante todo esse tempo.”¹⁶

Barroso já inicia sua resposta deixando bem definida a sua autoridade frente às decisões a serem tomadas para a reformulação do regulamento do Curso. A ênfase na divulgação das atividades docentes sem remuneração deve ser entendida pelas autoridades como uma iniciativa patriótica a ser valorizada. Embora tenha concordado com a organização administrativa do Curso, discorda das modificações curriculares, conforme relata:

“Não atenderá *in totum* [sic] à parte técnico didática em que peço vênua para comentar três pontos. O 1º é a substituição da palavra arquitetura pela edifícios [sic] no currículo das matérias (...) A pessoa que substituiu o termo técnico arquitetura por edifícios não entende patavina do assunto. (...) Não sei a razão por que se insiste em modificar os termos e a disposição do currículo das matérias, que é a parte técnica do regulamento, quando a proposta a respeito foi feita por quem estuda a matéria e a ensina há mais de dez anos. Solicito, pois, o restabelecimento do item arquitetura [sic], noções de arquitetura.”¹⁷

A polêmica em torno da Arquitetura como matéria da cadeira *Técnica de Museus* refere-se à mudança na concepção de Arquitetura e sua prática, no bojo das manifestações modernistas. O curso dessa mudança consistiu num

processo de afirmação da Arquitetura no rol das disciplinas que fabricariam respostas às questões em torno da identidade nacional e a respeito do futuro do país. Podemos analisar esta questão através de um estudo sobre a trajetória de Lúcio Costa, um arquiteto militante da “Nova Arquitetura Brasileira”. Um de seus principais esforços foi rejeitar o critério simplista que pretendia considerar a Arquitetura moderna como simples ramo especializado da Engenharia e buscar reconhecimento da expressão plástica, consciente ou não, que toda a obra de Arquitetura digna desse nome – seja ela erudita ou popular – necessariamente pressupõe. Foi nessa perspectiva que Lúcio Costa tentou reformar o ensino de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes quando assumiu a direção da Instituição em 1931, convidado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade:

“Fiz tudo para não aceitar o cargo, mas convencido do contrário, em nome das ‘transformações necessárias’ e pelo fato de que seria bem aceito pela congregação, bom aluno que fora, aceitei sabendo que teria grandes dificuldades... mas encarei a tarefa como desafio para que a Escola acompanhasse as transformações do mundo, especialmente na arquitetura (...) Minha proposta consistia simplesmente em adequar a arquitetura às novas técnicas construtivas. Éramos acadêmicos sem conexão com a realidade construtiva de época ... nossa tarefa consistia em contribuir para que tudo, o ensino inclusive, se ajustasse de novo, para que as coisas afins voltassem a se integrar.”¹⁸

Sua tentativa foi frustrada diante da forte resistência dos professores e alunos, no entanto significou um importante passo no processo que resultou na evidência da Arquitetura Brasileira Contemporânea a partir de 1930. Em 1936, Lúcio Costa inicia o projeto do Ministério da Educação e Saúde, considerado marco definitivo da Nova Arquitetura Brasileira, pois, após construído, tornou-se padrão internacional. Foi nesse clima que Lúcio Costa assume o cargo de assessor de Rodrigo Melo Franco de Andrade no SPHAN, levando para dentro da instituição suas concepções e ideais. Talvez por isso o curso de Museus não devesse ministrar Arquitetura, pois o lugar de ensino dessa disci-

plina era outro, autônomo e desarticulado das idéias e práticas do Curso. Daí a proposta de ensinar *noções de edifícios*, categoria menos comprometida com os novos pressupostos científicos da Arquitetura e mais flexível às análises propostas na disciplina da cadeira Técnica de Museus – quem sabe mais apropriada ao “diletantismo assistemático” e à “tradição ensaística”¹⁹, como era considerado o trabalho realizado no MHN, sob a direção de Gustavo Barroso?

Num outro item da carta, Barroso se irrita com a substituição da parte técnica de *Classificação de objetos*, para *Inscrições e documentos*. Para um intelectual que reinventava a tradição antiquária com a finalidade de produzir conhecimento histórico, era inconcebível estudar quaisquer fragmentos antes da cronologia, que constitui a parte básica do Curso:

“Peço desculpas, mas é tecnicamente errado. É ensinar o difícil antes do fácil. É como dar álgebra antes de aritmética. (...) Técnica de Museus é uma cadeira criada por mim depois de longos, meticolosos e pacientes estudos, visando o serviço dos museus nacionais (...) O ensino desta parte não é nem pode ser feito como luxo de erudição e sim como coroamento dos conhecimentos dum conservador de museus, a quem se possa apresentar um objeto e ele possa dizer o que é. Insisto que é classificação de objetos e não elementos de patrimônio ou a civilização através dos objetos. Estas designações são simplesmente pretensiosas e aliferatadas, não correspondendo à finalidade técnica do curso.”²⁰

Em suas considerações, Barroso apresenta-se preocupado apenas com a objetividade das atividades técnicas, que, uma vez ensinadas no Curso de Museus, capacitariam conservadores a comprovar o passado como ele realmente aconteceu. O que havia era uma excessiva busca do aperfeiçoamento técnico para que não houvesse erros na comprovação da história produzida neste lugar. A rejeição ao conceito de *Civilização*²¹, como é posta na nomenclatura de História, é característica de seu conservadorismo na construção do conhecimento sobre o passado, pois o que deve ser estudado é o Estado através do seu tripé monarquia, Exército e Aristocracia. O conceito *civilização*, que

dá prioridade ao estudo da sociedade pelo viés da cultura popular e erudita, em detrimento do Estado, não encontra lugar na produção barrozeana. Nesta perspectiva, o diretor solicita outra mudança na nomenclatura da disciplina histórica que deveria ser lecionada no Curso de Museus:

“Propus o estudo de História do Brasil e nunca o de História da Civilização Brasileira. Esta designação está hoje condenada pelos cultores da História Pátria. E, se quiser entendê-la como uma generalização dessa história, é manifesto o erro de colocá-la no 1º ano, antes da História do Brasil, obrigando o aluno outra vez a estudar o mais difícil antes do mais fácil. Sem saber a história nos seus fastos, episódios, personagens e datas, vai filosofar sobre os seus ciclos culturais ou econômicos, o que não tem cabimento.”²²

Barroso não incorpora em seu discurso as análises socioculturais que o conceito de *Civilização* permite, opta por prender-se à organização de conteúdos da história política e administrativa do Brasil em datas, acontecimentos particulares e nomes. Por não corresponder às idéias e práticas científicas que partilhava, considerava as novas abordagens “filosofia sem fundamento”. Essa nova tendência historiográfica explorava novos conceitos e diversificado *corpus* de fontes documentais, o que não era compatível com os documentos “rigorosamente autênticos” reunidos no Museu, com o objetivo de reconstituir o passado. Barroso resistiu às inovações e seguiu suas convicções na direção do Museu e das suas repartições, como o Curso de Museus.

Valorizando seu currículo pessoal e suas iniciativas, Barroso esperava que suas solicitações fossem acatadas e suas concepções, respeitadas. Um dos principais argumentos que utilizava para manter-se na direção do Museu Histórico Nacional e envolver-se em outras atividades era o amor à pátria, que o levava a realizar uma série de atividades em seu benefício, sem por isso ser remunerado. Essa ética do trabalho sem remuneração é subjacente aos valores aristocráticos partilhados por Barroso, que considerava-se a continuidade da “nobreza brasileira”²³. Assumia a responsabilidade de construir a memória dessa elite nacional e conduzir a sociedade à civilização, moldada pelos padrões europeus, a partir da difusão do passado construído na *Casa do Brasil*.

Levantando o argumento aristocrático de trabalhar sem se interessar pelo retorno financeiro, Barroso visava também agredir seus opositores, que cobravam pelos seus préstimos ao Estado. Segundo Barroso, essa prática burguesa onerava os cofres públicos sem necessidade, haja vista que ele, teoricamente, não cobrava:

“É verdade que enquanto o Curso teve professores gratuitos e diretor gratuito, produziu ótimos resultados, até formou discípulos que hoje julgam saber mais que os antigos mestres e não provocou interesse, a não ser dos que a ele se dedicavam por amor ao Museu. Tratando de remunerar esses dedicados servidores, é natural, é humano que aquele interesse desperte modificações apressadas, divisões inconsistentes de cadeiras e exhibições de pseudos entendidos. (...) Como no caso não me move nenhum interesse pessoal e sim o interesse do serviço público, acho preferível continuar o Curso de Museus com seu velho regulamento, com seu currículo certo de disciplinas, com sua direção única, produzindo os resultados que todos conhecem, embora seu diretor e professores não ganhem um vintém.”²⁴

Muito interessante é o status conferido ao Curso de Museus, que Barroso acreditava dever-se ao seu regulamento antigo, ou seja, sem as modificações propostas pelo DASP. Isso fica claro quando Barroso compara como se sente um professor do Curso de Museus – que segue antigo regulamento – perante a sociedade e como ele poderá vir a se sentir caso o regulamento mudasse conforme as inovações do DASP:

“Até agora um professor do Curso podia declarar-se diante de qualquer pessoa Professor de Técnicas de Museus; se o projeto for transformado em dispositivo legal, quero crer que quem se disser Professor de Inscrições e Documentos ou Professor de Elementos do Patrimônio Histórico e Artístico ou ainda Professor da Civilização Através dos

Objetos cairá fatalmente no ridículo.”²⁵

Como resultado dessa troca de correspondências e pareceres, em 1944 foi aprovado o novo regulamento do Curso de Museus pelo Decreto n.º 6.689, de 13 de julho. O documento estende a duração do Curso de dois para três anos, sendo o terceiro ano uma especialização para trabalho em Museus Históricos ou Museus de Arte. Uma primeira leitura do documento sugere que a reformulação teve por objetivo ampliar o campo do ensino de técnicas de museus para melhor atender suas finalidades, diversificando a formação do profissional para que este pudesse desenvolver atividades em outras instituições museológicas, como museus de belas-artes e artísticos. No entanto, após analisar as querelas entre Antigos e Modernos na elaboração das propostas de reformas, podemos concluir que a nova legislação definiu espaços de poder no ensino das disciplinas e marcou de que forma diferentes concepções de escrita museológica podem se manifestar na formação de profissionais de museus.

O Museu Histórico Nacional perde um pouco de sua autonomia na definição das finalidades do Curso de Museus. Este deixa de restringir-se ao ensino das matérias que interessassem aos objetivos culturais do Museu, para assumir outras funções que assim são enumeradas no regulamento:

- a. preparar pessoal habilitado a exercer as funções de conservador de Museus históricos e artísticos ou de instituições análogas;
- b. transmitir conhecimentos especializados sobre assuntos históricos e artísticos, ligados às atividades dos museus mantidos pelo Governo Federal;
- c. incentivar o interesse pelo estudo da História do Brasil e da arte nacional.”²⁶

No que tange à estrutura curricular, Barroso conseguiu algumas vitórias, principalmente na área de Técnica de Museus e na parte especializada de *Museus Históricos*, correspondente ao terceiro ano do Curso. As matérias a serem lecionadas foram organizadas em duas partes: geral e específica. Na geral haveria duas séries, sendo lecionadas na primeira delas História do Brasil Colonial, História da Arte (parte geral), Numismática (parte geral), Etnografia e Técnica de Museus (parte geral); e na segunda, História do Brasil Independen-

te, História da Arte Brasileira, Numismática Brasileira, Artes Menores e Técnicas de Museus (parte básica). A parte especial, correspondente à terceira série, era dividida em *Seção de Museus Históricos*: História Militar e Naval do Brasil, Arqueologia Brasileira, Sigilografia e Filatelia e Técnica de Museus (parte aplicada) e *Seção de Museus de Belas Artes ou Artísticos*: Arquitetura, Pintura e Gravura, Escultura, Arqueologia Brasileira, Arte Indígena e Arte Popular e Técnica de Museus (parte aplicada). Nota-se que o ensino da História passou a ser dado sob a designação de História do Brasil, e não História da Civilização Brasileira, como constava no regulamento de 1934. Na parte especializada de museu históricos, o recorte da história valorizada restringia-se à história militar, através da qual tornava-se possível a construção de heróis em missões patrióticas, a partir de seus objetos de guerra que compunham o acervo museológico do Museu Histórico Nacional. Segundo Catálogo de 1924, aproximadamente 51% das peças do acervo referiam-se à história militar do Brasil e diversificavam-se entre armaria, uniformes e objetos pessoais de militares. Vale lembrar que o interesse pessoal de Barroso pela História Militar o levou a elaborar um projeto de Museu Militar em 1911²⁷. Segundo sua visão de nação, o Exército constituiu-se como única instituição forte e organizada capaz de manter a unidade nacional, sendo por isso responsável pela manutenção da ordem num “Brasil consolidado”.

A cadeira de Técnicas de Museus sofreu algumas modificações. A Arquitetura, que era lecionada como parte de suas disciplinas, ganhou autonomia e seu ensino ficou restrito à parte especializada de museus de belas-artes. Como conteúdo de Técnica de Museus, prevaleceu o que fora determinado pelo projeto do DASP: adaptação de edifícios. Desta forma, a distribuição dos conteúdos ministrados em Técnica de Museus pelas séries do Curso foi exposta no parágrafo primeiro do artigo 3º do regulamento:

“A disciplina Técnica de Museus (parte geral) da 1ª série, terá como introdução o estudo das finalidades sociais e educativas dos museus e compreenderá os seguintes tópicos: organização, arrumação, classificação, catalogação, adaptação de edifícios e noções de restauração; ... da 2ª série, terá como introdução o estudo da cronologia e compreenderá as noções básicas de epigrafia, paleografia, diplomática, iconografia e bibliografia; ... da 3ª série será

especializada e constará da aplicação dos estudos feitos nas demais disciplinas ao problemas inerentes, respectivamente, aos museus históricos e de belas-artes.”²⁸

Contrariando os critérios “nacionais” impostos por Gustavo Barroso para a contratação dos professores do Curso, o regulamento permitia que profissionais estrangeiros ministrassem aulas – o que nunca aconteceu enquanto Barroso esteve à frente da instituição. Contudo, dentro do mesmo capítulo VI, referente aos docentes, fica estipulada uma remuneração aos professores, que eram obrigados a dedicar 18 horas semanais para as aulas ou trabalhos escolares. Barroso não podia mais vangloriar-se por trabalhar “de graça”, movido apenas por seus sentimentos patrióticos, pois a partir dessa legislação os professores passariam a receber Cr\$ 50,00 (cinquenta cruzeiros) por hora aula dada ou pelos trabalhos escolares.

Apesar das solicitações feitas por Gustavo Barroso na carta a Mário de Brito não terem sido atendidas por completo no regulamento de 1944, Barroso conseguiu fazer do Curso de Museus uma instituição de ensino respeitada e seu maior órgão difusor de idéias e práticas museológicas. Publicou, em 1946, o livro *Introdução à técnica de museus*, em dois volumes, que foi leitura obrigatória dos alunos do Curso até a década de 70. O primeiro volume dedicou-se às partes geral e básica; o segundo, à parte especializada, contendo os ensinamentos que o diretor do Museu achava necessário para o trabalho de reconstituição do passado em espaços museais. As práticas da tradição antiquária foram sistematizadas nesse instrumento pedagógico, que visava formar um novo profissional no quadro funcional do Estado. Vale lembrar que, apesar dos esforços, o cargo de conservador nunca foi regulamentado; somente em 1988 a profissão de museólogo é reconhecida por lei.

As concepções barroseanas vigoraram tanto no Museu Histórico Nacional quanto no seu departamento de ensino – o Curso de Museus – até a década de 70, quando acontecem duas significativas mudanças, lançando bases para o desenvolvimento do Curso como órgão universitário autônomo. A transferência do Curso de Museus para a Federação das Faculdades Federais do Rio de Janeiro – FEFIERJ (hoje UNIRIO), em 1976, foi um passo significativo para que o Curso se separasse definitivamente do Museu Histórico Nacional, até então vistos numa unidade institucional. Saindo da tutela de um



Excursão dos alunos e professores do Curso de Museus à Santa Catarina, 1953. Da esquerda para a direita, em pé: Prof. Gustavo Barroso, estudante de Santa Catarina, Profa. Jenny Dreyfus, Leda Pinsdorf da Silva (Mato Grosso), Gisela (Bahia), Maria José de Souza (secretária do Curso), Aleta Trompowsky, Prof. Felix Mariz, Maria Luiza Reis, Roseta Pougy, Diógenes Viana Guerra e Pascoalina Stilben. Agachados: Marinheiro que participou da excursão, estudante de Santa Catarina, ajudante de ordens do governador de Sta Catarina, D. Ecylla Castanheira Brandão (que viria a dirigir o Museu Histórico Nacional de 1990 a 1992) e D. Nair de Moraes Carvalho.

lugar de memória para o campo de produção crítica do conhecimento, o universitário, o Curso ganhava novo *status* e novas possibilidades de renovação. Outro fator que contribuiu para a reformulação do Curso foi a aposentadoria dos discípulos diretos de Gustavo Barroso, substituídos por profissionais de outras áreas do conhecimento, como sociólogos e antropólogos. A renovação do quadro docente foi fundamental para a reavaliação de conceitos e práticas possibilitadas pelo intercâmbio disciplinar que ocorreu no Curso, lançando as bases para a museologia moderna.

Notas

1. RODRIGUES, Antônio Edmilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. "A querela entre Antigos e Modernos: genealogia da modernidade". P. 241-283.
- 2.. Pelo fato de ter apoiado Júlio Prestes nas eleições de 1930, Gustavo Barroso foi afastado de seu cargo por dois anos, logo após a revolução que levou Getúlio Vargas ao poder. Ao retornar, em 18 de novembro de 1932, permaneceu na diretoria do

Museu Histórico Nacional até sua morte, em 1959. Rodolpho Garcia ocupou o cargo como interino no intervalo de 1930 a 1932.

Rodolpho Garcia (1873-1973) foi o mais próximo colaborador de Capistrano de Abreu e, segundo José Honório Rodrigues, foi, juntamente com Afonso Taunay, um dos dois grandes representantes do revisionismo histórico factual no Brasil. Dirigiu a Biblioteca Nacional de 1932 a 1945, ano de sua aposentadoria compulsória. Foi sócio do IHGB e membro da ABL.

3. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. *Catálogo Geral, série AS/DG (Relatório sobre as atividades do Museu Histórico Nacional, emitido para o Ministério da Educação e Saúde, 1931)*. P. 2.

4. BARROSO, Gustavo. *Introdução a Técnicas de Museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, vol. 1, 1946 e vol. 2, 1947.

5. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo da Primeira Sessão: Arqueologia e História*. Rio de Janeiro, 1924.

6. “Está criado o Museu Histórico”. *Klixto, Revista Ilustrada*, 122. Apud. VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

7. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Casa do Brasil: reinventando a tradição antiquária para escrever história no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: UFRJ (mimeo), 2000.

8. ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996.

9. CARVALHO, Nair de Moraes. “O Barão da Vitória no Museu Histórico”. *Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 3, 1942)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. P. 227-238.

10. BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Decreto-lei n. 21.129, de 7 de março de 1932. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Legislação*. Folheto n.º 46.

11. Idem. P. 24/25

12. RUSINS, Alfredo Teodoro. “As Carruagens Imperiais do Brasil”. *Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 2, 1943)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. P. 222. O autor foi formado pelo curso de Museus.

13. BRASIL, Ministério da Educação e Saúde. Decreto-lei, n.º 24.735, de 14 de julho de 1934.

14. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Arquivo Permanente. *Catálogo Geral, série AS/DG (Relatório sobre as atividades do Museu Histórico Nacional, emitido para o Ministério da Educação e Saúde, 1940)*.

15. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Documentário da Ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradicional do Brasil*. *Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 5, 1944)*. P. 5.

16. BARROSO, Gustavo. “Carta a Mário de Brito” (Diretor da Divisão de Aperfeiçoamento do DASP), 22 de março de 1942, em resposta à carta de Mário de Brito de 16 de março de 1942, cujo projeto – que foi por mim grifado na citação – estava anexado. Não foram encontradas as correspondências, nem seus anexos nos arquivos pesquisados. Por esse motivo, a análise centrou-se na resposta de Gustavo Barroso, que foi publicada nos *Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 5, 1944)*, publicado

- em 1955. P. 191-198.
17. Idem. P. 191-192.
18. COSTA, Lúcio. Entrevista Apud ALCÂNTARA, Pedro Gomes de. “Sobre Lúcio Costa”. In: *Ideólogos do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IBPC, 1991. P. 50.
19. Expressões utilizadas por estudiosos do Patrimônio, ao se referirem às iniciativas anteriores à fundação do SPHAN. BOMENY, Helena. “Patrimônio da Memória Nacional”. In: *Ideólogos do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IBPC, 1991.
20. BARROSO, Gustavo Barroso. “Carta a Mário de Brito”. *Op. cit.* P. 192-3.
21. Sobre a utilização da palavra *civilização*, ver STAROBINSKI, Jean. “A palavra civilização”. In: *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. P. 49. O sentido de civilização constante na nomenclatura da disciplina História do Curso de Museus visa integrar as diferentes culturas que formam a nação brasileira, quais sejam, a cultura popular e a erudita. Através desse conceito, conseguia-se uma unidade nacional que deveria ser estudada por meio da história. Quando Barroso utiliza a palavra civilização, considera esta uma virtude que deve ser passada para os não-civilizados – negros, índios e pobres – através do ensino da História, que valoriza a particularidade dos acontecimentos políticos e das biografias dos heróis.
22. *Id.* Nota 20. P. 197
23. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Op. cit.* P. 54
24. *Id.* Nota 22. P. 197-8 (grifo meu)
25. *Id.*
26. BRASIL, Ministério da Educação e Saúde. Regulamento do Curso de Museus, 1944. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Legislação. Folheto n.º 46. p. 74. Grifo meu. A partir deste regulamento os oficiais passam a ser denominados Conservadores de Museus.
27. BARROSO, Gustavo. “Museu Militar”. In: _____. *Idéias e Palavras*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurílio, 1917. P. 31.
28. Regulamento do Museu Histórico Nacional, Curso de Museus, 1944. P. 76

Acervo – um sentido a partir da classificação

Lia Silvia Peres Fernandes*

“Numa palestra recente sobre “A nova museologia”, Philip Wright contou a história de ter chegado a um grande museu americano, onde a classificação de objetos de arte era brilhantemente original e característica, apenas para descobrir que os curadores não tinham qualquer noção de quem, entre seus predecessores, havia tido a iniciativa de rearrumar as coleções e por que razões. A coleção falava ao visitante, sem dúvida, em seu modo característico, mas não estava aberta à investigação. Sua história era um vazio.” (Stephen Bann – *As invenções da História*)¹

Em 1996 foi pela primeira vez redigida, formalizada, uma política de aquisição de acervo para o Museu Histórico Nacional – MHN –, recomendando, além da complementação das coleções já existentes, a coleta ativa de itens referentes ao trabalho manual, como ferramentas em geral, consideradas

Resumo / Abstract

Acervo – um sentido a partir da classificação

Lia Silvia Peres Fernandes

O trabalho enfoca a mudança de tratamento de 16 peças das coleções do MHN, listadas no Catálogo publicado pela instituição em 1924, para analisar as transformações ocorridas na concepção de acervo e história, ao longo do tempo de existência do Museu. Tais peças hoje são classificadas como instrumentos de trabalho no Thesaurus, mas os critérios que levaram à aquisição destes pelo Museu na década de 20 não estavam relacionados a esta categoria, que não tinha espaço para ser representada nas salas de exposição. A autora busca compreender as reformulações ocorridas na classificação dos objetos e na política de aquisição durante os 80 anos do Museu, a partir de um estudo que enfoca principalmente o conceito de “trabalho”.

Collections - a sense due to classification

Lia Silvia Peres Fernandes

The author will focus in the changes made in the treatment of 16 pieces of the National Historical Museum's collections, listed in the catalogue published by the institution in 1924, to analyse the changes in the concept of collections and history, through the museum's lifetime. The pieces are now classified as work tools, in the thesaurus, although the criteria that brought about their acquisition in the 20's were not related to this category, as the exhibitions did not provide for them to be represented. The article aims to analyse the changes that took place in the classification process of the objects and in the acquisition policy during the 80 years of the Museum's existence, based in studies about the concept of work.

*Museóloga. Chefe do Departamento de Acervo do Museu Histórico Nacional.

objetos representativos de incontáveis atividades profissionais. A recomendação de coletar esses objetos, em si, indica uma mudança nos rumos da história do próprio Museu, e também uma mudança na história de seu acervo. Até então, as aquisições de peças, embora praticadas de acordo com as indicações dos diferentes diretores e conservadores que colaboraram com a instituição ao longo de seus 80 anos, não haviam sido norteadas por uma política de aquisição redigida nem se distanciavam substancialmente das aquisições de objetos promovidas pelo primeiro diretor, Gustavo Barroso, cujo empenho era direcionado à preservação de peças especialmente relacionadas com a vida pública das elites – econômica, política, intelectual – e, sobretudo, com a preservação de peças militares.

Outra mudança, ainda abrangendo o acervo museológico, como é chamado no Museu Histórico Nacional o acervo sob a guarda da Reserva Técnica, ocorreu ainda em 1987, quando foram adotadas as classificações, propostas pelo *Thesaurus para Acervos Museológicos*², como um dos critérios para o tratamento técnico das peças. Com a implantação da metodologia proposta pelo *Thesaurus*, foi adotado um novo sistema classificatório, dando um novo sentido aos objetos – em muitos casos, um sentido diferente do original, fato que se evidencia quando são pesquisadas as peças já coletadas pela instituição anteriormente, sobretudo objetos que deram entrada entre 1922 e 1924.

Não se trata aqui de criticar negativamente a adoção dos critérios propostos pelo *Thesaurus* – importante instrumental museológico que promoveu a unificação das nomenclaturas das peças e, a partir dessa unificação, possibilitou a recuperação de dados informatizados sobre o acervo –, mas sim de apontar a mudança também do sentido que motivou a coleta de alguns dos objetos pesquisados – sentido que, por sua vez, faz parte da história de cada um desses objetos.

Nas duas últimas décadas do século XX, portanto, foram adotadas práticas – como a coleta ativa de peças relacionadas ao trabalho manual e a classificação de objetos nessa categoria de acordo com o citado *Thesaurus* – diferenciadas e, até certo ponto, conflitantes com as práticas adotadas nos primeiros anos da segunda década desse mesmo século, por ocasião da formação inicial das coleções, quando as peças eram coletadas porque eram evocativas de grandes personagens históricos, em especial militares.

Entre os 2.496 itens que se encontravam no Museu Histórico Nacional em 1924, de acordo com o catálogo editado à época, foram listados um molde

para a fabricação de balas de espingarda, quatro formas para fundição de ouro, um boticão, um macete (batedor de estacas), um clarim de prata de Archeiro do Paço Imperial, oito tambores – de Archeiros do Paço e com as armas da Argentina e do Paraguai.

Em um universo que privilegiava grandes personagens ou grandes acontecimentos históricos, a importância das 16 peças citadas resulta do fato de serem as únicas que atualmente se relacionam com o trabalho, noção introduzida pelo novo sistema classificatório adotado a partir do *Thesauruse* aqui compreendida como “uma atividade coordenada, de caráter físico, necessária à realização de qualquer tarefa, serviço ou empreendimento”³, ou seja, peças reunidas de acordo com o proposto no *Thesaurus*, que as define como “objetos usados pelo homem nas suas atividades de trabalho. Não se diferenciou trabalho de hobby. Exclui mobiliário e indumentária profissionais.”⁴

Em 1924, portanto, faziam parte do acervo do Museu Histórico Nacional 16 peças referentes a trabalho num contexto de 2.496 objetos, ou seja, cerca de 0,6% do total. Já em 1990, no universo dos 14.481 itens formadores do acervo museológico, 838 objetos estavam classificados na categoria, ou seja, 5,8% do acervo. No ano de 2000, dos 17.425 objetos sob a guarda da Reserva Técnica, 1.110, ou 6,3% dos itens, relacionam-se com trabalho. Esses dados podem ser utilizados como demonstrativos para duas situações distintas: por um lado, demonstram que o acervo museológico do Museu Histórico Nacional continua permanentemente em crescimento e, por outro lado, que o número de objetos relacionados a trabalho, mesmo que crescente, ainda é pequeno em relação ao restante do acervo. No limite, os dados indicam que a política de aquisição adotada nos primeiros anos do museu para a coleta do acervo pouco mudou nas seis décadas seguintes, o que se evidencia sobretudo frente ao referencial teórico presente na nova historiografia, que, nas últimas décadas, tem propiciado abertura temática e pluralidade, ao contrário da história praticada no MHN em seus primeiros anos, que privilegiava os grandes vultos e os grandes acontecimentos.

A escolha dessa categoria de acervo – peças classificadas atualmente como instrumentos de trabalho – para foco de pesquisa deve-se a vários fatores, mas, ainda assim, evidencia o tema em si – trabalho – por fugir das questões habitualmente consideradas no que se refere a objetos museológicos, normalmente relacionados com a arte, com valores intrínsecos⁵, ou com a raridade e o exotismo, mesmo em se tratando de museu que se ocupa básica-

mente com a preservação de acervo histórico. Embora não perdendo de vista que nos anos iniciais do museu esses objetos não eram vistos como instrumentos do mundo do trabalho, no sentido atual é instigante a análise das circunstâncias que resultaram nas aquisições desses 16 objetos citados, mesmo que existam indicações de que as peças, sobretudo em 1922, foram adquiridas por transferências já instituídas através do regulamento de criação do museu, como pode ser observado em trecho de relatório abaixo transcrito:

“Constituição da seção de objetos históricos – De acordo com o regulamento, e além das doações e aquisições de que já tratamos, esta seção foi organizada com a parte verdadeiramente histórica do antigo Museu de Artilharia, transformado em Museu Militar, com muitos objetos históricos existentes, anteriormente, no Museu Nacional, no Ministério da Guerra, no Arquivo Nacional e no Museu Naval. Nestes dois últimos, bem como na Casa da Moeda e no antigo Paço Imperial da Boa Vista, ainda se acham muitas preciosidades, que não foram transportadas por motivo da angústia de espaço em que se debate o Museu Histórico, e que quase não mais permite expor objeto algum, sob pena de impedir o trânsito nas salas.”⁶

Antes, porém, de tentar analisar a entrada dessas 16 peças na instituição, é importante mencionar o que poderia parecer um anacronismo em termos historiográficos, mas que em termos museológicos é perfeitamente correto, ou seja, a adequação do acervo como um todo nas classes propostas pelo *Thesaurus para Acervos Museológicos*, o que inclui as peças citadas, mesmo estando claro que essa classificação era inexistente em 1922. É importante não deixar de considerar, portanto, a tensão proveniente das maneiras distintas de percepção dos objetos, presentes na história e na museologia, especialmente frente a estudo sobre uma parte do acervo preservado em um museu histórico.

Como mencionado, a metodologia adotada no MHN a partir de 1987 e proposta pelo *Thesaurus*, entre os vários critérios de classificação possíveis, elegeu a função como uma das possibilidades de leitura dos objetos, organi-

zando o acervo em 16 classes, 11 delas também ordenadas em subclasses. Foi escolhido um critério, e, nesse caso, uma escolha obriga que se deixe de lado outros critérios. A metodologia geral foi definida a partir de trabalho envolvendo um grupo de estudos, formado por representantes dos museus da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) – neste caso, especificamente o Museu de Folclore Édson Carneiro – e da então Fundação Nacional próMemória, sob a coordenação do Museu Histórico Nacional. Foram exaustivamente estudadas diversas possibilidades e, por ocasião da publicação do manual, a função era a característica que melhor atendia às especificidades dos acervos que embasaram a sua elaboração.

Assim, na classe “01-Caça/Guerra”, por exemplo, concentram-se “objetos usados na caça, tiro ao alvo, guerra ou proteção pessoal. Exclui equipamento projetado para o transporte de tropas e suprimentos, indumentária e respectivos acessórios”, ordenados em cinco subclasses: “01.1-Acessório da Armaria; 01.2-Arma; 01.3-Equipamento de Defesa; 01.4-Munição e Acessório; 01.5-Petrecho de Caça”.

No que se refere às 16 peças citadas, foram, portanto, organizadas na classe “06-Trabalho”, como já mencionado formada por “objetos usados pelo homem nas suas atividades de trabalho”, classe por sua vez composta por 12 subclasses: “06.1-Equipamento Agrícola; 06.2-Equipamento de Artes do Espetáculo; 06.3-Equipamento de Artistas/Artesãos; 06.4-Equipamento de Atividades Comerciais; 06.5-Equipamento de Fiação/Tecelagem; 06.6-Equipamento de Mineração; 06.7-Equipamento de Pecuária; 06.8-Equipamento de Uso Geral; 06.9-Equipamento Médico; 06.10-Instrumento Musical; 06.11-Maquinaria; 06.12- Petrecho de Pesca”⁷.

Mas as subclasses efetivamente utilizadas para a classificação dos 16 objetos restringem-se a apenas três, já que o molde para fabricar balas de espingarda, as fôrmas para fundição de ouro e o macete – este último, segundo o Catálogo de 1924, um batedor de estacas da barraca de campanha de Osório – pertencem à subclasse 06.3-Equipamento de Artistas/Artesãos; o boticão é um Equipamento Médico, subclasse 06.9; e todos os demais – clarim e tambores – fazem parte da subclasse 06.10-Instrumento Musical. Resta indagar como foram adquiridos e o que representavam esses instrumentos nos primeiros anos do Museu Histórico Nacional.

O trabalho, uma ocupação servil e indigna ?

Desviando o foco dos objetos referentes a trabalho para o pensamento social voltado para a questão, é freqüente encontrar preconceitos vinculados aos termos trabalhar e trabalho – preconceitos estes que evidentemente não são exclusivamente brasileiros, embora no nosso caso essas noções tenham sido marcadas pelo estigma da escravidão, responsável pela criação de uma grande identificação entre trabalhar e servir, trabalho e dominação, sobretudo no que se refere às atividades manuais. Na Europa e por questões religiosas, que possivelmente se misturavam com questões sanitárias, muitas atividades já haviam sido vistas como sendo de alguma forma ilegítimas, de acordo com Le Goff, para quem “a Alta Idade Média havia condenado ou desprezado muitas profissões, em primeiro lugar proibidas aos clérigos, depois muitas vezes aos laicos ou, em todo caso, denunciadas como arrastando facilmente ao pecado. Aparecem freqüentemente no índice: estalajadeiros, açougueiros, jograis, histriões, mágicos, alquimistas, médicos, cirurgiões, soldados, rufiões, prostitutas, notários, mercadores, em primeiro lugar; mas também pisoeiros, tecelões, seleiros, tintureiros, pasteleiros, sapateiros, jardineiros, pintores, pescadores, barbeiros, bailios, guardas rurais, aduaneiros, cambistas, alfaiates, perfumistas, tripeiros, moleiros etc”⁸. Misturam-se atividades manuais com outras administrativas e intelectuais, mas, de qualquer forma, é possível observar antigos tabus sociais. Le Goff refere-se ao tabu do sangue, ao da impureza, ao do dinheiro, aos religiosos relacionados aos sete pecados capitais.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, o trabalho em si nunca foi muito bem aceito pelos ibéricos, já que “uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação”⁹. Anteriormente Debret, em livro repleto de pranchas com escravos ou negros libertos desenvolvendo atividades de trabalho, se por um lado cita o brasileiro como cortês e afável, por outro lembra o sossego com que apenas precisa fiscalizar os trabalhos em suas plantações, concluindo que “é fácil de compreender que um clima continuamente quente e úmido, debilitando forças físicas, torna o homem preguiçoso na realização de sua vontade”¹⁰. A questão “homem preguiçoso” é antiga no país, e estudos mais recentes tentam demonstrar a impropriedade dessa afirmação, como o elaborado por Algranti, para quem “a imagem da preguiça generalizada do brasileiro é bastante forte

em nosso imaginário e na iconografia do período colonial, que aponta para escravos e mucamas abanando seus senhores, os quais são vistos esticados em suas redes ou confortavelmente instalados em suas cadeirinhas e seges de passeio. Deve-se lembrar, no entanto, que esses grandes proprietários foram minoria, vivendo a maior parte da população envolvida nas várias atividades domésticas”¹¹.

Logo após o início da colonização portuguesa e o malogro das tentativas de escravizá-los na lavoura canavieira, os indígenas foram rotulados como preguiçosos pelos portugueses, e bem posteriormente alguns autores continuaram a vê-los assim, ignorando a cultura dos “homens da terra”, para a qual a agricultura era trabalho eminentemente feminino, cabendo aos homens apenas a preparação dos terrenos. Como se sabe, isso se refere às tribos indígenas que já haviam desenvolvido a agricultura por ocasião da chegada dos colonizadores, como diversos grupos tupi para os quais tanto o plantio quanto a colheita eram tarefas das mulheres, não podendo portanto ser exercidas pelos homens. Não é relevante para este texto uma discussão aprofundada sobre os motivos que impediram o trabalho escravo indígena em grande escala, mas esse impedimento foi uma das razões para a importação de negros africanos que, por sua vez, também foram rotulados como “pouco aplicados” e indolentes.

A escravidão é tema bastante estudado, e serão lembrados aqui apenas alguns aspectos que possam ser úteis à melhor compreensão do motivo central deste texto, ou seja, a definição do sentido de alguns objetos existentes no Museu Histórico Nacional classificados como trabalho e o possível preconceito a respeito do tema.

Analisando a justiça do “comércio do resgate” dos escravos, Azeredo Coutinho, em texto escrito em 1798 e editado em 1808, é categórico ao dizer que “o trabalho exposto às inclemências do tempo é sempre obrigado pela força, ou seja de um estranho, ou seja da fome; daqui vem que entre as nações em que há muitas terras devolutas e poucos habitantes relativamente, onde cada um pode ser proprietário de terras, se acha estabelecida, como justa, a escravidão”¹². Coutinho também considera que os povos tradicionais se entregam rotineiramente à preguiça ou à indolência, pois seus afazeres ligam-se apenas ao atendimento das necessidades básicas da existência, que podem ser supridas pela caça, pesca ou agricultura de pequena extensão, com o que ocupam pouco do seu tempo. Como consequência, para ele, “um dos principais

objetos da política de todas as nações civilizadas é desterrar para fora de si toda a ociosidade, esta mãe fecunda de todos os vícios, e promover o trabalho de todos os seus membros [...], *porque o pobre, que só tem o seu braço, enquanto pode ganhar para sua sustentação à sombra e sentado, ou vendendo contrabandos ou fazendo trapanças e promovendo a chicana do foro, ou trepado na traseira de uma sege, não vai trabalhar de pé ou curvado ao sol e à chuva, exposto a todas as inclemências do tempo*¹³.

Políticos abolicionistas, como José Bonifácio e Joaquim Nabuco, também relacionam a escravidão à deterioração do trabalho. Como deputado pela província de São Paulo na Assembléia Geral Constituinte, em 1823, Bonifácio redigiu representação objetivando interromper o tráfico de escravos e, paulatinamente, emancipá-los. Seu texto, no entanto, não foi apresentado, uma vez que a Assembléia foi dissolvida. Logo no início, porém, não deixa dúvidas quanto ao seu posicionamento, declarando que “ainda hoje perto de quarenta mil criaturas humanas são anualmente arrancadas da África, privadas de seus lares, de seus pais, filhos e irmãos, transportadas às nossas regiões, sem a menor esperança de respirarem outra vez os pátrios ares, e destinadas a trabalhar toda a vida debaixo do açoite cruel de seus senhores, elas, seus filhos, os filhos de seus filhos para todo o sempre!”¹⁴. Previa ele, um pouco mais adiante no texto, que “o luxo e a corrupção nascerão entre nós antes da civilização e da indústria”, como resultado da escravidão, “porque o homem, que conta com os jornais de seus escravos, vive na indolência, e a indolência traz todos os vícios após si”¹⁵.

Por sua vez, Joaquim Nabuco publicou, em 1883, obra abolicionista, na qual considerou que a organização social brasileira já estava bastante deteriorada para continuar sofrendo a ação prolongada da escravidão. Listando motivos para acabar com a escravidão, Nabuco enfatiza que esse regime, “assim como arruina economicamente o país, impossibilita o seu progresso material, corrompe-lhe o caráter [...]; habitua ao servilismo, impede a imigração, desonra o trabalho manual, retarda a aparição de indústrias”¹⁶. Um pouco adiante, enfatiza que “uma classe importante, cujo desenvolvimento se acha impedido pela escravidão, é a dos lavradores que não são proprietários, e, em geral, dos moradores do campo ou do sertão”, lembrando que “não se trata de operários, que, expulsos de uma fábrica, acham lugar em outra; nem de famílias que possam emigrar; nem de jornaleiros que vão ao mercado de trabalho oferecer

seus serviços; trata-se de uma população sem meios, nem recurso algum, *ensinada a considerar o trabalho como uma ocupação servil*¹⁷.

Essas considerações, a respeito da pequena identificação entre o brasileiro e o trabalho manual ou ainda a respeito dos preconceitos que existem no pensamento social sobre o trabalho manual, visam apenas ampliar a reflexão sobre os poucos objetos classificados como trabalho existentes no acervo do Museu Histórico Nacional. Ao lembrar atividades que até recentemente eram consideradas como “ocupações indignas”, sobressai uma questão relacionada com a preservação da memória do dia-a-dia de grande parte da sociedade brasileira, ou melhor, sobressai uma questão relacionada com a preservação da memória de atividades do cotidiano. Se a ocupação é considerada indigna, qual seria a motivação para a preservação dos objetos ligados à ela? Uma das respostas poderia ser o próprio desaparecimento de algumas dessas profissões, motivado pelo desenvolvimento tecnológico. O MHN tem procurado minimizar esse problema nos últimos anos, adquirindo objetos que objetivam manter a memória de algumas profissões, cujas formas tradicionais de execução já estão em fase próxima da extinção, a exemplo de uma cadeira de engraxate comprada em leilão no final da década de 1990.

Ferramentas de trabalho num museu?

Nem sempre houve a preocupação em se conservar a documentação de aquisição dos objetos no Museu Histórico Nacional, sobretudo nos primeiros anos, o que pode ser exemplificado com a utilização do seguinte trecho, de Sales:

“Não seria injusto dizer que, em seus primeiros 50 anos de existência, o Museu Histórico Nacional não tinha, propriamente, uma política de arquivos. É interessante observar que, não obstante o Museu ser uma ‘Casa de memória’, de ‘culto ao passado’, como se esmerava em repetir Gustavo Barroso, o fundador, não havia preocupação com a memória institucional (...). A década de 70 é marcada pela primeira tentativa de tratamento sistemático, que atingiu a documentação relativa à aquisição de acervo. Esta ação, muito embora tenha apresentado resultados cuja utilidade é até hoje indiscutível, apre-

senta muitas lacunas (...). Nessa época, a documentação disponível no MHN, relativa à aquisição de acervos, recebeu tratamento técnico, constando da ordenação dos papéis em processos artificialmente constituídos, atribuição de numeração seqüencial por ano e acondicionamento.”¹⁸

Além da questão da preservação dos documentos, outro problema era bastante comum nos anos iniciais do Museu Histórico Nacional, tanto no caso deste quanto de outras instituições com ele relacionadas. Muitas vezes as peças eram apenas listadas, freqüentemente com informações mínimas, o que atualmente torna impossível a correta relação entre as listagens e os objetos. Inúmeros são os documentos contidos nos processos de aquisição de acervo que mencionam simplesmente “mesa”, “aparador” ou mesmo “retrato”. Como resultado, um número razoável de fichas catalográficas, referentes aos objetos que fazem parte do acervo museológico, não possuem informações sobre procedência.

No que se refere aos 16 objetos classificados como “Trabalho” com os quais se ocupa este texto, pesquisados os processos de aquisição dos anos 1922 a 1924, foram encontradas informações sobre a aquisição de alguns deles, mas não de todos. Em 1922, foram transferidos do Museu Nacional para o MHN um tambor e uma armação de tambor, ambos da antiga Guarda Imperial de Archeiros, incluídos em um lote de 238 peças diversas, como armaria, estribos, bandeiras e fardões. Nesse mesmo ano foi comprado, ao senhor Costa Valente, um clarim de prata da mesma Guarda Imperial. Em 1923, processo de compra de acervo ao antiquário J.J. Raposo traz listados, entre os 380 itens adquiridos na ocasião por 15:000\$000 (15 contos de réis), “um molde para fazer balas de espingarda, antigo” e um “aparelho antigo para extrair dentes”. No mesmo ano, a senhora Manoela Osório Mascarenhas, filha do General Osório, deixou em depósito no Museu Histórico Nacional diversos objetos anteriormente pertencentes ao pai, entre eles “um macete de pau para bater as estacas da barraca de campanha do General”. Embora este último objeto tenha sido depositado no Museu, recebeu o número de registro bipartido 24.1700 e está listado no Catálogo de 1924, juntamente com outras peças que deram entrada da mesma forma e que compunham a então chamada “Sala Osório”. No entanto, em 1984 os herdeiros da família optaram por doar ao

Museu Histórico do Exército o conjunto dos objetos referentes ao General Osório, e o macete deixou de fazer parte do acervo sob a guarda do MHN. Finalmente, pesquisados os processos de 1924, foram encontradas “três peças de ferro utilizadas no serviço da antiga Casa de Fundição de Ouro Preto”¹⁹.

Comparando os dados encontrados com os objetos numerados de acordo com o Catálogo de 1924 é possível o estabelecimento do seguinte quadro:

Catálogo de 1924	Objetos	Forma de entrada no MHN
Nºs 82 e 83	Dois tambores de Archeiros do Paço Imperial	Transf. do Museu Nacional
Nº 94	Macete	Depósito feito em 1923 por Manoela Osório
Nºs 99 a 101	Três tambores com as Armas da Argentina	Não encontrados
Nº 152	Tambor do Contestado	Não encontrado
Nº 169	Clarim de prata de Archeiro do Paço	Comprado ao senhor Costa Valente
Nº 224	Molde para fabricar balas de espingarda	Compra a J.J. Raposo
Nºs 325 a 328	Quatro fôrmas para fundição de ouro	Três obj. transf. da Biblioteca Nacional, um não encontrado.
Nº 344	Tambor paraguaio	Não encontrado
Nº 362	Tambor paraguaio	Não encontrado
Nº 399	Boticão	Compra a J.J. Raposo

Bittencourt, em estudo sobre objetos anteriormente pertencentes aos extintos museus Militar e de Artilharia, cita entre o acervo deste último diversos tambores – de Archeiros do Paço Imperial, com armas da Argentina e também paraguaias.²⁰ Tendo em vista que esses dois museus localizaram-se no

antigo Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, complexo arquitetônico posteriormente ocupado pelo Museu Histórico Nacional, apesar da não-existência nos processos de aquisição de acervo de dados sobre essas incorporações, no entanto unindo-se as informações contidas na pesquisa de Bittencourt e trecho do relatório do MHN de 1922, pode-se dizer que se tratam das mesmas peças, uma vez que muitos objetos dos dois museus extintos foram deixados no prédio do Arsenal e, posteriormente, incorporados ao acervo do Museu Histórico Nacional.

O mesmo historiador informa que a tropa de “Archeiros do Paço”, criada por D. João VI e que formava uma “espécie de guarda de honra”, existiu no Brasil durante todo o período imperial. Ainda segundo Bittencourt, “Archeiro é o portador de archa, qual seja, um combatente armado com um tipo de alabarda. Alabarda é uma lança dotada de lâmina, cujo uso se tornou comum no final da Idade Média e início da Idade Moderna. Só que, com o advento da arma de fogo, suas funções reduziram-se às de insígnia cerimonial. Era exatamente esta a função dos Archeiros do Paço, uma guarda cerimonial criada por D. João VI nos moldes da existente na França durante o período napoleônico. Só que os Archeiros não eram soldados, mas funcionários escolhidos entre a aristocracia. Cumpriam funções de guarda e escolta cerimonial”²¹. Existem, atualmente, sob a guarda da Reserva Técnica do MHN, algumas alabardas, classificadas como armas.

De posse dos dados informativos sobre os modos de aquisição dos 16 objetos pesquisados, atualmente relacionados com a classe “Trabalho”, existentes em 1924 no Museu, é possível estabelecer que grande parte deles deu entrada na instituição através de transferências pré-estabelecidas. O clarim de prata de “Archeiro do Paço Imperial”, cujo sentido para a aquisição pode ter sido sua vinculação com a aristocracia, foi comprado individualmente, o que demonstra o interesse do então diretor pelo objeto. Tanto o molde para fabricar balas de espingarda quanto o boticão, ambos rotulados como “antigos”, eram parte de lote de peças também compradas. E, embora três formas para fundição de ouro tenham sido adquiridas a partir de transferência da Biblioteca Nacional, Barroso enviou, em setembro de 1922, carta ao agente do Correio de Ouro Preto, solicitando o encaminhamento ao MHN de “formas de fundição de ouro da antiga Casa de Fundição de Vila Rica”, informando ainda, no mesmo documento, que “estando esta repartição, de conformidade com dispositivos de lei, arrecadando os objetos que por seu valor histórico devem figurar neste Museu, e sabendo achar-se nessa agência as formas (...)”²², o que também demonstra seu interesse por esse tipo de objeto.

Aparentemente, portanto, foram os possíveis valores históricos, por um lado, e as ligações com atividades exercidas pela aristocracia brasileira, por outro

lado, sem que se descarte a questão da “antigüidade” que motivaram as aquisições das 16 peças cujos sentidos originais, nos anos iniciais do MHN, eram totalmente desvinculados de instrumentos de trabalho, em oposição ao sentido dado hoje a essas peças. O que não chega a ser surpreendente, se for levada em consideração a historiografia brasileira adotada pelo Museu à época, que privilegiava os grandes acontecimentos e os grandes personagens.

Mudando o perfil do acervo

Durante cerca de 50 anos a metodologia estabelecida por Gustavo Barroso para adquirir objetos para o Museu Histórico Nacional permaneceu. Sem ter sido formalmente redigida, a política de aquisição de acervo do primeiro diretor manteve-se presente mesmo depois de sua morte, em 1959. Passados os primeiros anos e eventualmente esgotadas as possibilidades de transferências de grande número de peças para outras instituições, firmou-se no Museu a prática da aquisição de coleções por intermédio de grandes doadores. O acervo assim formado, eclético, concentrava-se tanto no século XIX quanto em personagens das elites – sociais, políticas, militares. Segundo Williams, “tal inclinação aparecia, posteriormente, nos agrupamentos de objetos e nas formas como estes eram expostos, que enfatizavam fortemente as vidas de figuras masculinas da elite, a Família Imperial, titulares da nobreza e a história militar do século XIX. Contrastando com a ênfase colocada nesses aspectos da história nacional, a coleção era pobre no que diz respeito à história colonial, história social e econômica, vida quotidiana, escravidão, imigração e história contemporânea”²³. Pode-se dizer, portanto, que nos anos iniciais do Museu Histórico Nacional existiram indicativos claros dos vínculos formados entre os objetos coletados e sua história, vínculos que deixaram de ser evidentes a partir da nova classificação, cujo princípio gerador – a função – colaborou para a mudança na percepção dos sentidos desses objetos.

Existe outro aspecto a ser lembrado aqui, relacionado com as exposições permanentes e os objetos sob a guarda do Museu. A especificidade do acervo coletado por cerca de 50 anos, ou seja, a vinculação entre o acervo e personagens das elites – econômica, política, intelectual, militar – não apresentou problemas enquanto as exposições foram embasadas na historiografia que privilegiava os grandes acontecimentos e os grandes personagens, a exemplo da desenvolvida por Varnhagen. Uma vez que a coleta do acervo era direcionada no sentido de preservar a memória desses acontecimentos e personagens, bastava expor o objeto juntamente com uma legenda que o ligasse ao fato ou ao personagem, para que o sentido de ambos fosse compreendido pelos visitantes, ou seja, a função do objeto exposto era evocativa, o objeto era

histórico por si mesmo, pela sua relação com um acontecimento ou vulto histórico.

Porém em 1984 teve início um processo de revitalização tanto do edifício quanto das exposições, estas idealizadas para “estimular a percepção do visitante. Este deve ser levado, através do acervo exposto, à curiosidade e à busca de explicações conclusivas que lhe dêem o entendimento do processo de formação histórica do Brasil”²⁴, ou seja, a proposta conceitual deixou de se referenciar na historiografia praticada no Museu no início do século. Além disso, as exposições passaram a propor um maior relacionamento subjetivo entre os objetos e os visitantes, na medida em que estes não mais receberiam apenas informações, mas também seriam conduzidos à busca de explicações sobre a formação histórica do Brasil.

A primeira das exposições permanentes então inaugurada foi o módulo *Colonização e Dependência*, aberto ao público em 1987. Ocupando quatro grandes galerias, nesta exposição ainda hoje são abordados temas que vão desde atividades econômicas ligadas ao plantio da cana-de-açúcar ao consumo de produtos importados, em especial da Inglaterra, ainda no final do século XIX e início do XX. Catálogo editado em 1989 resume as diversas etapas da exposição e aborda alguns aspectos relacionados com objetos de trabalho.

Assim, temos que “o ouro aparece em moedas cunhadas na região das Minas para circular na Metrópole, assim como em barras com caixa para transportá-lo e guia emitida pela Casa de Fundição de Vila Rica autorizando sua circulação. As formas usadas na fundição e o quinteiro, instrumento de medição, são mostrados juntamente com as pedras preciosas que significam a outra vertente da mineração. A focinheira e a batéia são parte do equipamento utilizado pelos escravos nesse trabalho”. No mesmo texto são encontradas informações sobre a vitrine que enfoca atividades econômicas voltadas para o café, dizendo que esse núcleo “procura mostrar a influência capital do café sobre a economia brasileira do século XIX, com atenção especial ao processo produtivo e à organização sociopolítica que lhe dava substância (...). O acervo do Museu Histórico Nacional não dispunha de ferramentas de trabalho ligadas ao café e foi necessário recorrer ao Museu do Café de Ribeirão Preto, para obter, por empréstimo, cesto para colheita, peneira, catador manual, torradora, pilão, moedor, marcador de sacos e classificador que compõem a vitrine”²⁵.

Além desses objetos, muitos outros relacionados com o trabalho manual foram cedidos por empréstimo ao MHN, por ocasião da montagem do módulo permanente *Colonização e Dependência*. Não se trata, aqui, de condenar a prática – aliás necessária –, mas sim de apontar a ausência de peças voltadas para o tema no acervo da instituição.

A partir da reformulação conceitual das exposições permanentes, que evidenciou a ausência no acervo de objetos que pudessem dar conta dos temas que se pretendia abordar, começou a ser reformulada a política de aquisição de acervo da instituição, uma vez que o “circuito planejado implicava profunda mudança de concepção, a primeira pensada para o MHN, desde sua fundação. Optou-se por abandonar a noção de história como produto da ação de grandes personagens, cristalizada em eventos destacados. Buscou-se uma abordagem histórica onde as noções de estrutura e de movimento histórico orientassem a construção do circuito de exposições. Cabe aqui apontar dois fatos significativos. O primeiro é a entrada de objetos que, pelos critérios até então adotados pela instituição, não caberiam nela. É o caso, por exemplo, de uma coleção de ferramentas para trabalhar em madeira, comprada em 1986 (...). São itens ligados ao trabalho e à vida cotidiana e, até então, os registros de aquisição por compra, por doação e por transferência não registram qualquer caso precedente”²⁶.

Finalizando, cabe lembrar que atualmente estão sendo ativamente coletados pelo Museu Histórico Nacional objetos relacionados com o cotidiano, como indumentária de trabalho – um uniforme de gari da Comlurb, por exemplo –, roupas de bebês, brinquedos da Estrela, objetos de uso diário – como copos e pratos –, entre outros, indicando que, assim como a história, também a museologia praticada na instituição passou a se preocupar com a experiência social das pessoas comuns. Mas esses últimos objetos, dessacralizados e ilustrativos, quando confrontados aos coletados nos anos iniciais do Museu – sacralizados e evocativos –, demonstram, sobretudo através da geração de tensão entre eles, a necessidade de preservar, além dos objetos, também os diferentes sentidos formadores do acervo como um todo.

Notas

1. BANN, Stephen. *As invenções da história*. Ensaio sobre a representação do passado. São Paulo : Editora da UNESP, 1994. P. 15.
2. FERREZ, Helena D., BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para Acervos Museológicos*. Rio de Janeiro : MINC/SPHAN/PróMemória, 1987. Vol. 2.
3. FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Ed. Nova Fronteira, 1999.
4. FERREZ, Helena D., BIANCHINI, Maria Helena S. *Op. cit.* P. 3.
5. Ver, a respeito, POMIAN, Krzysztof. “Coleção.” In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1, Memória – História. Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. P. 51-86. Ver também Alois Riegl, apud BANN, Stephen. *As invenções da história*. São Paulo : Editora da Unesp, 1994. P. 140 (sobre o conceito de “valor de época”).
6. Caixa D.G.1 (1). Relatório do MHN, ano 1922. Arquivo Administrativo.

7. FERREZ e BIANCHINI. *Op. cit.* P. 5-6.
8. LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*. A usura na Idade Média. São Paulo : Brasiliense, 1998. P. 47.
9. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995. P. 38.
10. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo : Círculo do Livro, s/d, vol. 1. P. 143.
11. ALGRANTI, Leila Mezan. "Família e vida doméstica." In: NOVAES, Fernando (dir.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. P. 150.
12. AZEREDO COUTINHO, J. J. da Cunha de. "Análise sobre a justiça do comércio do resgate dos escravos da Costa da África." In: *Obras Econômicas*. São Paulo : Cia. Editora Nacional, 1966. P. 255.
13. Idem. P. 282. Grifos meus.
14. ANDRADA e SILVA, José Bonifácio de. "Representação à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil, sobre a Escravatura." In: *Obras Científicas, Políticas e Sociais* (Coligidas por Edgard de Cequeira Falcão), 1963. P. 127.
15. Idem. P. 132.
16. NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Petrópolis : Vozes, 2000. P. 91.
17. Idem. P. 127-128. Grifos meus.
18. SALES, Eliana Balbina Flora. "A memória da Casa da Memória: o programa de gestão de documentos no Museu Histórico Nacional". *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997.). P. 270 e 271. A autora do artigo é arquivologista e coordenou a organização do Arquivo Permanente do Museu Histórico Nacional.
19. Relatório de 1922 – Caixa D.G.1 (1) e Processos 14/22, 02/23, 03/23, 07/24 e 733/83, este último referente a transferência de objetos pertencentes ao General Osório para o Museu Histórico do Exército.
20. BITTENCOURT, José Neves. "Um museu de história do século passado: observações sobre a estrutura e o acervo do Museu Militar do Arsenal de Guerra, 1865-1902". *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997.). P. 227.
21. Idem. P. 233.
22. Processo 12/22, documento 1, sob a guarda da Divisão de Controle do Acervo.
23. WILLIAMS, Daryle. "Sobre patronos, heróis e visitantes. O Museu Histórico Nacional, 1930-1960". *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997.). P. 156.
24. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Relatório da Diretoria. Agosto 1985/1986.
25. Godoy, Solange de S.(ed.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo : Banco Safra, 1989. P. 27 e 29.
26. BITTENCOURT, J. N., FERNANDES, L. S. P. e TOSTES, V. L. B. "Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional". *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1995.). P. 73

3^a
parte:
Museografia

Apresentação

Museu Histórico Nacional, 80 anos

Museografia e museu

**O vestido de Maria Bonita e a
escrita da História nos museus**

**A vida social e política dos
objetos de um museu**



Vista do Morro do Castelo. Em primeiro plano, o portão do antigo Arsenal de Guerra, 1907.

Apresentação

José Bittencourt

De acordo com as definições usualmente aceitas, a museografia é a parte da museologia que consiste “na técnica da apresentação do material expositivo – objetos e documentação –, que permite a comunicação do conteúdo museológico, racional e emotivamente, adequando-se ao edifício que o aloja e assegurando a preservação dos objetos patrimoniais expostos”.¹ Como o próprio autor, *Ciro Caraballo Perichi*, coloca, trata-se de uma definição precisa. Visto que não iremos nos aprofundar na questão teórica da museografia, e a função deste texto é apenas apresentar o conjunto de artigos que foram propostos para preencher o terceiro dossiê da série que compõe este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, nos prenderemos a ela. E trata-se de uma definição perfeitamente adequada a tal objetivo, pois temos de deixar claro que a museografia foi uma questão central, no que tange à ampla problemática da reestruturação do Museu Histórico Nacional iniciada a partir de 1985.

O processo de revitalização do Museu Histórico Nacional foi um conjunto de ações iniciado a partir da intervenção realizada a pedido do diretor da época, professor *Gerardo Câmara*. Posto diante de problemas que se vinham agravando desde o início dos anos 80, o diretor pediu ao Programa Nacional de Museus, órgão ligado à Fundação Nacional Pró-Memória, que elaborasse um projeto de reestruturação para a instituição. Tal processo passou pela reavaliação de todo o MHN e, após três anos de intenso trabalho, resultou num museu que, sem deixar de levar em conta os então 65 anos de tradição, buscava caminhos novos e soluções inovadoras².

Foi o objetivo deste dossiê comentar tal processo, a partir do que, inevitavelmente, foi seu centro – o processo de reestruturação da exposição permanente. Este processo ocupou todo o Museu e implicou o investimento de grande quantidade de recursos e energia, mobilizados por intermédio de um projeto estratégico que envolvia métodos e técnicas, que, para a época, constituíam o “estado da arte”, no que diz respeito à museologia. O resultado foi uma exposição cujas propostas não tinham, até aquele momento, paralelo em

nenhuma instituição brasileira – e talvez não tivesse em nenhuma instituição na América do Sul.

A construção de um conceito de museu que incorporava, de maneira criteriosa, elementos retirados da ciência da informação, da comunicação e das ciências da educação possibilitou a releitura não só da instituição mas, principalmente, do acervo e de seu sentido. O novo conceito pensava o museu como um sistema de informações e como um sistema de comunicação: um sistema de informações, visto que os objetos passaram a ser pensados como documentos; um sistema de comunicação, pois os objetos passaram a ser tratados como termos de uma relação entre instituição e público que tem na exposição uma interface cuja finalidade é comunicar um discurso. Essa dupla matriz serviu de base para pesquisas extremamente inovadoras, buscando novas soluções que potencializassem o acervo como meio para o cumprimento da missão institucional³.

O “Processo de Revitalização”, que foi considerado completo com a inauguração, em 27 de dezembro de 1987, do Módulo 2 do Circuito de Exposição Permanente – “Colonização e Dependência” – envolveu muitos acertos, mas também alguns problemas. Hoje em dia, temos clara consciência de que, como todo processo social, o “Processo de Revitalização” é historicamente datado e tem de ser contextualizado para ser plenamente entendido. Temos também consciência de que os 13 anos de exposição nos colocam uma distância que permite a busca de um processo crítico, ou seja, a formulação de juízos que permitam a relativização de processos, sejam eles subjetivos ou objetivos. Assim, o convite à museóloga Solange de Sampaio Godoy – então diretora do Museu – e do arquiteto-museógrafo Luís Carlos Antonelli de Lacerda, principal elaborador do projeto museográfico, visou a fornecer ao leitor uma pauta geral sobre o processo, pauta sem dúvida enriquecida com diversas indicações que permitem a contextualização daquele evento.

Paralelamente, três textos foram encomendados à especialistas que conhecessem o processo, seus antecedentes e seus desdobramentos. A museóloga Vera Tostes dispôs-se a escrever sobre a trajetória do Museu ao longo de suas oito décadas de existência, observando como a tradição que sempre pautou os procedimentos institucionais, em determinados momentos informou os processos de modernização. A antropóloga Regina Abreu, professora da Universidade do Rio de Janeiro, participou, como pesquisadora, da equipe que elaborou o projeto conceitual do Módulo 2. O artigo produzido por ela é uma

interessante consideração sobre linguagens e narrativas elaboradas com objetos. O texto acaba sendo uma importante reflexão para que se pense os elementos conceituais e teóricos adotados para a reformulação da exposição permanente do Museu Histórico Nacional. Myrian Sepúlveda dos Santos e Mário de Souza Chagas são professores universitários, pensadores do campo dos museus e ligados “umbilicalmente” ao Museu Histórico Nacional, pelos trabalhos de pesquisa que lá realizaram. No artigo com que comparecem ao dossiê “Museografia”, seus objetivos não foram modestos: uma ambiciosa reflexão sobre as demandas políticas e sociais feitas aos objetos musealizados, tendo como base as exposições do Museu Histórico Nacional, tanto algumas antigas – o “Pátio dos Canhões” – quanto as mais recentes – a nova versão da exposição “Memória do Estado Imperial”, reformulada pouco tempo atrás.

O conjunto desses artigos proporciona ao leitor uma interessante visão das principais questões da museografia brasileira, profundamente influenciada pelo “Processo de Revitalização do Museu Histórico Nacional” e particularmente pela reformulação da exposição permanente. Sobretudo, a leitura do conjunto constitui um exercício fascinante de crítica, processo intelectual cujos resultados são potencializados pelo tempo. E o tempo é, sem dúvida, um fator que não pode ser deixado de lado nesse caso: afinal, quando o processo foi concluído, os termos “exposição permanente” e “museografia”⁴ eram usados com sentido que hoje ou caiu em desuso (no primeiro caso) ou se modificou (no segundo). Isso nos mostra como a dinâmica de eventos como a reformulação do Museu Histórico não pode, de modo algum, ser perdida de vista e aponta para o interminável aperfeiçoamento – dever de qualquer instituição que pretenda servir à sociedade.

Notas

1. PERICHI, Ciro Caraballo. “O que é museografia”. 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
2. Ver GODOY, Solange de Sampaio (ed.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1988. Este livro ainda constitui o melhor documentário do processo de revitalização do Museu Histórico Nacional. Mas também deve ser consultado pelo interessado o artigo por CHAGAS, Mário de Souza, GODOY, Solange de Sampaio. “Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995.). Rio de Janeiro, 1995.
3. Como foi o caso do *Thesaurus para acervos museológicos*, por Helena Dodd Ferrez e

Maria Helena Said Bianchini. Esse trabalho constitui a mais bem sucedida tentativa levada a cabo de estabelecer um vocabulário controlado para uso em museus gerais. A elaboração do *Thesaurus* tomou das duas coordenadoras quase dois anos e contou com o apoio de diversos escalões dentro da então Fundação Nacional Pró-Memória e, principalmente, do Museu Histórico Nacional, bem como a participação intelectual de dezenas de especialistas em diversas áreas.

4. Qualquer especialista medianamente atualizado já terá percebido que nos referimos aos termos usados atualmente: “exposição de longa duração” (em contraposição à “exposição temporária”) e “expografia”, este expressando o conjunto de métodos e meios de elaborar o espaço expositivo.

Museu Histórico Nacional, 80 anos

De fortaleza ao maior museu de história brasileira

Vera Lucia Bottrel Tostes *

Em todas as épocas, pode-se perceber que o costume de celebrar datas associadas tem o objetivo principal de construir e consolidar a memória de um fato. E uma das formas de comemoração é a criação de museus, nos quais a memória de um fato, de um acontecimento, de um indivíduo ou grupo social é celebrada. Como instituições de memória, os museus têm a capacidade de promover a lembrança e lutar contra o esquecimento através das edificações – monumentos históricos – e do valor simbólico de suas coleções, os fragmentos materiais de uma nação.

Resumo / Abstract

Museu Histórico Nacional, 80 anos

De fortaleza ao maior museu de história brasileira

Vera Lucia Bottrel Tostes

O artigo trata da criação do Museu Histórico Nacional, destacando sua importância na “produção de pesquisas, nos atendimentos especializados, visando a oferecer cada vez mais opções de atividades educativas e de lazer”. O texto descreve ainda as várias ocupações do prédio, desde a construção uma fortaleza, em 1567, para integrar o sistema defensivo da Baía de Guanabara, passando por uma série de mudanças nos quatro séculos seguintes, até os tempos atuais. Através de uma análise historiográfica, a autora faz referências às diferentes mudanças no estilo arquitetônico – internas e externas – ocorridas no prédio do Museu, não deixando de citar as influências e dificuldades sofridas na administração e manutenção do acervo cultural nos diferentes regimes políticos implantados no país, nestes 80 anos de funcionamento.

The National Historical Museum – 80 years from fortress to being the largest museum of Brazilian history

Vera Lucia Bottrel Tostes

The article aims to recall the creation of the National Historical Museum, emphasizing its importance in “scientific research works, specialized services seeking to offer more and more educational and leisure options.” The author will point to the several uses of the building. From its first moment (1567), built as a fortress to become part of the defense system of the Guanabara Bay, and the several structural changes made during the following four centuries up to our days. Inserted in a social, cultural, political and economic context underlined by an historiographical analysis, the author will refer to the changes in the architectural style, inside and out of the building, casting an eye to the influences and difficulties in the management and maintenance of the collections under the different political regimes established in the country during these 80 years.

* Museóloga. Diretora do Museu Histórico Nacional.

No Brasil, em especial na segunda metade do século XIX e no início do XX, as datas comemorativas, sobretudo aquelas relacionadas a fatos históricos, servem aos propósitos políticos de apresentar à sociedade os planos governamentais de instituição e glorificação da nação. A realização de exposições, principalmente as de caráter permanente, insinua um contexto ideológico que estabelece uma ligação entre o passado e o futuro.

A República, em suas primeiras décadas, utiliza-se dessa estratégia para mostrar à sociedade um Estado forte, moderno, confiante no futuro e otimista no progresso. Para tanto, associa novos ideais às referências do passado, ao enfatizar imagens de uma heróica formação do país. Tais imagens são reforçadas com a realização de uma exposição internacional comemorativa do Centenário da Independência, em 1922, que constitui uma das maiores celebrações históricas que o país conheceu.

A fundação do Museu Histórico Nacional, nesse momento, tem como cenário um país que se quer moderno. O espaço do Museu é planejado como receptáculo da gloriosa memória nacional, estabelecendo um elo permanente da história do passado com o presente, no intuito de fortalecer o Estado e seus ideais nacionalistas.

O antigo arsenal, sede do Museu até os dias atuais, edificação remanescente do período colonial é o local – monumento histórico – escolhido para a inauguração da exposição do Centenário da Independência, pelo presidente Epitácio Pessoa, em 7 de setembro de 1922.

Passado e futuro, reunidos no monumento arquitetônico, conjugam a lembrança da temporalidade que propõe a exposição à criação de um organismo de caráter permanente, lugar destinado à guarda e à exibição das “reliquias” representativas da Nação.

Ao completar 80 anos de existência e de atividades do Museu Histórico Nacional, não é possível dissociar a história do Arsenal daquela do Museu.

O conjunto arquitetônico que remonta ao século XVI, hoje situado no centro histórico do Rio de Janeiro, guarda em seu traçado uma verdadeira rede de memória dos períodos colonial, imperial e republicano, constituindo em si um dos mais expressivos objetos deste que é, sem dúvida, o maior museu da história brasileira.

A Fortaleza

A construção da Fortaleza tem início quando o governador Mem de Sá manda edificar a Bateria de Santiago, em 1567, para integrar o sistema defensivo da Baía de Guanabara. Ampliada, em 1602, a bateria cede lugar à *Fortaleza de Santiago*, construída em uma ponta de terra que avançava sobre o mar, com o propósito de reforçar a defesa da cidade contra a invasão estrangeira, sobretudo a invasão dos franceses. Em 1693, passa a servir também como prisão de escravos faltosos, tendo, por esta razão, recebido também a denominação de Calabouço. A partir do século XIX, toda a região passa a ser conhecida como Ponta do Calabouço.

Ao longo do tempo, outras construções somam-se à Fortaleza, da qual ainda resta hoje uma muralha. A cada acréscimo estreitavam-se os laços com a cidade e com o país. Surge assim a *Casa do Trem*, erigida, em 1762, a mando de Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, que estava destinada à guarda dos armamentos (os trens de artilharia) das tropas portuguesas para reforçar a defesa da cidade, ameaçada por corsários em busca do ouro vindo das Minas Gerais.

Com a elevação da cidade à condição de capital do vice-reino, é construído, em 1764, pelo vice-rei D. António Alvares da Cunha, conde da Cunha, no terreno entre o Forte e a Casa do Trem, o *Arsenal de Guerra*, destinado ao reparo das armas, à fabricação de munição e à fundição. A edificação já deixa antever o estilo neoclássico, tanto nas arcadas do pátio principal como no portão hoje denominado de Pátio de Minerva.

A fundição aliava à fabricação bélica a de peças artísticas, como as primeiras esculturas fundidas em bronze na América, em 1783, as figuras de Eco e Narciso, entre outras, de Valentim da Fonseca e Silva, dito Mestre Valentim (c. 1750), que adornaram praças e jardins públicos, hoje preservadas nos museus da cidade.

No início do século XIX, apesar de constituir uma importante instalação militar, seu funcionamento é restrito em comparação aos arsenais europeus, visando evitar a concorrência com a metrópole. Este panorama só se modifica com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808, quando o Arsenal do Trem (como também era denominado) passou a ter uma organização semelhante ao de Lisboa.

O Alvará de 1º de março de 1811 cria a Real Junta dos Arsenais do Exército, Fábricas e Fundição, sendo nomeado para o cargo de inspetor de Artilharia, Fábrica, Fundição e Arsenais o brigadeiro Antonio Nacion. A função abrangia todos os serviços da Junta e da direção do Arsenal, denominado então de Arsenal Real do Exército. O brigadeiro italiano, com vários anos de serviço ao governo português, era um erudito com formação em Ciências. Manda adquirir na Europa uma série de amostras classificadas como minerais, segundo o sistema Werner. Estas coleções destinavam-se aos alunos da Academia Militar, instalada em 1811, e constituíram uma das primeiras matrizes dos museus brasileiros¹.

Transformado em centro de um conjunto com funções específicas e de local de produção de equipamento militar, atende as necessidades do Reino de disponibilidade de munições, uma vez que a metrópole estava sem condições de suprir as tropas devido à ocupação francesa. No entanto, por impossibilidade financeira e falta de pessoas qualificadas para exercer as funções de artífices, as instalações não foram ampliadas. Obras acontecem somente a partir de 1835.

A Academia Militar é instalada provisoriamente na Casa do Trem ou Real Trem, em 1811. Sem condições adequadas no que se refere ao número de salas, transfere-se, no ano seguinte, para o local definitivo, no Largo de São Francisco, em uma edificação que vinha sendo preparada desde 1739, mas sem conclusão.

A partir da chegada da família real portuguesa, em 1808, da Independência, em 1822, ao longo da duração de 67 anos do Império do Brasil, e, principalmente, na primeira década republicana, o conjunto arquitetônico transforma-se em um grande centro de produção e guarda de armas e munições para o Exército brasileiro. Entretanto, o crescimento urbano e as instalações obsoletas contribuem para a transferência do Arsenal de Guerra da Ponta do Calabouço para a do Caju, local onde permanece até os dias atuais.

O início do século XX marca um período de grande desenvolvimento para a cidade que aspirava ser a “Paris das Américas”. Avenidas são abertas, jardins e praças públicas são construídos e uma grande exposição internacional é projetada, nos moldes das já realizadas em Londres (1892), Paris, (1867), Viena (1873) e Filadélfia (1876), para celebrar o Centenário da Independência, em 1922.

A exposição representou um projeto audacioso, o maior realizado no Brasil até aquela data e contou com a participação de numerosos países, que construíram diversos pavilhões – alguns dos quais existem até os nossos dias. O evento buscou, com as reformas urbanísticas, criar um cenário de modernidade, onde a cidade apresenta-se não somente “como a capital política e administrativa, como a capital financeira e o principal porto comercial do país, mas como a capital de um projeto de futuro que o estado e as forças sociais por ele representadas impunham sobre a sociedade”².

Uma vasta área urbana é escolhida para abrigar a exposição, recuperando, entre outras, a região do Arsenal e seu entorno, o bairro da Misericórdia e o Morro do Castelo³, que, após a transferência do Arsenal e o desaparecimento da presença militar, tornam-se locais, segundo descrição do cronista João do Rio, onde “os grupos de vagabundos e desordeiros [que] desapareciam ao nosso apontar, e, afundando o olhar pelos becos estreitos em que a rua parece vaziar a sua imundice, por aquela rede de becos... Havia casas de um pavimento só, de dois, de três; negras, fachadas pegadas uma à outra. A rua mal iluminada tinha candeeiros quebrados... Os prédios antigos pareciam ampararem-se mutuamente”⁴.

O processo de recuperação da área (descrita também como *bairro infecto*) procurou compensar o arrasamento do Morro Castelo; a Comissão Executiva do Centenário decide, então, eleger o “edifício do antigo Arsenal de Guerra e suas dependências e os terrenos circunvizinhos” como local para a exposição, onde foi montado o Palácio das Indústrias (ou Palácio das Grandes Indústrias).

A reforma da edificação fica por conta dos arquitetos Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, designados pelo prefeito Carlos Sampaio para “a reconstrução do antigo Arsenal – que todos queriam que fosse demolido, à exceção do grande Presidente Epitácio Pessoa que me apoiou na resolução, que tinha tomado, de conservá-lo”⁵.

O Grande Palácio das Indústrias ganha decoração arquitetônica neocolonial, tendo sido anexados nele novos pavimentos, pátios internos, colunatas, muxarabis, azulejos e telhas de cerâmica, “...convertendo-se em um magnífico monumento de estilo neocolonial, o mais vasto e um dos mais belos do certame”⁶. Segundo o “Livro de Ouro da Exposição”, o Ministério da Guerra estabeleceu um Museu Militar, ocupando duas salas “em que se admiram peças históricas de inestimável valor”. No entanto, em 1922, haven-

do menos de uma década do final da Primeira Guerra Mundial, não se justificava um museu militar.

O presidente Epitácio Pessoa⁷ atendeu aos apelos de intelectuais como Gustavo Barroso⁸, entre outros, que, por intermédio da imprensa, pediam, em artigos, a criação “de uma 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 a sorte que ele representa”⁹ e cria o Museu Histórico Nacional, com sede no Palácio das Indústrias, antigo Arsenal Real, simbolicamente no mesmo decreto que revoga o banimento da Família Imperial.

O ato foi elogiado pelo primeiro diretor e idealizador do Museu, em um texto onde se pode ler que...

“Para felicidade nossa, acabou-se no Brasil a era do descaso pelo passado. Coube ao Ex.^{mo} 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 daquele que, durante meio século de bondade, dirigira seus destinos. Ele o cimenta instituindo o Museu Histórico, que custodiará as lembranças mais importantes de nossa vida militar, naval, política e social, durante os mais notáveis períodos.”¹⁰

O museu

Durante meses, a imprensa ocupou-se tanto do combate à criação de um museu e na escolha do local ideal, apontando a desnecessidade de mais um “aparelho burocrático”, que, como dizia o jornal *A Noite*, fora “concebido para criar empregos desnecessários”. Contudo, a imprensa se vê vencida pelo Decreto Presidencial de 2 de agosto de 1922, que criava o Museu Histórico Nacional no âmbito das comemorações, perpetuando o “febril sonho” do país por novas realizações e fortalecimento político.

Inicia-se, assim, a trajetória do primeiro museu brasileiro cujo projeto se constrói em torno da instrução pública, que, por intermédio de objetos, documenta os grandes momentos da história nacional e de seus vultos representativos, constituindo um marco dentro do movimento museológico brasileiro¹¹. Inaugurado em 11 de outubro de 1922, abre as portas em duas tímidas galerias no dia 12, o mesmo em que se comemora o Descobrimento da América e o Centenário da Aclamação de D. Pedro I, Imperador do Brasil, na sua data natalícia. O Museu recebe no primeiro semestre de existência 6.557 visitantes.

Museus são espaços de representação da formação nacional e, independentemente da temática à qual se dediquem, destinam-se a conservar a memória dos diversos grupos sociais. O ideal apresentado nas primeiras décadas pode ser visto como o do culto à memória histórica nacional – “o culto da saudade” – que encontra na criação da instituição pública oficial um local voltado para a cultura de clara posição de uma história ao serviço de uma ideologia¹², no momento que o governo republicano buscava resgatar o passado e essa idéia pressupunha uma história¹³.

Os primeiros 37 anos do Museu Histórico Nacional estão visivelmente sintonizados com o pensamento político de seu fundador e idealizador, o bacharel Gustavo Barroso (1922-1959), que entendia o tempo passado como instrumento de legitimidade dos homens frente ao grupo social.

Na década de 1940, durante o Estado Novo, o Museu encontra o momento decisivo do seu estabelecimento como organismo nacional. Juntamente com o Museu, firmam-se as iniciativas das décadas anteriores, como o Curso de Museus, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que, apesar de ter sido desvinculado em 1937, tem suas bases fincadas em 1932 na sua sede, por iniciativa do próprio Gustavo Barroso.

O acervo do Museu é formado com doações provenientes de instituições públicas e de particulares, que destinavam-se a “ensinar o povo amar o passado”. Respondendo ao apelo da diretoria “para a generosidade de particulares”, ricas famílias contribuem para dobrar o acervo, como os “Guinles” Guilherme, Otávio e Arnaldo, doando importante coleção numismática, que, acrescido nas décadas seguintes, constitui hoje o maior conjunto da América Latina. A viúva de Miguel Calmon, político da época, deixa significativa doação; além do espólio de José Wanderley de Araújo Pinho, entre outros. Em

contrapartida, as salas ganhavam o nome dos doadores que passavam a integrar a memória da Nação, conferindo-lhes honra e prestígio.

As aquisições das coleções Souza Lima, composta por 572 peças de escultura religiosa em marfim, dos séculos XVII, XVIII e XIX, a de Fonseca Hermes, com 1.070 objetos de diversas categorias, o espólio do escritor Coelho Neto, com 100 objetos, e do pintor Alfredo Norfini, cuja compra acrescentou 50 trabalhos ao acervo, mostram que o universo incorporado não parou de crescer. Esse momento especial de expansão do Museu Histórico Nacional pode ser visto através das palavras de Gustavo Barroso a respeito do presidente Getúlio Vargas:

“Sua Ex.^a tornou-se protetor do Museu Histórico prestigiando-o e dando-lhe meio para atingir o alto ponto de desenvolvimento em que se encontra. Além dessa contribuição, contribui pessoalmente para o enriquecimento das coleções com seguidas e preciosas dádivas. Pode, sem favor, ser considerado um benemérito do Museu Histórico, que deve ao Sr. Epitácio Pessoa a sua fundação e ao Dr. Getúlio Vargas e seu grande enriquecimento”.¹⁴

Em 1940, o Museu participa em Portugal da exposição comemorativa do Centenário da Restauração e da Fundação da Nacionalidade. Para a mostra, foram selecionadas centenas de objetos, pertencentes ao acervo do Museu, bem como uma série de pinturas e objetos produzidos para a ocasião, ilustrando a história do Brasil. Através da construção idealizada dos vultos formadores da Nação e de acordo com a visão daquele momento que exaltava o bom e o digno, o Museu fortifica a relação com passado, representando um papel de agente do patriotismo. É nesse período que a instituição passa a ser denominada de *Casa do Brasil*, a exemplo do que já ocorria em Portugal, onde organizações oficiais recebiam esses apelidos, como “Casa do Povo”, denominação das bibliotecas oficiais¹⁵.

Essa época é especialmente marcada pelo lançamento dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, publicação especializada, contendo artigos monográficos sobre temas de interesse do Museu e sempre com base no estudo do acervo, conforme desenvolvido pelos conservadores. Essa revista contribui para a formação dos profissionais em museus e aqueles que trabalham para pereni-

dade das idéias de Gustavo Barroso. O período entre o final dos anos 40 e a década dos 50 também é marcado por algumas tentativas de reorganização interna, inclusive com a criação paulatina de um arquivo histórico, que passa a ser responsável por parte considerável do acervo, e uma ampla reformulação administrativa, em 1954, que procura redimensionar o acervo segundo categorias amplas: histórico e artístico, numismático e documental.

A forte marca dessa gestão é mantida nas décadas seguintes, quando o Museu passa por fases difíceis de conservação da edificação histórica e do acervo. Apesar de receber, em 1960, como anexo, na gestão do escritor Josué Montello (1960-1967), o Palácio do Catete, que, após a transferência da capital para Brasília, foi transformado em Museu da República, o Museu Histórico Nacional praticamente fechou as portas devido a graves problemas de manutenção. O Museu da República separa-se definitivamente do Museu Histórico Nacional somente em 1984.

Sob a direção do capitão-de-fragata Léo da Fonseca e Silva (1967-1971) e do professor Gerardo B. Raposo Câmara (1971-1984), o Museu, embora enfrentando crescentes dificuldades para a manutenção do seu patrimônio, reformula as galerias de exposição, modernizando a leitura museográfica. A História passa a ser apresentada em ciclos evolutivos e os seus personagens perdem o lugar de gloriosos protagonistas das ações. Mas, sob um regime político ditatorial, conserva a matriz histórica ditada pelo Estado, enfatizando o acervo proveniente das coleções da elite nacional.

No entanto, nesse momento, o Museu ocupa todo o edifício, antes dividido com o Ministério da Agricultura, o que possibilita a ocupação de novas áreas onde o estabelecimento de uma reserva técnica, a mais moderna do país até aquele momento, inicia a preservação do acervo, com os objetos reagrupados segundo suas matérias, como arquivístico, bibliográfico, numismático etc.

A partir de 1982, o Arquivo Histórico é reformulado e novos conceitos modernizam a noção de documentação, bem como o tratamento técnico. “O acervo do museu, independente do seu caráter (objeto tridimensional, arquivístico e bibliográfico) passa a ser visto como base sobre o qual estão registradas as informações. O Museu passa a ser pensado como estrutura de um sistema de informação, visando garantir o acesso do público em geral à informação”¹⁶. Esse foi o primeiro grande movimento no sentido da democratização do acervo, permitindo uma ruptura com o passado.

A segunda metade da década de 80, sobretudo durante a direção da museóloga Solange Godoy (1985-1989), é marcada por um novo conceito de patrimônio histórico, introduzido com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória, em 1981, que passa a ser entendido e abordado como “patrimônio” qualquer bem, material ou imaterial, que represente a tradição cultural do povo brasileiro. Este conceito, que consubstancia a noção de “bem cultural”, substitui o “objeto-relíquia”, até então ainda vigente em boa parte dos museus brasileiros. Essa mudança conceitual pode ser pensada dentro do processo de abertura política, que, a partir de 1979, encaminha o país para uma transição política complexa mais pacífica. O fim do regime militar possibilitou aos museus o recolhimento e a incorporação de novos acervos, além da reformulação das exposições. Esta passa a mostrar uma história mais comprometida com um sistema social marcado pela corrente mais democrática e aberta, tendendo para uma nuance de esquerda.

Nesse período a iniciativa pioneira de atrair a participação da sociedade civil nas ações do Museu, através da criação da Associação dos Amigos do Museu, representa decisivo apoio às realizações, viabilizando parcerias para obras prediais e a edição de publicações.

O fim dos anos 80, com o movimento pelas eleições diretas e a ascensão de Fernando Collor à Presidência, abriu um período de profundas modificações no meio cultural. A “reforma administrativa” proposta pelo governo eleito em 1989 extingue órgãos, demite funcionários e efetua um verdadeiro desmonte da área estatal encarregada da gestão e promoção da cultura e dos bens culturais. Nesse difícil panorama, assume a direção a museóloga Heloisa Magalhães Duncan (1989-1990), que, inteirando-se da crise, estabelece uma estratégia “voltada para dentro”, de modo a permitir a superação do difícil momento: a realização do inventário geral das coleções, medida que possibilita a localização, maior controle sobre o acervo e resulta em maior segurança e conhecimento do real estado de conservação. Esse inventário serve de base para a Comissão de Inventário dos Acervos Museológicos – criada na ocasião da extinção da Fundação Nacional Pró-Memória, em 1990 – apontar, na conclusão dos trabalhos, o Museu Histórico Nacional como responsável pela guarda de 67% dos acervos brasileiros ligados ao Ministério da Cultura.

Durante os anos 90, sob as direções das professoras Ecylla Castanheira Brandão (1990-1994) e Vera Lucia Bottrel Tostes, ainda em atividade, as ações museológicas refletem o momento de continuidade política. A partir de 1995,

a estabilidade econômica permite traçar objetivos de médio e longo prazos. Esse cenário favorece a conclusão de importantes obras de restauração do imóvel do patrimônio interrompidas, como a Casa do Trem, a recuperação de galerias, que possibilitou a abertura de novas exposições permanentes e temporárias e a expansão da área física do Museu (anexo 1). O resultado positivo dessas ações se faz sentir no grande número de visitantes, o maior desde sua inauguração, mesmo contando os anos de conjugação com o Museu da República (anexo 2).

A atual direção vem traçando uma política de ações facetadas, que se expande para além dos limites do Museu, associando-se a universidades e instituições culturais brasileiras e estrangeiras. Criou-se ainda um Conselho de História e o Centro de Referência Luso-Brasileira. A produção intelectual foi retomada, com a publicação dos *Anais*, após uma interrupção de 20 anos. Vários seminários internacionais têm sido realizados anualmente, que contribuem de maneira efetiva para a reflexão sobre os assuntos pertinentes à História e à Museologia brasileiras.

A informação é agilizada, eliminando distâncias com a realidade virtual, ampliando o conhecimento das coleções, e preenche as lacunas com novas aquisições, introduzindo objetos que procuram inserir o homem no seu meio social. As coleções voltaram a crescer ampliando-se nos últimos anos, como demonstra o gráfico do anexo 3.

As definições de Pierre Nora – “A memória é vida, sempre trazida pelos grupos vivos e por esta razão, ela está em evolução permanente...” – e de Luís Reis Torgal – “A memória histórica está particularmente sujeita a influências ideológicas, dos grupos sociais, dos partidos, do Estado...”¹⁷ – exemplificam o atual conceito histórico apresentado nas exposições, conjugando memória do Estado com memória social.

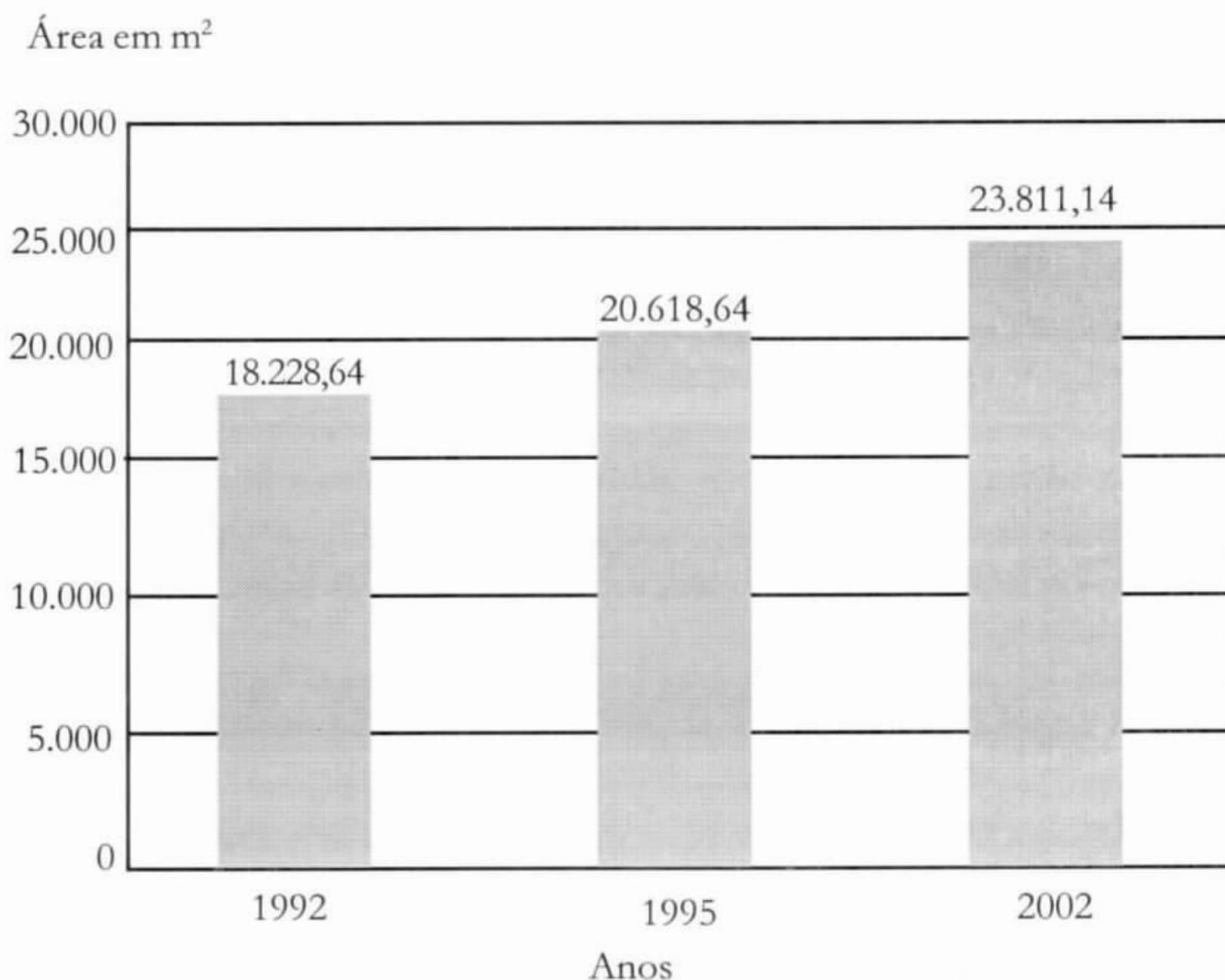
Ao longo dos seus 80 anos, a permanente dinâmica vem possibilitando a continuidade e a implantação de novos projetos, para atender a crescente demanda da sociedade. Sendo a museologia e a história ciências em constante movimento, o Museu Histórico Nacional caminha no sentido de responder aos estímulos de seu tempo. A sua capacidade de adequação e de inovação tem sido uma constante, desde a sua criação, quando ocupava apenas duas salas no cenário da Exposição de 1922, até os dias atuais, com 9.000 m² de área expositiva.

A intensa produção de pesquisas e os atendimentos especializados visam oferecer cada vez mais opções de atividades educativas e de lazer. Hoje, é um museu vivo, ativo, enfrentando os desafios modernos, sem deixar que os princípios de preservação e, sobretudo, os da ética profissional sejam atropelados pelos acelerados processos impostos pelo mundo globalizado.

Mais do que nunca, tanto a Museologia quanto a História têm o compromisso de conservar e difundir a memória histórica e social da Nação, garantindo a identidade e a diversidade cultural, para que as futuras gerações possam usufruir desses conhecimentos, justificando sua permanência no mundo global.

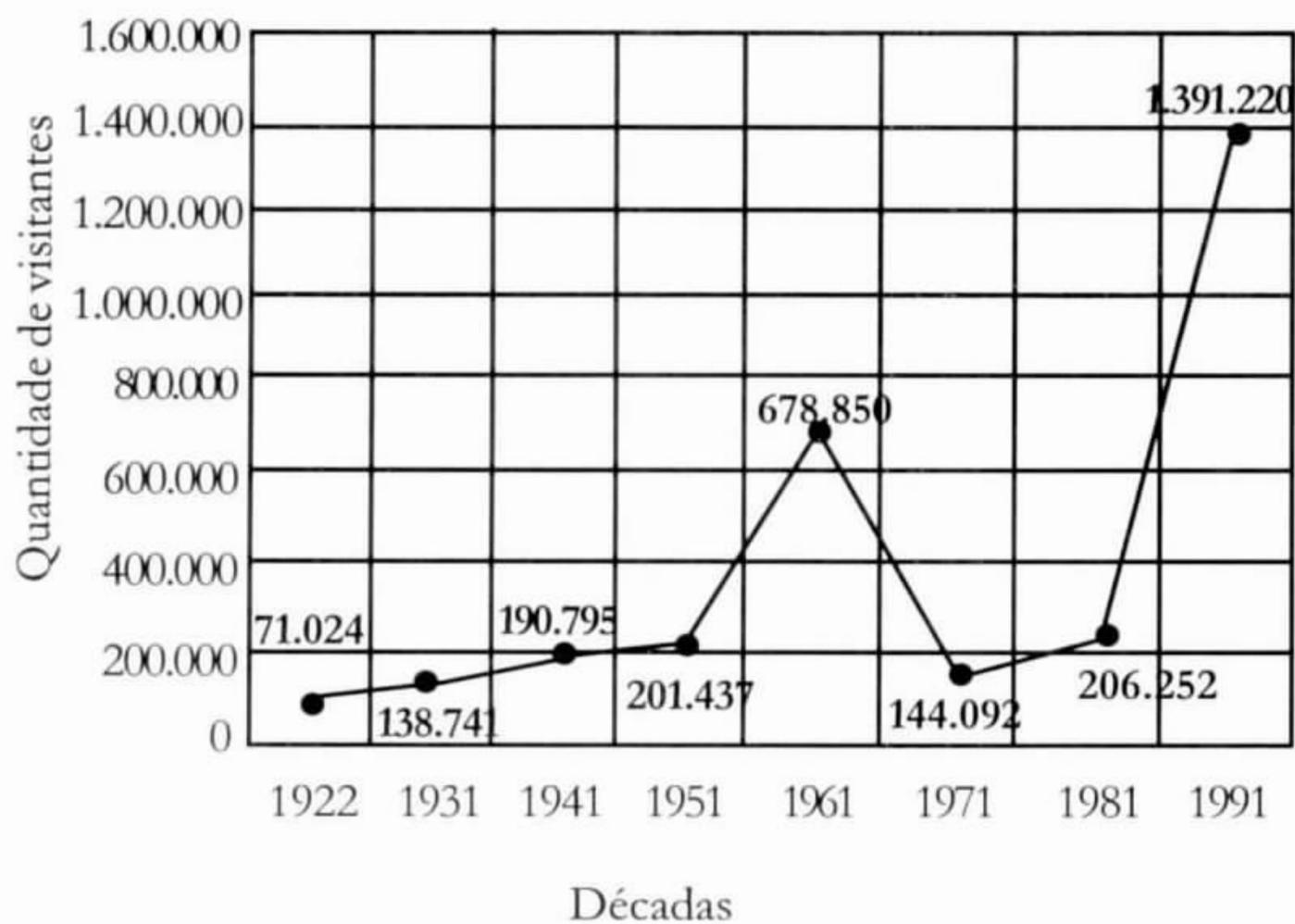
Anexo 1

Comparativo da área de ocupação



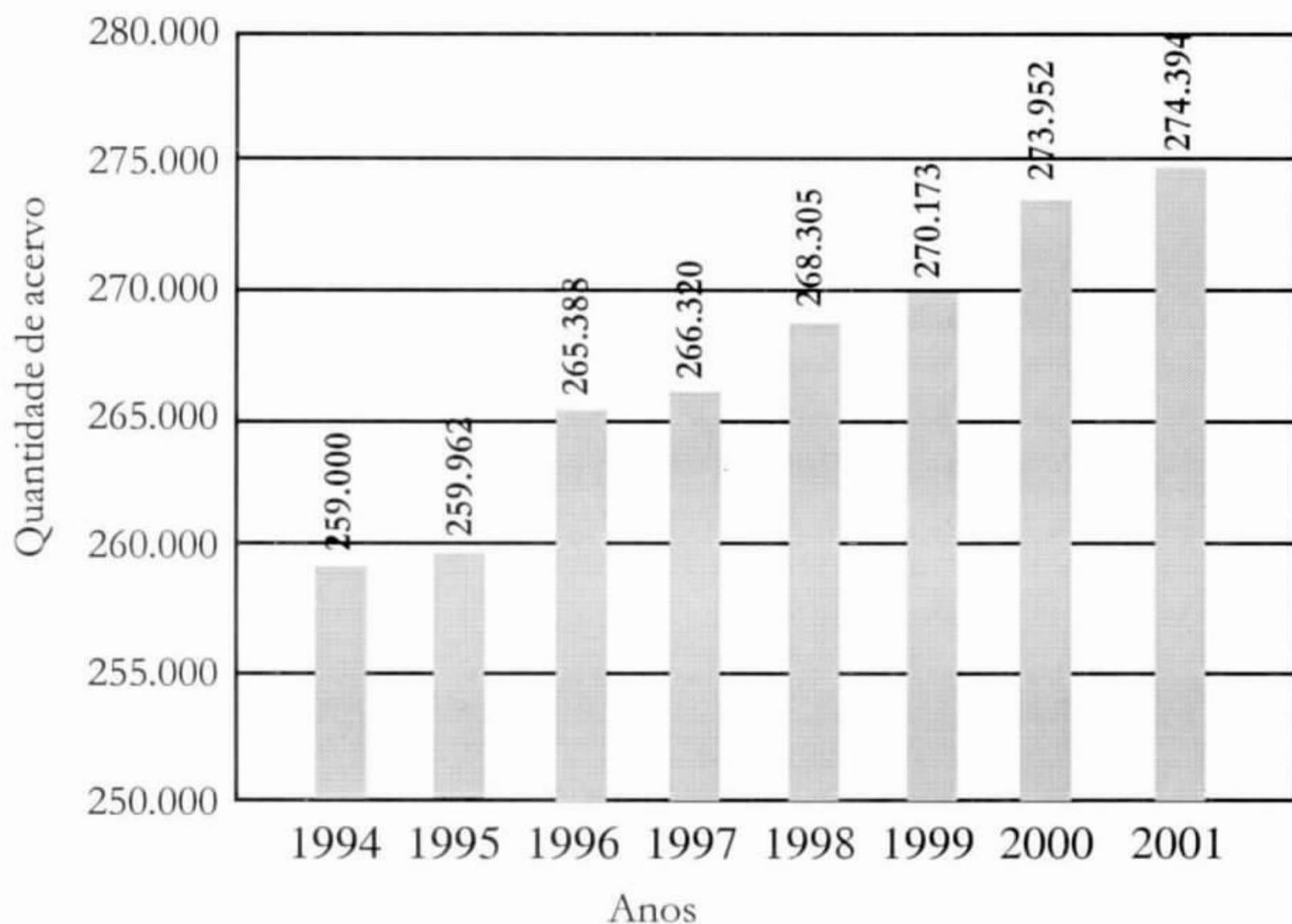
Anexo 2

Comparativo de visitação por décadas



Anexo 3

Comparativo do número de acervo



Notas

1. BITTENCOURT, José Neves. *Território largo e profunda. A formação dos acervos de museus no Rio de Janeiro como representação do território do Império, 1808-1889*. Niterói : UFF/Departamento de História, 1997 (2 vols). Cap. 3.
2. NEVES, Margarida de Souza. "Museu – Memória – História." *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995.). P. 22.
3. A construção do Hospital da Ordem da Misericórdia denominou a região vizinha que compreendia a praia e casario, que já não existem. No Morro do Castelo, onde se localizava a sede do governo, a fortaleza de São Sebastião, e igreja do mesmo nome e a dos Jesuítas. Desaparecidas com o desmonte do morro em 1921, sobrevivendo até os nossos dias uma pequena parte da Ladeira da Misericórdia, localizada em frente à fachada lateral do MHN.
4. KESSEL, Carlos: "Suntuoso palácio, infecto bairro." *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 30, 1998). P. 236.
5. Idem. P. 236.
6. Idem. P. 240.
7. Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa nasceu em Umbuzeiro (PB), em 1865, e faleceu em Petrópolis (RJ), em 1942. Foi eleito Presidente da República em 1919, permanecendo no cargo até 15 de novembro de 1922, quando encerrou seu mandato.
8. Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888-1959), foi intelectual, jornalista, escritor e político, com participação ativa no movimento integralista em 1933, participando ainda do levante de 1938. Deixou a política em 1942, dedicando-se às atividades acadêmicas, intelectuais e culturais; tem publicados mais de 100 títulos. Foi o idealizador e primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, permanecendo no cargo até a sua morte em 1959, com breve intervalo entre 1930 a 1932.
9. ABREU, Regina. "Memória, história e coleção." *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 28, 1996.). P. 43.
10. Idem. P. 47.
11. BITTENCOURT, José, FERNANDES, Lia Sílvia P., TOSTES, Vera Lúcia B. "Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional." *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 27, 1995.). P. 66.
12. TORRAL, Luís Reis. *História e Ideologia*. Coimbra : 1989.
13. ABREU, Regina. Memória, história e coleção... *Op. cit.* P. 43.
14. DUMANS, Adolfo: *A idéia da criação do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro : Gráfica Olímpica, 1947. P. 103.
15. TORRAL, Luís Reis. *Op. cit.* P. 32
16. PORTUGAL, Denise, BITTENCOURT, Jose Neves, BANDEIRA, Rosângela. *Anais do Museu Histórico Nacional*. (Vol. 27, 1995.). P. 86.
17. Torgal, Luís Reis: *Op. cit.* P. 20.

Museografia e Museu

Um estudo de caso nos 80 anos do Museu Histórico Nacional

Solange de Sampaio Godoy*

Luiz Carlos Antonelli Lacerda**

Introdução

O presente texto ampara-se na reflexão e na prática de duas pessoas inteiramente envolvidas com boa parte da trajetória do Museu Histórico Nacional. Assim, é importante situar à partida de que lugares falamos, de que ângulos construímos nossas perspectivas.

Resumo / Abstract

Museografia e Museu

Um estudo de caso nos 80 anos do Museu Histórico Nacional
Solange de Sampaio Godoy
Luiz Carlos Antonelli Lacerda

O artigo propõe-se a estudar a trajetória da museografia no MHN. Está dividido em duas partes: na primeira, os autores fazem um histórico da museografia no Museu, passando pela sua disciplinarização com o Curso de Museus, em 1932, e chegando até a década de 80; na segunda, apresentam um estudo de caso e analisam a construção do módulo de exposição de longa duração, denominado “Colonização e Dependência”, que foi inaugurado em 1987. Através do texto, é possível delinear um perfil das exposições do Museu e as transformações sofridas ao longo do 80 anos da instituição.

Museography and museum

A case study for the National Historical Museum's 80 years

Solange de Sampaio godoy

Luiz Carlos Antonelli Lacerda

The article aims to analyze the length of the museography at the National Historical Museum. It is divided in two parts: in the first one, the authors will approach the history of museography at the Museum, including a view of it becoming one of the subjects in the Museums Course in 1932, reaching till the eighties. The second part brings about a case study and analyzes the construction of a module of a longterm exhibition under the name of Colonization and Dependence, opened in 1987. Through the text it is possible to draw a profile of the Museum's exhibitions and the changes occurred along the institution's 80 years.

* Museóloga. Ex-diretora do Museu Histórico Nacional.

** Arquiteto. Responsável pela Divisão de Museografia do Museu Histórico Nacional.

Primeiramente, pensamos que seja relevante esclarecer que a parceria manifestada neste artigo não é ocasional ou circunstancial; ao contrário, ela vem sendo construída há pelo menos 20 anos e tem apresentado resultados em projetos culturais variados, em museus e exposições de diversos tipos.

De algum modo podemos dizer que constituímos uma parceria de vida: de um lado, uma museóloga/historiadora e de outro, um arquiteto/museógrafo. Trabalhamos juntos no Museu de Arte Moderna de Resende, no Museu da República e, de modo especial, no Museu Histórico Nacional, no período de 1984 a 1996. Eu (Solange Godoy) trabalhei também no MHN nos anos 60 e 70 e eu (Luiz Antonelli) continuo ainda hoje trabalhando no Museu.

Esses esclarecimentos iniciais são importantes para evidenciar que a nossa visão sobre o MHN não é isenta; ao contrário, ela está contaminada por vivências, reflexões e práticas cotidianas. Não falamos como cientistas ou mesmo como analistas culturais; falamos de modo orgânico, falamos como quem esteve e está no olho do furacão e é desse modo mesmo que queremos falar.

O nosso texto está dividido em duas partes. Na primeira, abordamos o tema “A Museografia e o Museu Histórico Nacional”; na segunda, apresentamos um estudo de caso e analisamos a construção do módulo de exposição de longa duração, denominado Colonização e Dependência, inaugurado em 1987.

Realizamos um grande esforço de distanciamento de nosso próprio trabalho, mas muitas vezes ficamos com a sensação de que a nossa melhor contribuição, o nosso diferencial, está no fato de termos em relação a esse mesmo trabalho uma aproximação singular e ímpar.

1. A Museografia e o Museu Histórico Nacional

O que é Museografia? À pergunta inicial haveríamos de acrescentar, a todo o momento, um onde, pois, como podemos observar, trata-se de uma atividade dinâmica, mutável, social e historicamente condicionada, que incorpora permanentemente a seu ofício as mudanças que o homem produz em seus conceitos de observação e valorização do patrimônio cultural e ambiental¹.

A museografia é uma disciplina que se baseia numa *práxis*, num constante fluir entre a teoria museológica e a prática, com a utilização de técnicas que se apóiam no conhecimento multidisciplinar.

Hoje a Museografia é considerada a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural. Segundo Maria de Lourdes Parreira

Horta, “existem conceitos básicos, que considero essenciais para a análise da museografia como a linguagem dos museus”. O primeiro deles é o que a autora intitula “musealidade”, fenômeno comunicativo que envolve os elementos que o caracterizam e o constituem enquanto forma específica de comunicação através do meio ou médium do museu².

A musealidade, qualidade distintiva dos objetos submetidos a um processo de musealização, é um fenômeno ou manifestação cultural que se modifica ao longo do tempo numa sociedade e reflete os códigos e linguagens culturais dos diferentes grupos e contextos.

A história da museografia nos museus brasileiros passa obrigatoriamente pela história do Museu Histórico Nacional, desde o primeiro momento de sua instalação.

O MHN surge como um museu nacional moderno, pioneiro no campo da prática museográfica. Na visão de Gustavo Barroso, fundador do MHN, a tradição histórica e cultural precisava ser recuperada, resgatada, para que fosse colocada ao serviço da moderna nação brasileira, que rumava, assim, em direção ao progresso e à civilização, tendo por bússola o europeu³.

Na verdade, ela não aparece como linguagem dos museus a serviço da sociedade, mas como arranjo, forma de dispor o acervo para obter resultado harmonioso e agradável.

O discurso articulado de Gustavo Barroso não era traduzido em textos e legendas, mas numa arrumação cronológica de relíquias, com o intuito de desenvolver uma consciência patriótica fomentada pelo “culto da saudade”. Era um momento de desenvolvimento da museologia e da museografia, mas também e, sobretudo, de invenção de tradições, como diria Hobsbawn.

Segundo José Neves Bittencourt, “(...) 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”⁴.

É ainda do mesmo autor a colocação de que o Museu, após 1932, construirá sua exposição permanente – e aqui a palavra traduz literalmente uma duração que coincide com o longo período que vai da segunda gestão de Barroso até a sua morte, em 1959 – em cima de dois eixos: o primeiro, identificado com a tradição e o segundo, com a temporalidade. Na combinação dos

dois eixos com o “passeio” do visitante residia, ao que nos parece, a qualidade de “musealidade da exposição”⁵.

A preocupação com o desenvolvimento da museografia aparece formalizada desde a publicação do manual de Gustavo Barroso intitulado “Introdução à Técnica de Museus”, que visava dar as ferramentas básicas para os trabalhadores de museus, segundo a concepção do autor. A primeira edição, publicada em 1945, reunia teoria e prática de experiências realizadas com o Patrimônio Nacional, que acabava de ser protegido na década de 30, inicialmente com a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, em 1934, por iniciativa do próprio Barroso, e com a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936.

Os princípios museográficos do manual correspondiam a algumas disciplinas do currículo do Curso de Museus, instalado no Museu Histórico Nacional em 1932.

No terceiro capítulo, intitulado “Como se arruma um Museu”, há uma preocupação em ordenar princípios norteadores ligados à relação espaço *vs.* coleção, seleção de acervo a ser exposto, rotatividade das coleções. Esta preocupação está intimamente ligada ao aumento do acervo sem o correspondente espaço para exibi-lo, daí a busca de soluções em museus estrangeiros: holandeses, alemães e norte-americanos⁶.

Os princípios expográficos remetem à qualidade estética dos objetos, o efeito obtido pela sua correta colocação no espaço expositivo e as medidas de proteção contra danos que poderão ocorrer devido a eventuais acidentes, roubos ou vandalismo.

A análise feita no manual não se restringe ao mobiliário expositivo, mas também ao espaço arquitetônico, quase sempre adaptado à função museal.

São objetos de estudo: a tipologia das salas, a iluminação, a relação dos cheios e vazios, os pés direitos e o revestimento das paredes e vitrines.

Todas as informações fornecidas foram fortemente influenciadas no trabalho desenvolvido no Museu Histórico Nacional, que serviu de modelo e de inspiração aos museus brasileiros durante toda a primeira metade do século 20.

Interessante é o destaque dado ao que Barroso chamou de condições de natureza pessoal. Bom gosto, propriedade, harmonia e simetria, erudição e prática. Essa parte do texto parece ser autobiográfica e denuncia o enorme interesse que Barroso tinha em trabalhar a área de exposição, dando-lhe muitas vezes preferência sobre as demais. Viagens, bibliografia estrangeira, obser-

vação e experimentos vão forjando uma museografia própria para o Museu em franca expansão, dispondo de acervo cada vez maior e mais diversificado. As fotos do Catálogo de 1924 servem de contraponto àquelas publicadas duas décadas mais tarde na “Introdução à Técnica de Museus”.

O mobiliário dos primeiros anos é ampliado e diversificado, atendendo ao gosto e estilo dos móveis de cada época e ao desenho do mobiliário europeu: sueco, alemão, italiano, entre outros. Vitrines de pés-de-bolacha são substituídas por linhas mais simples influenciadas pelo estilo chipandale, como as que irão para a exposição temporária internacional Centenários, realizada em Lisboa, no ano de 1940. Nesse momento o MHN é considerado e definido pelo seu diretor como a Casa do Brasil.

A iluminação é de luz natural e apenas em uma sala é experimentada a luz zenital. As vitrines não são iluminadas nem possuem qualquer aparato de segurança, embora um sistema para as salas seja instalado em período anterior a década de 60.

A circulação das salas é orientada pela presença de passarelas, que procuram conduzir o visitante. Há sempre a preocupação de colocar uma peça em destaque no fundo da galeria para atrair o olhar e o interesse do visitante. A estética expográfica é muito assemelhada ao que se praticava na Europa antes da Segunda Guerra Mundial: salas atulhadas de acervo, como que para prestar contas aos doadores do seu gesto e, assim, atrair novas doações.



As primeiras duas décadas (anos 20 e 30) foram de formação do acervo, de redimensionamento do espaço expositivo e de construção da imagem institucional; as duas décadas seguintes (anos 40 e 50) cristalizariam idéias e espaços, tirando do Museu o eixo das questões museológicas e museográficas.

Quando morre Barroso, no final de 1959, o Museu Histórico Nacional é uma instituição paralisada, após quase 40 anos de gestão do seu fundador: salas fechadas, acervo abandonado. O clima geral é de estagnação e esqueci-



mento. Os anos seguintes perpetuarão este clima. A direção de Josué Montelo não aporta novidades fundamentais, salvo a implantação, em 1960, do Museu da República no Palácio do Catete, que havia sido esvaziado

de se suas funções políticas e administrativas, com a transferência da capital federal para a recém-inaugurada Brasília.

Mesmo na ocasião da implantação do novo museu, não houve avanços nas técnicas expográficas nem na conceituação museológica⁷. O MHN agonizava, como atestam os relatórios plenos de problemas de conservação e os dados de visitação, nos quais o Museu da República apresenta números de frequência anual quatro vezes maiores que os do Museu Histórico Nacional.

Os anos 60 trarão profundas modificações políticas para o Brasil, que refletirão na vida do Museu Histórico. O panorama mundial do pós-guerra já havia delineado novos rumos, novas funções e novo formato para os museus. A rearrumação das coleções dos museus europeus, que, por motivos de segurança e proteção, tinham sido guardadas durante a Segunda Guerra Mundial, é profundamente influenciada pelos museus norte-americanos, onde começam a aparecer preocupações com os programas educativos, com as necessidades de conforto e com as demandas do público por maiores informações sobre suas coleções.

Em 1958, ocorre no Rio de Janeiro o Seminário Regional da Unesco, sobre a função educativa dos museus e colocando em foco a América Latina. Nesse encontro, a presença do MHN é secundária. Em maio de 1972, será realizada em Santiago do Chile, uma mesa-redonda, promovida pelo Conselho Internacional de Museus, consagrada aos museus e temas do nosso continente.

O documento produzido neste encontro, “Declaração de Santiago”, rompe com séculos de culto aos objetos no “museu-templo” e propõe museus a serviço da comunidade, museus cada vez mais conectados com a sua realidade social.

Para o Museu Histórico Nacional, os anos 60 serão marcados por ventos da mudança, com a chegada do diretor Léo Fonseca e Silva, um oficial da Marinha com formação em museologia, que, indicado pelo presidente da República, general Arthur da Costa e Silva, assumiu o compromisso de modernizar a instituição.

É feito um plano de ocupação global do prédio, que passaria a incorporar espaços até então ocupados por outras repartições.

O conceito que norteou a nova exposição de longa duração foi temático e cronológico: o culto ao herói foi substituído por uma narrativa de fatos históricos, cronologicamente alinhados: Brasil Colônia, Brasil Reino e Independente, Brasil Segundo Reinado, Guerra do Paraguai e Ocaso da Monarquia. Caberia ao Museu da República, então um departamento do Museu Histórico Nacional, dar conta do período republicano, entre 1889 e a transferência da capital para Brasília.

A falta de recursos humanos era grande, e havia um enorme distanciamento entre o Museu e a Universidade, ainda que o Curso de Museus continuasse funcionando no MHN até 1979. A censura do período constrange toda reflexão possível sobre o conceito histórico que deverá nortear a exposição de longa duração. Além disso há uma enorme resistência da equipe da Casa em relação ao novo; não há integração dos antigos museólogos com os museólogos voluntários da nova geração que buscam apoiar o comandante Léo Fonseca e Silva, viabilizando idéias que compartilham com ele desde o Curso de Museus. Esses novos museólogos, de um modo geral, formados na década de 60, entram no cenário institucional dispostos a lutar pela implementação de idéias que, em breve tempo, irão provocar significativo impacto no universo dos museus brasileiros.

A escassez de recursos materiais leva a equipe a reaproveitar com criatividade antigos expositores. Em certos casos são melhorias estéticas e em outros, melhorias funcionais, como forração e iluminação da parte interna das vitrines. Tablados cobertos de tapetes procuravam sugerir ambientações, ainda que de forma incipiente; painéis divisórios com adaptação de vitrines verticais apareciam como novidade.

A comunicação da exposição é pensada de forma fragmentada. Salas ou conjuntos de salas são distribuídos por profissionais da equipe e cada um deles, enfrentando a escassez de recursos, tentará resolver, da melhor maneira, a sua proposta de exposição.

O quadro abaixo apresenta a relação dos profissionais envolvidos com a nova montagem, a formação de cada um deles e as áreas temáticas que lhes competiam.

Clovis Bornay	Museólogo	Brasil Colônia
Terezinha Sarmiento, substituída por Solange Godoy	Museólogas	Reino Unido, Independência e Primeiro Reinado
Dulce Ludolf	Museóloga	Segundo Reinado
Afonso C. V. de Carvalho	Historiador	Guerra do Paraguai
Auta Barreto	Museóloga	Ocaso da Monarquia

O único elemento de comunicação introduzido deliberadamente na exposição como um todo foi a fotografia. Grandes ampliações fotográficas, obtidas por doação da editora Bloch, povoaram as salas, dando destaque a núcleos e tecendo panoramas, como no caso do painel de iconografia das melhorias introduzidas no Rio durante o período de D. João VI.

A iluminação e o equipamento de segurança inexistiram, assim como não houve qualquer preocupação com a conservação, que só viria a aparecer de forma estruturada no meio técnico a partir de cursos promovidos pelo Comitê Brasileiro do ICOM (Conselho Internacional dos Museus) no final da



década de 70. Nenhum recurso sonoro ou audiovisual fez parte da nova proposta inaugurada em 11 de outubro de 1969.

“A ruptura sugerida na proposta modernizadora: O Museu que trocou de Alma não alcança o nível das estruturas conceituais e não é capaz de provocar mudanças de mentalidades. A direção do Museu se isola num discurso modernizante, ainda que com forte acento conservador, e encontra resistência nos setores técnicos do Museu.”⁸

Por 15 anos, a exposição de longa duração do MHN se manteria cristalizada ou, pior, se deterioraria gradualmente, perdendo os textos e painéis fotográficos e, finalmente, exibiria o acervo com sinais evidentes de problemas de conservação, também visíveis nas paredes das galerias.

O discurso modernizante não resistira à oposição conservadora e por muito tempo ainda o Museu, durante toda a gestão de Gerardo Raposo da Câmara, não ousaria fazer uma nova proposta conceitual museológica para a exposição de longa duração.

A expografia do Museu Histórico Nacional voltou a ter desenvolvimento significativo a partir de 1985, quando é composta uma equipe interdisciplinar incumbida de pensar a missão do Museu e de definir conceito, espaço e acervo para a nova exposição de longa duração.

Pela primeira vez é criada uma sistemática que gera um trabalho coletivo envolvendo as diversas áreas da Casa: Museologia, História, Pesquisa, Comunicação (Museografia, Educação e Divulgação), Conservação e Restauração, Segurança e Captação de Recursos.

A primeira providência é fazer um diagnóstico geral da situação, que será apresentado ao público através de um documento de circulação restrita, denominado “A nova proposta para o Museu Histórico Nacional”, e de uma exposição de curta duração e ampla circulação, chamada “Nossos problemas, nossas soluções”, inaugurada em março de 1985. Nela já aparecem sugestões para a nova ocupação do prédio, que corresponde a todo o quarteirão e também à Casa do Trem.

O referido documento define: “Um museu de história deve ser um centro de investigação, coleta e exibição de objetos históricos pertinentes ao desenvolvimento social. A História é a ciência que o fundamenta, derivando daí o tratamento que constituirá sua identidade como museu”. Quanto à

abrangência temática, é assim conceituada: “Enfim, a posição conceitual do Museu é firmada: ‘O fato de existirem outros museus referentes a períodos ou temas definidos na história do Brasil não invalida que neste Museu se procure refletir a história nacional por inteiro. Ele será o museu-síntese’”⁹.

Essa tomada de posição tem ligação com o fato de que o Museu da República havia se separado do Museu Histórico Nacional pouco tempo antes, e tal atitude redefinia seu campo de atuação.

“O setor de exposições de um museu é por natureza a sua unidade mais representativa. É o setor através do qual o museu sintetiza, unifica e legitima suas diversas propostas, como instituição; onde adquire e mantém sua identidade – enquanto museu propriamente dito e enquanto categoria de museu.

Embora a partir da concepção inicial possa decorrer uma política de aquisição e alienação de acervo e mesmo alterações de estrutura física do prédio, o acervo pré-existente e as características do edifício do Museu foram elementos condicionantes de grande relevância”¹⁰.

Com base nesses pressupostos, foi pensado um circuito modular em que o visitante pudesse escolher o tema de sua preferência, podendo ser oferecidas visitas modulares e temáticas.

O partido tomado foi o de manter o Museu aberto para as obras que se iniciaram imediatamente e que seguiram o curso das prioridades, liberando gradualmente os espaços para a nova utilização pensada.

Estudos aprofundados no campo da História do Brasil realizados pelo professor Antônio Luis Porto e Albuquerque sugeriram a idéia de cinco módulos temáticos para o circuito de exposição de longa duração: “Expansão e Defesa” (que evoluiu para “Expansão, Ordem e Defesa”); “O Brasil no Sistema Colonial” (que se transformou em “Colonização e Dependência”); “Sociedade: trabalho, produção, cultura e lazer”, que chegou a ser tratado como “Vida Cotidiana”, embora nunca tenha se concretizado; “Dinâmica do Poder” (que se viabilizou, ainda que de forma incompleta, como “Memória do Estado Imperial”) e “Meios de Transporte” (que foi desmembrado em duas

exposições, intituladas, respectivamente, “No Tempo das Carruagens” e “Na velocidade do Protos”). A ordem de abertura das exposições foi feita de acordo com a disponibilidade das áreas após a obra.

2. O Módulo 2 do Circuito de Exposição: um estudo de caso

Após o planejamento global, foi iniciado o trabalho de implantação do Módulo 2 do Circuito de Exposição, cujo título traduzia o conceito ali proposto: “Colonização e Dependência”, uma vez que o espaço físico em que seria instalado fora o primeiro a ser liberado pelas obras de infra-estrutura. Trata-se de um conjunto arquitetônico de quatro salas, no primeiro andar do antigo prédio do Arsenal, com acesso por escada ao Pátio da Minerva.

O partido tomado foi o de respeitar as aberturas existentes, assim como o teto de gamela, restaurado como no original. Foi feita uma paginação do piso para a instalação da rede elétrica de alimentação da exposição, assim como um estudo de malha modular, a fim de otimizar a construção dos expositores e a circulação das salas. Foi definido preliminarmente o acervo a ser exibido em cada núcleo e subnúcleo do módulo, assim como o partido expositivo, com preocupação máxima para as áreas de conservação e segurança.

A partir das plantas arquitetônicas, foi feito um estudo da disposição dos expositores e de seu dimensionamento. Para a construção desses expositores levaram-se em consideração alguns “limitadores”: medidas máximas para as lâminas de vidro temperado, das placas de madeira compensada, dos revestimentos (madeira folheada e tecido) e dos equipamentos de iluminação e recursos gráficos a serem utilizados.

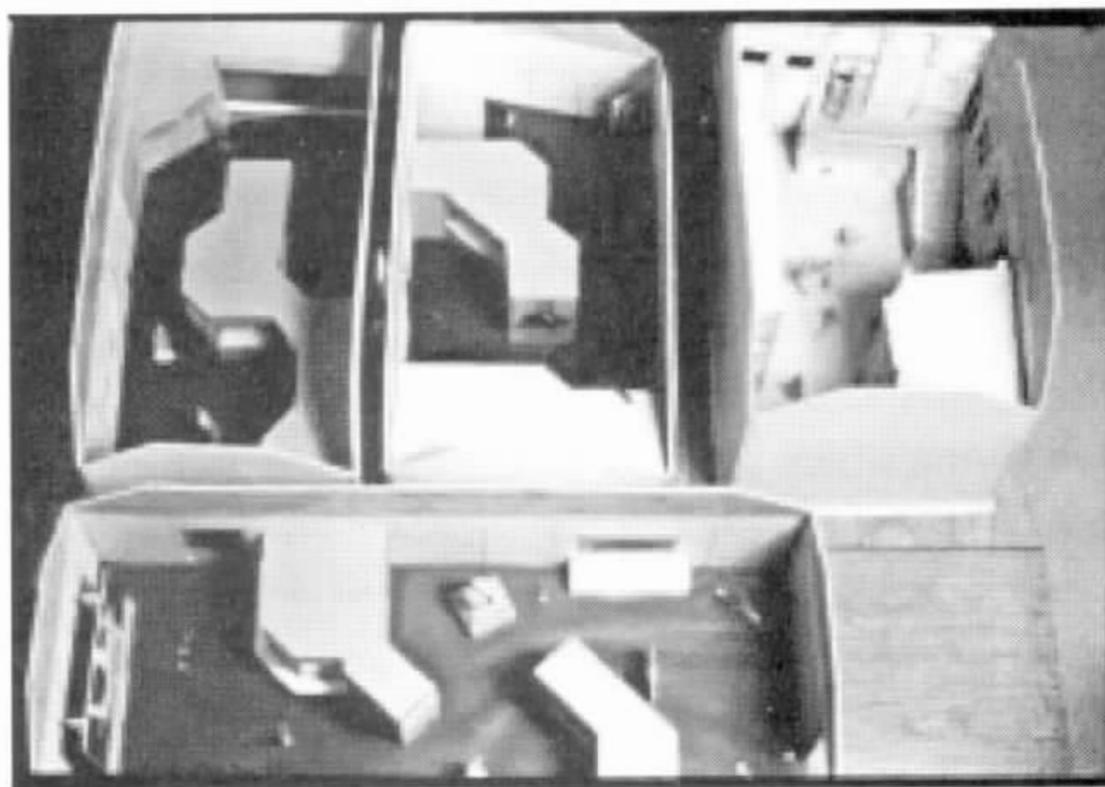
Das três soluções cenográficas propostas, duas ambientações foram executadas, restando a terceira: o corte em navio mercante, que nunca se concretizou.

O partido adotado foi o de construir caixas cenográficas em madeira com piso, paredes e tetos falsos, completamente separadas dos da galeria, por meio de emolduramento que recorta e contém a ambientação, além de garantir iluminação e segurança para o espaço. A cenografia foi trabalhada dentro de uma linguagem semelhante à dos expositores, buscando evidenciar o fato de ser um espaço novo, especialmente construído para a finalidade proposta. Um dos ambientes reproduz uma sala de casa abastada, povoada com móveis “estilo Império”. Esse ambiente foi sonorizado com músicas de época, fruto

de pesquisa especialmente desenvolvida. A fonte de inspiração para esse ambiente foi a pianola que pertenceu a D. Pedro I.

Os estudos sobre as possibilidades de circulação dos visitantes foram elaborados a partir de malhas modulares. Em seminário interno para discussão e debate dos processos de construção do circuito expositivo foram apresentadas três opções de malhas modulares: uma a 45°, outra a 90° e outra ainda a 30° em relação às paredes. A equipe optou pela malha de 90° por considerar que ela possibilitava melhores condições desenvolvimento ao projeto.

Foram feitos diversos protótipos em miniatura do circuito expositivo. Esses protótipos, junto com os primeiros desenhos, serviram de subsídio para as firmas/equipes especializadas e convidadas para o desenvolvimento do trabalho de desenho industrial e construção dos expositores. A equipe contratada para a construção dos expositores foi liderada por Jacques van de Beuc, e a equipe de iluminação foi liderada por Ester Stiller e Gilberto Franco.



As firmas convidadas a participar do trabalho foram escolhidas pela excelência na área em que atuavam, mas, ainda assim, receberam o projeto totalmente elaborado e detalhado quanto aos conceitos essenciais, definição de acervo, indicadores da área de conservação,

tipologia dos expositores etc. A equipe do Museu acompanhou de perto o desenvolvimento dos trabalhos, bem como sua implantação. Antes da concretização e elaboração final dos expositores e do projeto de iluminação, as firmas e equipes construíram, em escala real, protótipos que foram submetidos à aprovação da equipe institucional.

O projeto de programação visual foi feito no próprio Museu sob a coordenação da *designer* Maria Rita Parreiras Horta, além de quatro outros profissionais contratados exclusivamente para o período de elaboração do trabalho. A contratação de uma programadora visual para coordenar uma área

que seria responsável pela identidade visual da instituição foi, em 1985, uma atitude inovadora, que gerou muito bons resultados. A presença do arquiteto-museógrafo, assim como da programadora visual, abriu novas perspectivas para o trabalho interdisciplinar.

O trabalho de construção da exposição “Colonização e Dependência” foi reconhecido e saudado por diversos profissionais como sendo um trabalho inovador. Maria de Lourdes Parreira Horta, por exemplo, chegou a afirmar que “o Módulo 2 da exposição permanente do Museu Histórico Nacional [foi] um divisor de água na questão da museografia contemporânea no Brasil”¹¹.

3. Alguns processos, procedimentos e equipamentos utilizados na construção da exposição

O mobiliário expositor foi feito em compensado naval, revestido de laminados de frejó, tem grandes dimensões e foi pensado para conter o conjunto das peças do acervo selecionadas para exposição. Sendo, em alguns núcleos, bastante numerosos, os objetos são vistos na posição vertical, tendo sido abolidas, por este motivo, as vitrines-mesas.

Os fechamentos das vitrines garantem vedação total e estão sempre colocados na parte posterior, com as portas camufladas por painéis de texto ou iconografia, garantindo assim maior segurança. As portas foram planeja-



Mobiliário expositor do módulo 2

das para facilitar a entrada e a saída de acervos, assim como os serviços de manutenção, sendo, portanto, de largura maior do que a usual. Nos expositores de maior dimensão foram criadas áreas de circulação interna.

Para cada vitrine, foram desenvolvidos estudos sobre os espaços internos, visando adequá-los a necessidades específicas e foram também criados suportes modulados para realçar algumas peças no interior das vitrines. A

madeira foi o material escolhido pela sua qualidade hídrica e pela conseqüente capacidade de favorecer a estabilidade ambiental das vitrines. Essa qualidade hídrica da madeira é que é responsável pela manutenção da estabilidade dos índices de umidade relativa, algo em torno de 70%. Esse índice médio, considerado aceitável para a boa conservação do acervo, foi comprovado pelo trabalho de monitoramento ambiental que durante alguns anos controlou a variação de umidade relativa dentro e fora das vitrines.

Os primeiros equipamentos de monitoramento ambiental foram doados pelo *International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property* (ICCROM), através do professor Gäel de Guichen, assistente técnico de conservação de bens culturais muito conhecido em nosso país por seu trabalho pioneiro. Gäel de Guichen, nos anos 70 e 80, ministrou no Brasil diversos cursos nas áreas de conservação e monitoramento ambiental.

A iluminação do circuito constituiu um problema à parte. Tendo em vista a natureza do acervo e as demandas do projeto expográfico, o sistema de iluminação foi planejado com um alto nível de flexibilidade. Dois sistemas foram associados para otimizar os resultados: iluminação fluorescente e incandescente dicróica. Esses dois sistemas podem funcionar de modo pleno ou de modo parcial e tudo isso de acordo com um rigoroso controle dos índices de iluminância. Os equipamentos foram colocados em câmara de iluminação isolada no topo das vitrines, para que o calor gerado pelos mesmos fosse dissipado e absorvido pelo ambiente da sala. Esta solução facilita enormemente a manutenção dos equipamentos e a troca de lâmpadas. Há uma lâmina de vidro jateado que separa as luminárias e lâmpadas do interior da vitrine, funcionando como filtro e facilitando a dispersão do fecho luminoso. A luz geral das galerias foi instalada em trilhos eletrificados dispostos em função das necessidades expográficas.

A questão da segurança nunca tinha sido satisfatoriamente abordada em museus brasileiros, o que era atestado pelos diversos incidentes já registrados. Graças a um convênio firmado com o Ministério da Justiça, o Museu Histórico Nacional pôde fazer e executar um projeto de segurança contra roubo e vandalismo, priorizando a compra de sensores infravermelhos e de impacto para o interior das vitrines e das galerias. Além desses sensores, foi instalado no Museu um circuito interno de televisão, ligado a uma central de segurança recém-implantada. O pensamento que norteou o projeto foi minimizar os

riscos de conservação e segurança, contribuindo desse modo com o trabalho dos vigilantes.

A programação visual começou a ser implementada a partir da incorporação de uma programadora visual qualificada à equipe institucional, o que, para a época, foi um avanço notável. Essa programadora pôde, ainda que temporariamente, constituir uma equipe, que, com ela, desenvolveu o projeto visual da exposição e buscou a construção de uma identidade visual própria.

Estamos falando de um período em que a computação gráfica dava os seus primeiros passos. Isso explica de algum modo a não-utilização de recursos eletrônicos na elaboração das propostas de exposição aqui analisada.

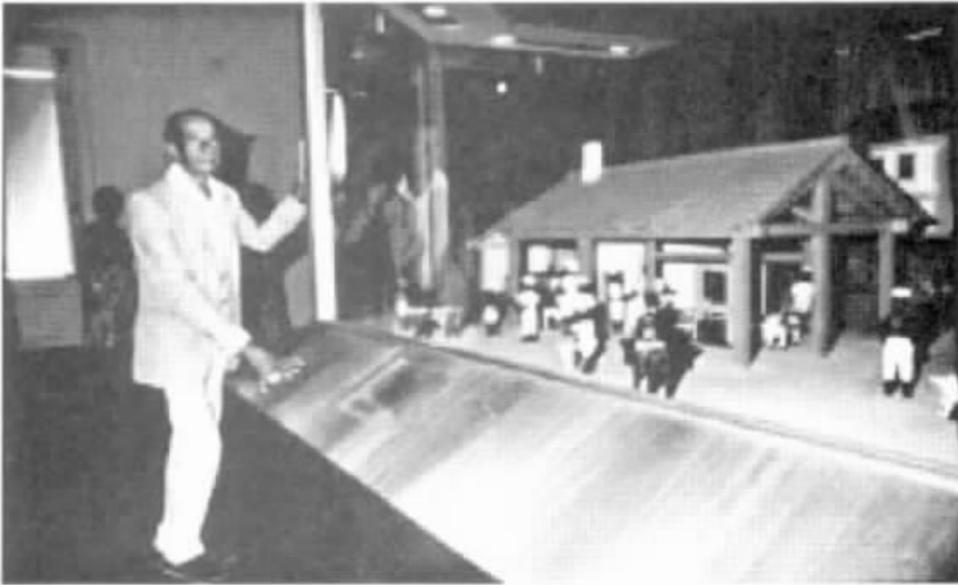
Os processos utilizados eram basicamente os do fotolito, fotocomposição e *silk screen*. Alguns experimentos foram realizados. Entre esses experimentos destacamos o caso dos textos e do painel fotográfico, que receberam uma fina camada de resina transparente para garantir a sua manutenção. A equipe trabalhou com expositores e, de modo especial, com miniaturas. Foram feitos protótipos em diversas versões para uma escolha final da equipe. O início deste trabalho, pelo seu ineditismo, gerou arestas que seriam sanadas com a melhor definição das atribuições e de entrosamento do grupo.

A expografia procurou estabelecer o diálogo entre os objetos selecionados e as informações complementares, harmonizando-os.

A museóloga Iara Valdetaro Madeira, responsável pela organização dos trabalhos, utilizou planilhas que davam uma série de informações sobre o desenvolvimento dos núcleos e subnúcleos. Essas planilhas foram adaptadas daquelas criadas por Henry Sears para os museus canadenses¹².

Houve sempre, durante todo o desenvolvimento do projeto, experimentação e avaliação. Uma série de novos produtos foram testados, até mesmo os tecidos utilizados para o revestimento foram feitos por encomenda e doados pela Fábrica Bangu.

Constatadas as lacunas do acervo do Museu, que, apesar de muito grande, não possuía nada de representativo sobre o plantio do café, da imigração ou ainda do engenho de açúcar, foi priorizada a aquisição de peças por doação, empréstimo ou compra para superar o problema. Da mesma forma, foi encomendado ao artista popular Antônio de Oliveira a construção de maquete mecanizada que mostrasse a casa grande, a senzala e aspectos de um engenho de açúcar, sendo a área de ocupação espacial definida pelo projeto.



O artista popular Antônio Oliveira

O acompanhamento do artista foi um capítulo à parte. Estreante na convivência com uma instituição nos moldes do Museu Histórico Nacional, Antônio de Oliveira criou peripécias para a execução da maquete. Lúcia Meira Lima, assessora da direção, viabilizou um cotidiano árduo para obter a

finalização da obra.

O grande projeto complementar foi, sem dúvida, a encomenda de uma obra de arte, um tríptico, síntese da proposta conceitual do módulo “Colonização e Dependência”, ao artista plástico Clécio Penedo.

O painel, concebido como um grande jogo da memória, trabalha com símbolos de ontem e de hoje, justapondo-os e decodificando-os; ele abre a exposição, provoca o visitante estimulando-o à reflexão e ao diálogo.

Clécio Penedo foi escolhido por seu trabalho já consagrado e pela afinidade com a temática a ser desenvolvida, cuja pesquisa lhe foi fornecida pelo Museu. Por diversas vezes, foram organizados debates com o artista até o final da execução da obra, na cidade do Rio de Janeiro ou em seu ateliê em Barra Mansa (RJ), sempre buscando maior afinação com a proposta conceitual.

O terceiro grande projeto complementar foi o vídeo “Histórias do Cotidiano”, desenvolvido com o objetivo de completar as lacunas da exposição e trazer o debate do tema para os nossos dias com uma linguagem contemporânea. O vídeo foi feito pelo Museu Histórico Nacional e Lapa Produções Cinematográficas, com o apoio cultural das Empresas Petróleo Ipiranga e Embrafilme/Fundação do Cinema Brasileiro. O Museu serviu de cenário para os interiores, as cenas externas foram feitas na casa da sra. Laura Rodrigo Otávio, em Santa Teresa, e no aeroporto Santos Dumont. Toda a pesquisa foi desenvolvida pela equipe do Museu, sob a direção de Regina Abreu, autora do argumento e do roteiro. Noilton Nunes dirigiu e foi responsável pela fotografia e montagem. A produção executiva coube a Lúcia Meira Lima.

As artistas escolhidas foram Henriqueta Brieba, para o papel de avó e Mariana de Moraes, para o papel da neta. Nos diálogos entre elas, o passado e o presente estão ligados para que o visitante descubra mais sobre si mesmo. O Museu pôde contar com a consultoria do historiador Ilmar Mattos e com a trilha



O artista plástico Clécio Penedo

sonora de Jairo Severiano, além de ter pesquisado fontes da Biblioteca Nacional, da Cinemateca do MAM, do CDOC, da TV Globo e do Arquivo Manchete.

Na opinião de Ulpiano Bezerra de Menezes, emitida em relatório sobre o Museu Histórico Nacional datado de 1988, “[o] vídeo apresentado ao fim deste módulo é trabalho de bom nível e muita sensibilidade. Bem servido por matéria-prima histórica selecionada com felicidade e por trilha sonora muito sugestiva, ao invés de prosseguir o caminho dos documentários e de seu tratamento linear, constitui-se como mosaico, capaz de fazer perceber aquilo que, afinal, é o núcleo do fenômeno histórico: a mudança[...]”¹³.

Alguns projetos, contudo, não se concretizaram, quase sempre por falta de recursos, muito embora já houvesse uma forte participação de particulares e de empresas privadas¹⁴. Esses projetos criariam outras possibilidades de comunicação e utilizariam recursos como dioramas e maquetes, sobretudo no núcleo relativo à industrialização. De qualquer modo, houve uma ampliação de acervo, fruto de doações ou empréstimo por parte de pessoas físicas e instituições culturais.

Uma exposição não é um corpo estático, de forma que, nos 15 anos em que a exposição está aberta ao público, foram adotadas providências de atualização e revisão. A mais recente foi feita em janeiro de 2002, com a renovação da rede elétrica das vitrines, a troca de forração interna e a renovação de peças do acervo. Textos de subnúcleo e legendas são hoje bilíngües.

O estado de conservação do acervo tem se mantido estável, graças aos expositores e aos procedimentos técnicos adotados.

4. A avaliação do processo

O Módulo 2 foi feito dentro de uma dinâmica de permanente avaliação interna e externa. Tratava-se de um processo modernizador em que muitas áreas do conhecimento estavam sendo chamadas a colaborar, num esforço reflexivo da equipe, com a colaboração de profissionais nacionais e estrangeiros.

Os primeiros consultores estrangeiros foram os ingleses Eileen Hooper Greenhill e John Reeve, ambos do Museu Britânico. Eles aqui estiveram em julho de 1987, para participar do seminário “O Processo de Comunicação em Museus”, organizado pela então Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, pelo Museu Histórico Nacional, pelo Museu Lasar Segall e pelo Museu Paulo Duarte, do Instituto de Pré-História da USP. Os participantes do seminário foram convidados a trabalhar com um protótipo de expositor e acervo pré-selecionado, fazendo exercícios práticos e avaliação das propostas sugeridas pela equipe do Museu. O trabalho gerou bons resultados.

Recebemos também o arquiteto italiano Piva, que tinha uma linha de trabalho mais voltada para museus de arte e que estava em visita ao Brasil, convidado pela Fundação Nacional Pró-Memória. As opiniões de Piva sobre os museus brasileiros, incluindo o Museu Histórico Nacional, geraram bastante polêmica.

Durante o período que precedeu a abertura oficial da exposição, em dezembro de 1987, recebemos visitas técnicas de Maria de Lourdes Parreiras Horta, coordenadora de Acervos Museológicos da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, das museólogas Ecylla Castanheira Brandão, Lygia Martins Costa e Marília Duarte Nunes, do historiador Ilmar Rohlof Matos, do cenógrafo José Dias e do *designer* Luis Alberto Zuñiga.

A avaliação maior foi feita em junho e julho de 1988, dentro do seminário “Museus Nacionais: Perfil e Perspectivas”, promovido pelo Ministério da Cultura. Durante o processo que precedeu o seminário, o Museu foi visitado por uma série de especialistas, convidados pelo Ministério também para avaliar os Museus da República, Imperial e o Nacional de Belas Artes. Os quatro consultores indicados para visitar o Museu Histórico Nacional foram Ana Arruda Callado (Escola de Comunicação da UFRJ), Berta Ribeiro (Museu Nacional), Margarida Souza Neves (Departamento de História da PUC/RJ) e Ulpiano Bezerra de Menezes (Departamento de História da USP).

Esses relatórios analisam vários aspectos do Museu e, de modo especial, apresentam algumas referências sobre o Módulo 2, como a opinião emitida por Ana Arruda Callado:

“A parte da exposição planejada que já está pronta tem peças sugestivas, apresentadas de forma contextualizada e com painéis explicativos da melhor qualidade – tanto verbal quanto visual. O sistema de segurança é notável. [...]”¹⁵

A antropóloga Berta Ribeiro também assinala pontos que lhe pareceram notáveis:

“Restaria comentar a temática renovadora da exposição permanente, que antes privilegiava apenas os feitos da elite dominante. Isso fazia com que o visitante admirasse o brilho da oligarquia política e econômica da colônia, do império ou da república, sem que pudesse atinar que forças sociais e mediante que processos toda aquela riqueza fora amealhada. [...] A temática proposta procura resgatar, justamente, a contribuição oculta, o trabalho que tornou possível a opulência de uma minoria. Ou seja, a voz, a forma de viver, de criar e de sentir da maioria silenciosa que nunca teve oportunidade de atravessar os umbrais do museu, casa vetusta que falava dos ricos para os ricos e privilegiados, deixando o povo, o ator principal na penumbra. Isto não significa que se deva ocultar o esplendor que exibía – e exhibe – a classe dominante e que reflete o seu poder e mando. Mesmo porque, o visitante comum tem o direito e gosta de saber quem são e como vivem os poderosos de todos os tempos, que se beneficiam da exploração do seu trabalho. O desafio é traduzir para uma linguagem museológica a etnografia desse modo de vida e incluir sua contraparte, as expressões materiais e estéticas da cultura popular.”¹⁶

Já o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes assim se posicionou:

“[...] Da exposição permanente só está montado, segundo a nova proposta, o segundo módulo, ‘Colonização e dependência’. O resultado é bastante satisfatório. De início, saliente-se o acerto de trabalhar com módulos que incluem critérios temáticos/cronológicos/regionais e que se utilizam de objetos de diversas coleções, ao invés da exposição taxinômica dessas mesmas coleções. Só assim é que é possível trabalhar com “problemas” históricos. Também foi muito eficaz o abandono da perspectiva panorâmica, em benefício de cortes específicos, que o acervo permitia desenvolver. [...] O tratamento museográfico, no geral, é adequado e a liberação dos atributos arquitetônicos do espaço original é positiva (em que pese uma certa mobilização excessiva desse espaço).”¹⁷

5. Lidando com autores e autorias

Uma das atitudes inovadoras na execução do Módulo 2 foi a de estabelecer as autorias no final da exposição, juntamente com os créditos institucionais e de apoios recebidos. Assim, encontram-se relacionados a museóloga Solange de Sampaio Godoy, coordenadora-geral do projeto e do projeto museológico, o historiador Antônio Luis Porto e Albuquerque, autor da proposta conceitual, o arquiteto Luis Carlos Antonelli Lacerda, coordenador do projeto museográfico, a *designer* Maria Rita Parreiras Horta, coordenadora do projeto gráfico, e a *designer* Suzana Valadares, que atuou como chefe executiva, o *designer* Washington Lessa, autor do projeto gráfico dos mapas, Esther Stiller e Gilberto Franco, autores do projeto de iluminação, e as autoras dos textos, a historiadora Cristina Guido e a antropóloga Regina Abreu.

Embora a equipe do Museu não tenha sido inteiramente nomeada, foram citadas as diversas áreas que atuaram na seleção, catalogação, conservação, restauração do acervo e comunicação, em especial a Museografia, além do apoio administrativo. Além dos profissionais citados, seria importante subli-

nhar a participação de profissionais que tiveram papel destacado na implantação do Módulo 2, como a museóloga Vera Alencar, então chefe do Departamento de Comunicação, ao qual estava vinculada a Divisão de Museografia; a museólogas Iara Valdetaro Madeira e Ruth Beatriz Caldeira de Andrade, que com Luís Antonelli dividiram os trabalhos daquela divisão.

Uma coisa é certa: todo o Museu foi profundamente envolvido no processo de planejamento e montagem do Módulo 2, o que deu à equipe rara oportunidade de integração, reflexão e desenvolvimento profissional. Como observou Margarida Souza Neves, o resultado do processo foi o desenvolvimento de...

“Um novo conceito de museu, que se apóia no entendimento da história, da memória e da nação como construções e se expressa na maneira pela qual a instituição entende e realiza a integração de sua dupla dimensão de, por um lado, conservar e expor o acervo, e, por outro, produzir uma leitura e uma reflexão a partir deste mesmo acervo, tendo como referência a memória coletiva.”¹⁸

6. Considerações finais

O Museu Histórico Nacional oferece uma área de exposição de longa duração com aproximadamente 3.800 m², onde são encontradas diversas estéticas, mas também grande unidade na sua proposta museológica e museográfica.

Toda a área de exposição de longa duração do Museu, a sua parte visível ao público, foi criada e realizada sob a coordenação de Luis Antonelli. O contraponto é o Pátio dos Canhões, que guarda a feição do Museu no seu período inicial, ecos da vontade do seu fundador.

O respeito e a continuidade que caracterizaram as diversas direções do Museu desde 1985 fizeram com que o macroplanejamento feito naquele ano pudesse se tornar realidade, ainda que mais de uma década depois.

Notas

1. Ver a esse respeito ARNAUT, Jurema Kopke Eis, ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de (orgs.). *Museografia: El lenguaje de los museos al servicio de la sociedad y*

- su patrimônio cultural. Brasília, DF : Ministério da Cultura/IPHAN, 1997.
2. HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. “Panorama da Museografia no Brasil”. In: KOPKE, Jurema Eis Arnaut, ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. *Op. cit.*
 3. CHAGAS, Mário de Souza, GODOY, Solange de Sampaio. “Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional”. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 27, 1995.). Rio de Janeiro, 1995.
 4. BITTENCOURT, José Neves. “Museu Histórico Nacional, 1931: O nascimento de uma nova museografia no Brasil?”. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 33, 2001.). Rio de Janeiro, 2001.
 5. Idem.
 6. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura/Museu Histórico Nacional, 1953.
 7. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Relatório da Diretoria para o ano 1960. Seção de Apoio Administrativo, AS/DG.
 8. CHAGAS, Mário de Souza, GODOY, Solange de Sampaio. *Op. cit.*
 9. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Nosso problemas, nossas soluções*. Rio de Janeiro : 1986. (Catálogo da exposição de mesmo nome realizada nas dependências do Museu Histórico Nacional.)
 10. BRASIL, Museu Histórico Nacional. “A Nova Proposta para o Museu Histórico Nacional.” Rio de Janeiro, 1985 (mimeo). Documento produzido nos primeiros meses de gestão de Solange Godoy, para ser submetido às autoridades de tutela.
 11. HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. “Panorama da Museografia no Brasil”. In: ARNAUT, Jurema Kopke Eis, ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de (orgs.). *Op. cit.*
 12. SEARS, Henry. “Planning for galleries and displays.” In: *Planning our museums*. Ottawa : National Museums of Canada, 1983.
 13. Menezes, Ulpiano T. B. de. “Parecer sobre o Museu Histórico Nacional.” Rio de Janeiro : 1988.
 14. O Museu Histórico Nacional contou com o apoio e o patrocínio de Carlos Calmon, Casa Móveis Gelli, Empresa de Petróleo Ipiranga, Exportadora Brasileira Café (BRASCAFÉ), Companhia Química Industrial de Laminados (FORMIPLAC), Companhia Siderúrgica Pain, Fábrica Bangú, Fundação BRASCAN, GRADIENTE Eletrônica S/A, Instituto Brasileiro do Café, Museu da Imigração Japonesa – São Paulo, José Mindlin, Roberto Paulo César de Andrade e Sul América Seguros.
 15. CALLADO, Ana A. “Parecer sobre o Museu Histórico Nacional.” In: *Seminário Museu Nacionais: Perfil e Perspectivas*. Rio de Janeiro : 1988.
 16. RIBEIRO, Berta. “Parecer sobre o Museu Histórico Nacional.” In: *Op. cit.*
 17. MENEZES, Ulpiano T. B. de. “Parecer sobre o Museu Histórico Nacional.” In: *Op. cit.*
 18. NEVES, Margarida Souza. “Museu/Memória/História.” In: *Op. cit.*

O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus

Regina Abreu*

Em recente visita aos módulos da Exposição Permanente do Museu Histórico Nacional fui surpreendida por um objeto singular: o vestido de Maria Bonita. De cor cáqui, com apliques de sianinhas nas extremidades, embora já bastante desgastado pelo tempo, o vestido guarda certa eloquência e desperta a imaginação. Não há como separá-lo da personagem que vive no imaginário de nossa memória coletiva. Sem o fausto de outros objetos gloriosos expostos em vitrines contíguas, sem fios de ouro, sem detalhes sofisticados, esta pequena e singela peça me parece emblemática. Imaginamos Maria Bonita metida dentro dela com seu corpo miúdo. Ela poderia estar dançando ou cuidando de afazeres domésticos com as mulheres do bando. Com um vestido deste tipo, Maria Bonita certamente não estaria participando de um saque ou levante junto a Lampião e os demais cangaceiros. O vestido tem algo de muito feminino, é delicado demais para as intempéries das aventuras sertanejas...

Na ocasião, soube que o vestido fora “descoberto” havia relativamente pouco tempo. Histórias de museu... Segundo o pesquisador Mário Chagas, ele

Resumo / Abstract

O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus

Regina Abreu

O texto parte da análise do vestido de Maria Bonita exposto no circuito permanente do Museu Histórico Nacional para refletir sobre as possibilidades de escrita e leitura da História nas exposições. A autora traça uma trajetória dessa prática historiográfica no Museu, caracterizando-a e apontando suas transformações ao longo do tempo: do culto aos heróis à objetividade dos fatos narrados. Levanta as possibilidades de significação e ressignificação da indumentária, na História que o Museu propõe-se a escrever.

Maria Bonita's dress and the History writing in museums

Regina Abreu

Analyzing Maria Bonita's dress shown in one of the longterm exhibition galleries of the National Historical Museum, the author ponders over the possibilities of the writing and the reading of history in exhibitions. Tracing a line through the historiographic practice at the museum, pointing to the changes occurred as time went by: from the devotion to the heroes stretching to the objectivity of the narrated facts. She also considers the different meanings the robe will acquire in the history the Museum proposes to write.

* Antropóloga. Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento da Universidade da Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO. (Rio de Janeiro, RJ).

estava conservado em reserva técnica. No entanto, diante de um acervo não apenas rico em quantidade, mas repleto de objetos valiosos, o vestido de Maria Bonita foi, de certa forma, “esquecido” ao longo do tempo. Além do mais, já havia se perdido a informação de que o vestido pertencera a Maria Bonita. Foi quando um pesquisador que estudava o tema do cangaço entrou em contato com a instituição, indagando sobre o “vestido de Maria Bonita”. Ele tinha informações precisas e descreveu a peça em detalhes: as sianinhas, a cor, o formato. Procura daqui, procura dali, o vestido foi identificado. Salvo do “esquecimento”, passou a constituir uma relíquia, testemunho do cangaço e do movimento de Lampião. Uma vez “ressignificado”, foi integrado à Exposição Permanente do Museu.

Num circuito de exposição onde quase não se faz menção a personagens, onde não se enfatizam relíquias ou objetos auráticos e emblemáticos, o vestido de Maria Bonita é provocador. E, num certo sentido, parece desequilibrar todo o percurso. Com toda sua evocação ao sonho e à imaginação, despertando sentimentos de emoção e remetendo ao imaginário de uma memória coletiva, ele parece não caber neste museu informativo, didático, onde cada texto anuncia passagens de uma história que se desenrola ao longo do tempo num contínuo. O vestido de Maria Bonita parece despregar-se de um discurso cuja intenção consiste em articular todos os objetos a um sentido normativo se não único, totalizador. Esta peça, intrinsecamente associada a uma personagem, que só existe nesta relação imaginária com a criatura que o vestiu, não parece pertencer a este Museu, onde os objetos são dispostos intencionalmente com a função de ilustrar os textos e compor uma informação global ao visitante. A Exposição Permanente, concebida em módulos interligados, sinaliza prioritariamente esta visão totalizadora, “encompassadora” dos diferentes aspectos apresentados. É claro que é possível se deter em uma única peça e observar detalhes não focalizados pelo projeto conceitual que desliza diante de nossos olhos. Qualquer visitante pode também fazer outras leituras além daquela proposta. Todo discurso, por mais abrangente e sistematizador, não escapa a múltiplas vias de recepção. Entretanto, o vestido de Maria Bonita clama por outras vozes. Ele aponta para outras possibilidades não de leituras, mas de escritas. Houve um tempo em que os museus eram repletos de personagens. Houve um tempo em que o próprio Museu Histórico Nacional era quase um somatório de “museus-casas”, tal a quantidade de personagens reverenciados e cultuados. Nesse tempo certamente não contemplávamos o

vestido de uma Maria Bonita, mas sim o de uma imperatriz, condessa ou baronesa. Nesse tempo, todos os objetos tiveram um dia um dono e a graça era imaginar cenas paradigmáticas a partir dos objetos: por meio de uma certa espada imaginava-se D. Pedro I proclamando a independência, por meio de um par de vasos comemorativos imaginava-se o dia do casamento de D. Tereza Cristina e D. Pedro II, por meio de uma certa caneta cravejada de ouro e diamantes imaginava-se a Princesa Isabel assinando a Lei Áurea. Era o museu dos grandes personagens históricos. Com ele, aprendia-se a “amar a pátria” e “cultuar os seus heróis”, para usar expressões de Gustavo Barroso. Este modelo de museu era movido por uma concepção de História bem particular: a “História Mestra da Vida” que, antes de se fundar no tempo, como a concepção moderna de História, estabelecia um “espaço de experiências” onde eram reunidos exemplos, histórias excepcionais, extraordinárias, exemplares, em suma, capazes de fornecer orientação e sabedoria a todos os que dele se aproximavam.¹ Esta concepção de História, chamada de clássica e que antecedeu à moderna, tinha como objetivo último uma função ética e pedagógica: escrever a História era transmitir valores. O “museu do Barroso” tinha muito desta vertente. Nele, os objetos eram “auráticos” e “autênticos”². Tinham o sentido das relíquias dos santos, servindo como testemunhos de passagens emblemáticas da História do Brasil. Por meio de uma relação metonímica entre o possuidor e a coisa possuída e entre o observador e a coisa observada, estabelecia-se uma relação de continuidade com esse passado. A sensação produzida no visitante era a de proximidade com experiências vivenciadas por personagens do passado. A mesma sensação que pude experimentar diante do vestido de Maria Bonita: como se o tempo estancasse e eu pudesse ser envolvida por este espaço de experiências que aproximava a personagem Maria Bonita de minha própria existência. Este museu afetivo, envolvente, na interseção de uma concepção de história muito próxima da memória social, não existe mais no Museu Histórico Nacional. Um longo percurso de reformas – trabalho de dedicados especialistas em diferentes áreas – implantou há décadas na instituição a moderna concepção de História, com suas exigências de imparcialidade e de objetividade, empenhada em informar sobre a “verdade dos fatos” com precisão. Nesta vertente, a base da escrita da História não mais se relaciona com a transmissão de valores ou uma concepção ética e pedagógica, mas sim com a análise consistente de documentos, a confrontação de testemunhos, capazes de estabelecer uma visão realista do passado. Sem que-

rer emitir juízos de valor sobre a pertinência de uma ou de outra concepção da História, podemos afirmar que o Museu Histórico Nacional seguiu neste processo as tendências que mais se ajustavam a um museu que se queria moderno e articulado com as propostas contemporâneas. Neste sentido, o Museu Histórico Nacional acompanhou as novidades acadêmicas na passagem de uma verdade que se identificava com a ética para uma verdade que passou a se confundir com o fato. Neste contexto, a escrita da História afastou-se de tudo aquilo que se aproximava das fronteiras da fantasia ou da imaginação. A espada com que D. Pedro I proferiu o “grito do Ipiranga”, a caneta com a qual a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea, os dormentes que serviram para enforcar Tiradentes, todos estes objetos teriam que ser “ressignificados”. Era preciso um texto que os contivesse, enunciando as verdades sobre os fatos históricos. Neste modelo de História, os personagens foram banidos. Para os especialistas de uma concepção moderna de História que desejavam se contrapor ao antigo modelo, a idéia de apresentar personagens numa vertente factual parecia contraditória. O objetivo principal deveria consistir em focalizar as grandes linhas de força, as macroestruturas, enfatizando as principais mudanças numa linha do tempo progressiva e linear, onde o passado nunca retorna e o presente é um eterno porvir. Na concepção clássica de História, a representação do tempo tendia a se mesclar com uma visão mítica, onde as experiências eram narradas justamente pelo que traziam de vívido. A narrativa dos feitos de “Alexandre, O Grande” ou de outros guerreiros e heróis tinham um significado para a vida daqueles a quem ela se dirigia, servia para orientar condutas no presente. Entretanto, essas narrativas eram também carregadas de valores, de culto e admiração. Fazer uma narrativa sobre um personagem significava colocá-lo em destaque, atribuir qualidades e emitir opiniões a seu respeito. Por este motivo, a idéia de colocar em foco os personagens no discurso histórico ficou associada a essa maneira particular de falar dos personagens. Assim, quando novos especialistas da História, munidos de instrumentais técnicos e metodológicos, passaram a apregoar uma objetividade sobre os fatos narrados, a primeira reação foi a de banir os personagens. Muitos livros foram escritos deste modo. A História passava a ser o resultado da ação de forças abstratas como o Estado, o Mercado, a Nação, a Região ou, quando muito, as classes ou grupos sociais: a Burguesia, o Proletariado, o Campesinato. Talvez a vertente que mais tenha levado às últimas conseqüências este modelo historiográfico tenha sido a marxista, para a qual o indivíduo significava ape-

nas a expressão de forças sociais. Neste contexto, para que apresentar um personagem se ele não era nada além (ou aquém) da expressão de um coletivo que o ultrapassava?

Passado um largo período de afirmação da concepção moderna de História, outras tendências foram se esboçando no horizonte. Hoje vivemos um momento diferente que alguns chegam a definir como de crise da concepção moderna da História e de afirmação de outras vertentes (pós-modernas?). Um dos vetores que impulsionou toda uma revisão teórico-metodológica da História e de diferentes ramos das Ciências Humanas relacionou-se à problematização da linguagem, a partir da onda estruturalista dos anos 60, tendo como referências decisivas os textos *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault, e *O discurso da História*, de Roland Barthes. A partir dessa problematização da linguagem, a existência de uma relação estável, “natural”, entre palavras e coisas, foi desnaturalizada e historicizada. No entender do professor Francisco J. C. Falcon, “percebia-se, enfim, que a linguagem, longe de ser um meio ‘neutro’, é, na verdade, constitutiva do sentido e, como querem alguns, constitutiva da própria ‘realidade’”.³ Em outras palavras, a escrita da História é uma construção, trabalho empreendido por um sujeito que narra: o historiador. Ao construir o texto histórico, o historiador articula conceitos e constrói uma versão do que, com base na autoridade do documento, convencionou-se designar por fato. Mas a grande novidade no pensamento historiográfico foi constatar que o próprio documento é construído. Não existem possibilidades de apreensão da realidade em seu estado “natural”; o acesso a ela é mediado pelo sujeito do conhecimento, ou seja, trata-se de uma “realidade construída”. Esta reflexão alterou substancialmente as vias de escrita da História. O tema da subjetividade intrinsecamente associado ao lugar de um historiador que é eminentemente um narrador permitiu entrever uma outra maneira de conceber o trabalho intelectual. Se os personagens foram banidos da História moderna com sua pretensão de objetividade plena – que se acreditava assegurada pela utilização de métodos e técnicas “corretos”-, o que a crítica pós-moderna tornou visível foi o lugar do historiador enquanto um grande personagem que englobou todos os outros. Para além das pequenas narrativas de um grande contingente de personagens históricos que circulavam na concepção clássica de História, na vertente moderna, o historiador pairava todo-poderoso, com uma narrativa de mão única. Paralelamente à “descoberta da linguagem”, também designada de *linguistic turn* ou “giro linguístico”,

outros movimentos no campo das Ciências Humanas contribuíram para oferecer outras caligrafias para a escrita da História. Um destes movimentos correspondeu à virada da Antropologia para estudos internos à sociedade ocidental moderna, que conduziu a uma aproximação com a História. A emergência de novas áreas de estudo tanto para o historiador quanto para o antropólogo viu nascer muitas histórias: a das mentalidades, a do cotidiano, a da cultura. Passaram a ser valorizadas “pequenas histórias” e histórias do tempo presente, onde novos personagens foram saindo do anonimato a que a “grande História” os havia relegado. Histórias como as do moleiro perseguido pela Inquisição, de Carlo Ginzburg, ou do inspetor de polícia de Robert Darnton. Histórias que retomam a noção de personagem histórico em outros contextos com outras intenções. Agora, já não se trata mais de cultuar ou enaltecer alguns personagens como formas de cultivo e difusão de valores. Numa terceira via, nem clássica, nem moderna, o objetivo é refletir sobre as ações e reações de personagens singulares em contextos igualmente singulares. Uma vez definido o espaço de possibilidades em uma época e lugar, convém perceber o domínio das opções, das escolhas, enfim, o caminho de cada um. Se, de um lado, estes procedimentos deslancham nossa imaginação, por outro lado, permitem observar o quadro mental de um grupo social numa época e num contexto. Tudo isto nos faz ver que a História é plena de possibilidades e caminhos, como aqueles trilhados por uma Maria Bonita única e singular. Assim, novos personagens vão encontrando novos lugares em igualmente novas escritas da História. Não mais para serem reverenciados, mas resgatando com suas experiências particulares a força da imaginação e da criação, sem perder em consistência e em informação. Estamos em um novo momento, impensável décadas atrás. Quem sabe, o vestido de Maria Bonita seja o augúrio de um alegre retorno dos personagens para a escrita da História nos museus.

Notas

1. Ver KOSELLECK, Reinhart. *Le Futur Passé*. Contribution à la sémantique des temps historiques. Paris : EHESS, 1979.
2. Sobre o conceito de aura, ver BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____ *Obras escolhidas*. São Paulo : Brasiliense, 1987.
3. FALCON, Francisco J. C. “Os arquivos e a historiografia na condição pós-moderna” (mimeo), 1998.

A vida social e política dos objetos de um museu

Myrian Sepúlveda dos Santos*

Mário de Souza Chagas**

Introdução

Os museus estão entre as instituições culturais que melhor têm se adaptado às demandas do público contemporâneo. De gabinetes repletos de objetos curiosos, preciosos, raros e exóticos, eles modernizaram-se e passaram a ordenar coleções de acordo com discursos nacionalistas e científicos de época. Nas últimas duas décadas, os museus reciclaram circuitos expositivos anteriores, adotaram novas posturas e linguagens, produziram inúmeras exposições de curta duração com temas atuais e candentes, abriram-se para os investimentos de empresas privadas, e passaram a atrair um público cada vez mais

Resumo / Abstract

A vida social e política dos objetos de um museu

Myrian Sepúlveda dos Santos

Mário de Souza Chagas

Questionando a atual situação das entidades museológicas no Brasil - espaços modernizados e atraentes, mas carentes de público -, o autor busca analisar as diversas forças que contribuem para essa realidade. Parte do estudo sobre o poder comunicativo dos objetos e da investigação dos contextos que lhes deram origem, focalizando o MHN. Numa primeira parte, dedica-se a alinhar algumas transformações por que têm passado os museus e, em especial, o MHN. Em seguida, realiza uma análise das trajetórias de algumas coleções ou obras expostas, buscando identificar a narrativa que se faz sem aparentemente se querer fazer.

*The social and political life of a museum's objects
Myrian Sepúlveda dos Santos and Mario Chagas
Questioning the situation of the museological entities nowadays in Brazil - modern and attractive spaces, but lacking in visitors - the article aims to analyze the several forces that contributed to this reality. It will approach the communication power of the objects and the investigation of the contexts they originated from, focusing on the National Historical Museum. The first part deals with the changes occurred in Museums, specially the National Historical Museum. The second moment is dedicated to analyze the trajectory of some of the objects or collections being exhibited, trying to identify what is being told, seemingly without wanting to tell.*

* Socióloga. Professora adjunta do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da UERJ.

** Museólogo. Professor da Faculdade de Museologia da UNI-RIO.

numeroso e diversificado. Podemos afirmar que eles se colocaram à frente de diversas outras instituições no que diz respeito ao desenvolvimento de práticas educativas, à produção de espaços de consumo e lazer e ao atendimento de políticas de identidades específicas.

Ainda assim, parte dos museus brasileiros mantém um público restrito e continua presente no imaginário coletivo apenas como depositário de coisas velhas¹. No entanto, uma visita a um dos grandes e tradicionais museus da cidade do Rio de Janeiro, o Museu Histórico Nacional (MHN), pode surpreender o visitante. Ali, naquela instituição octogenária, não há nada de velho ou abandonado. Espaços limpos, arejados e bem conservados, exposições bem cuidadas, modernas, diversificadas e conceitualmente bem fundamentadas parecem ser a norma da Casa. O Museu oferece serviços considerados hoje imprescindíveis e associados ao conforto esperado pelo público: instalações sanitárias, bebedouros, boa sinalização, área de descanso, café e pequeno ponto de venda de livros, periódicos e *souvenirs*. Um espetáculo teatral mobiliza o público infantil nos finais de semana e uma sala muito bem montada e voltada para práticas pedagógicas e interativas atrai a atenção do visitante. Tal como os grandes museus dos países mais ricos do mundo, o MHN renovou suas exposições, redesenhou sua logomarca, fez inúmeras obras de reforma arquitetônica, aumentou o número de eventos e procurou ampliar seu público. A questão é que, em termos quantitativos, o Museu continua com um público restrito e está longe de se tornar um fenômeno de massas.

O problema do público dos museus brasileiros começou a ser estudado e debatido de modo sistemático muito recentemente². Para grande parte dos estudiosos, diretores e profissionais de museus brasileiros, a marca dos 200 mil, média anual de visitantes alcançada pelos grandes museus nacionais, continua a ser uma meta. Alguns produtores culturais e investidores privados, no entanto, orientam-se por parâmetros internacionais e procuram, no mínimo, a marca do milhão³. Esta é a ordem de grandeza, por exemplo, daqueles que estão diretamente envolvidos com o estudo de viabilidade de implantação de uma filial do Museu Guggenheim na zona portuária do Rio de Janeiro. As megaexposições que nos últimos cinco anos chegaram ao Brasil fazem parte das iniciativas culturais que contam com forte patrocínio privado e voltam-se para um grande público. A exposição Monet, por exemplo, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, em 1997, atraiu algo em torno de 200 mil visitantes em apenas um mês, um recorde de público em eventos deste tipo na Amé-

rica Latina, ultrapassado recentemente pela mostra Surrealismo, no Centro Cultural Banco do Brasil.

Um primeiro olhar para os museus brasileiros, como se pode observar, mostra que eles apenas parcialmente acompanham as tendências européias e norte-americanas. Ora, sabemos que o Brasil é uma sociedade marcada por grandes desigualdades sociais, com altos índices de analfabetismo e graves problemas educacionais. Não é difícil compreender que os museus são instituições normalmente associadas, em primeiro lugar, aos setores de maior poder aquisitivo e educacional, e, em segundo, a modelos clientelistas, que tornam as instituições públicas em espaços pouco transparentes e à margem de pressões populares. Como observa García Canclini, os setores de menor poder econômico e educacional ainda não desenvolveram de maneira suficientemente ampla tecnologias capazes de facilitar a apropriação cultural dessas instituições. De outro modo: os museus colocam em circulação uma moeda cultural que leva no verso e no anverso as efígies do alto poder aquisitivo e do saber erudito⁴.

Uma outra explicação pode ser procurada em hábitos culturais. Na Índia, apesar de alguns museus modernizarem-se e entrarem para os circuitos globais de turismo, entretenimento e lazer, há, de um modo geral, uma visível indiferença por parte da população em relação a essas instituições de esquecimento e memória. Este quadro, em nossa compreensão, é muito próximo do que ocorre com o universo museal brasileiro. Para Appadurai & Breckenridge⁵, este estado de indiferença e de envolvimento mínimo da população com os museus pode ser explicado por fatores histórico-culturais. Na Índia, diferentemente do que acontece na maioria dos países de tradição ocidental, a separação entre objetos sagrados e objetos da vida cotidiana não ocorre. É esta não-separação entre o sagrado e o não-sagrado, entre o cotidiano e o não-cotidiano que torna a “instituição museu”⁶ sem sentido para grande parte de sua população. Por essa rota, somos levados a compreender que o processo de modernização na Índia tem suas especificidades e não pode ser confundido com o que ocorre em outras partes do mundo.

Neste sentido, é evidente que, apesar de todas as transformações e inovações observadas em muitos museus brasileiros, as tarefas relacionadas ao atendimento de um público maior ainda não foram enfrentadas. Além de não produzirem estudos sistemáticos sobre público, os diretores e administradores de museus têm sido pouco sensíveis às demandas populares. Investigar o

significado dessas instituições e a vida social e política de seus objetos pode ser útil para o entendimento dos processos de identificação popular. Qual a importância cultural dos museus no Brasil? A quem servem e o que representam? Os museus, brasileiros ou estrangeiros, emanciparam-se do fetiche que alguns dos seus objetos detêm? É possível desenvolver neles projetos que promovam diferentes processos de identificação e estimulem a construção de novos patrimônios? Essas são, entre outras, questões que nos mobilizam.

Embora no Brasil os museus tenham sido criados simultaneamente com a consolidação do Estado nacional, sabemos que manifestações de brasilidade associam-se muito mais ao popular e ao religioso do que aos museus. Deve ainda ser considerada a percepção de tempo e história presente nos museus, freqüentemente associada ao já realizado, ao já feito, ao que passou. Será que os museus não têm sido desvalorizados ou desconsiderados pelo público exatamente porque são associados ao passado? Será que no Brasil, pelo menos em algumas regiões, aquilo que se valoriza não são as noções de progresso, evolução e realizações futuras? O que queremos apontar é que tanto as noções de passado, quanto o processo de modernização por que passa o Brasil, ou as suas diferentes regiões, têm aspectos próprios a serem considerados.

Nosso foco será o Museu Histórico Nacional, paradigmático na construção de nação e na configuração dos demais museus que se constituíram no Brasil⁷. Na primeira parte do artigo, nos propomos a alinhar algumas transformações por que têm passado os museus e, em especial, o MHN. Compreendemos que a partir dessas observações será possível identificar discontinuidades e continuidades que ocorrem no campo museal brasileiro e em outros países.

Nas Ciências Sociais há uma tendência a se procurar o sentido dos objetos através do estudo de como eles são produzidos e apropriados pelos atores sociais. Os objetos, no entanto, têm um poder de comunicação que não se resume àquele oriundo das interações sociais. Os objetos têm vida longa e a costura de significados que os constitui muitas vezes ultrapassa a capacidade de compreensão que têm tanto curadores quanto visitantes de museus. Isto acontece, por um lado, porque objetos, à guisa de peregrinos incansáveis, viajam no tempo e no espaço e, por outro, porque as transações humanas que lhes dão vida não são ordenadas de forma evolutiva, contínua e cumulativa. A História não se constitui por traçados lineares, mas por um conjunto de fragmentos, sobrevivências e sobejos do passado, que permitem reconhecer a

multiplicidade de narrativas que se entrelaçam em um processo comunicativo e o limite de uma abordagem crítica que se baseia apenas nas construções do presente. É neste sentido que, além de procurarmos investigar os contextos que deram origem aos objetos, estaremos indo atrás do sentido destes contextos a partir da investigação da vida dos objetos.

Na segunda parte, faremos uma análise das trajetórias de algumas coleções ou obras expostas no MHN. Buscaremos investigar não o discurso expositivo explícito, mas a narrativa que se faz sem aparentemente querer se fazer. O que faz os objetos saírem do silêncio? Por que certos objetos e não outros são selecionados para exposição e admirados pelo público? Os objetos interferem nas construções discursivas? Estas são algumas questões que desejamos enfrentar.

A produção social dos objetos

a. Museus e modernidade

Difícilmente um visitante, ao entrar no MHN, depara-se com um objeto de infância que lhe faça lembrar o passado. Os objetos do Museu pertenceram aos heróis, às elites e ao passado longínquo. Mas esse processo de estranhamento não ocorre apenas no MHN. Alguns autores associam a modernidade ao processo em que a categoria tempo torna-se autônoma de práticas cotidianas. A criação de novas tecnologias de informação e comunicação tornaria possível uma maior interação entre indivíduos que até então mantinham-se separados por distâncias intransponíveis. Paralelamente à maior intensidade e velocidade, a modernidade implicaria a perda de contato com experiências de gerações passadas⁸. Para os mais pessimistas, a perda de vínculos com a tradição, presente no processo de musealização dos objetos, levaria à predominância dos simulacros da verdade e dispositivos de reinvenção do passado.

O deslocamento dos objetos de seus sítios ou comunidades de origem, porém, parece ser um fenômeno mais geral. Ele tem sido descrito como parte das práticas constituintes de qualquer coleção⁹. Reinventar ou rescrever o passado pela via dos museus implica a aceitação de que neles¹⁰ os objetos passam a adquirir vínculos territoriais e de significado diferentes.

Dentre as coleções mais importantes constituídas na modernidade estão aquelas que se formaram com o intuito de dar sentido aos Estados nacio-

nais. Museus, bem como monumentos, cerimoniais e rituais têm sido compreendidos como instituições e práticas que apontam para a construção de um sentimento de solidariedade capaz de unir os membros de uma nação sob a tutela do Estado. No Brasil, compreende-se ainda que a formação deste imaginário coletivo nos museus é fruto da interação entre vários grupos sociais, preferencialmente das elites dominantes, que são representados por coleções diversas¹¹.

A herança europeia dos grandes museus nacionais constituídos a partir do século XVIII desenvolveu-se vigorosamente no século XIX e projetou-se no século XX. Esses museus são espaços de grandes narrativas, onde se exalta a construção grandiloqüente e épica do nacional através dos grandes feitos e da participação da nação no concerto universal. A construção do MHN está associada ao processo de consolidação do Estado nacional brasileiro. Criado em 1922 por Gustavo Barroso, bacharel em ciências jurídicas e sociais e líder político integralista, o MHN é um divisor de águas em relação aos museus novecentistas. No Museu, a guerra, a história militar e as grandiosas realizações artísticas assumiram papel de destaque e os períodos históricos foram ordenados segundo as formas políticas de governo. Os objetos foram associados a Colônia, Brasil-Reino, Independência, Regência, Brasil-Império e República.

A ênfase da proposta museológica barroseana na necessidade de preservar o patrimônio histórico nacional teve um caráter moderno e inovador para a época. Além disso, Barroso desenhou uma política de preservação do passado histórico bastante mais ampla do que o próprio MHN. Ele participou de modo decisivo na orientação e na organização do primeiro Curso de Museologia do país, criado em 1932, e que deu origem à atual Escola de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Barroso teve ainda participação importante na preservação, conservação e restauração de monumentos históricos da cidade de Ouro Preto, no que se refere a chafarizes, pontes e templos, bem como na instalação e organização da Inspetoria dos Monumentos Nacionais, criada em 1934 e que veio a ser o primeiro órgão federal de proteção legal ao patrimônio histórico e cultural. Ocorreu, então, um processo de institucionalização da museologia sem precedentes que, durante um longo período, esteve à margem das universidades e dos desenvolvimentos que marcavam as disciplinas acadêmicas.

Sala D. Pedro I. Imagem retirada do Guia do Visitante, 1955



A partir de meados do século XX, museus de História ao redor do mundo substituíram as narrativas que enalteciam feitos heróicos por abordagens que obedeciam a explicações científicas de processos históricos. O discurso político que valorizava feitos e glórias de determinados setores era criticado e os museus procuravam na ciência as bases das novas narrativas. Esses locais passam a se caracterizar, antes de tudo, como instituições educativas. Eles são, portanto, instituições que fazem parte de processos globais de transformação social e política e, neste sentido, modificam-se continuamente.

b. O Museu Histórico Nacional em meio a diversas “modernidades”

Se procurarmos explicar transformações dos museus com base apenas em processos gerais, não daremos conta de toda a complexidade inerente à diversidade cultural. Ao considerarmos como o conhecimento é transmitido entre gerações no Brasil, bem como normas e valores têm sido apropriados em nosso território, percebemos que as transformações históricas não ocorrem no mesmo ritmo, intensidade e característica em todas as esferas. O enfraquecimento de laços comunitários e da transmissão de conhecimento entre gerações não é um fenômeno universal e homogêneo. Devemos considerar tanto a coexistência de processos diferenciados de modernização, quanto a coexistência de diferentes formas de lidar com o passado.

Nesse sentido, é defensável falar em diversas “modernidades”, em vez de uma única, considerando diferenças entre países ricos e pobres, bem como diferenças culturais na análise dos fluxos crescentes de comunicações transnacionais. Esta é uma perspectiva que tem sido desenvolvida por autores que questionam tanto as teorias que alinham sociedades tradicionais, moder-

nas e pós-modernas, quanto aquelas que procuram definir a modernidade a partir de características distintivas próprias¹². Podemos dizer, por exemplo, que o MHN, assim como os demais museus brasileiros, tem passado por transformações relacionadas a mudanças globais, mas que também respondem a aspectos inerentes aos contextos nacional, regional e local.

A institucionalização da perspectiva tradicionalista e patriótica de Barroso apareceu no cenário público brasileiro sete meses depois da famosa Semana de Arte Moderna, cujos líderes procuravam elaborar respostas criativas e alternativas aos cânones da denominada arte acadêmica. Tentando conquistar e demarcar territórios os modernistas – e Mário de Andrade¹³ é um exemplo clássico – esforçam-se em dizer, sobretudo a partir de 1925, que suas idéias eram muito diferentes das idéias e dos nacionalismos dos “Joões” do Norte¹⁴ e do Sul.

Na era Vargas, algumas idéias diferentes conviveram lado a lado e disputaram espaços e orientações políticas. É possível supor que a permanência de Barroso à frente do MHN tenha sido aceita e tolerada como forma de manutenção de seu prestígio social e de negociação com as forças conservadoras que ele representava, mas, ao mesmo tempo, era um dispositivo para mantê-lo ocupado e afastado dos processos decisórios de maior relevância. Parece inegável que Barroso, mesmo tendo sido afastado do Museu de 1930 a 1932, tenha sido amplamente prestigiado por Vargas. Ele não só tinha acesso direto ao presidente, como utilizava esse acesso para obter verbas extras destinadas às obras no prédio, restaurações e aquisições de acervo. Vargas contribuía e “fazia alarde de sua generosidade”, visitava o MHN constantemente e, em contrapartida, recebia homenagens do Museu¹⁵. Adolfo Dumans, funcionário do MHN nesse período, o qualifica como “o grande protetor do Museu”, “um benemérito do Museu Histórico”, aquele que enriquece “suas coleções com seguidas e preciosas dádivas”¹⁶.

Apesar de tudo isso, parece também inegável que, do ponto de vista da política de preservação cultural, o modelo barroseano foi derrotado pelos modernistas que orientaram e dirigiram o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937. A institucionalização da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional ficou a cargo de Mário de Andrade e de Rodrigo Mello Franco de Andrade. O primeiro foi o responsável por projetar a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), procurando juntar o popular ao erudito, valorizando os aspectos da cultura

considerados até então como menos nobres; e o segundo foi o diretor do SPHAN¹⁷ por 30 anos, desde sua fundação até 1967.

A nova política de preservação do patrimônio não deixou de dar prioridade aos vínculos com fatos e personagens históricos, como defendia Barroso, mas desenvolveu uma concepção distinta do que seria relevante, redefiniu a seleção dos acontecimentos históricos e assumiu um compromisso diferenciado com o rigor e a pesquisa. A partir da criação do SPHAN, novos museus foram propostos e criados. Procurava-se instituir coleções nacionais capazes de sustentar a diversidade cultural do país. Entre os museus criados neste período destacam-se o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul, e os Museus da Inconfidência e do Ouro, em Minas Gerais. Os museus brasileiros modificaram e diversificaram suas narrativas, abandonando antigos heróis nacionais e erigindo representantes mais populares da nação. Teorias sociais – sejam elas baseadas na lógica econômica, social ou política – passaram a ser utilizadas para melhor conhecimento das construções, do presente, bem como para o controle e direcionamento do futuro.

Falamos anteriormente na derrota do modelo barroseano no que se refere à política de preservação do patrimônio, mas é importante explicitar este sentido. Certamente, a idéia de derrota não se aplica aos modelos museal e museológico de Barroso. Nesse campo ele não apenas venceu os modernistas, como conseguiu ainda construir uma obra e institucionalizar um pensamento. A aceitação de que o confronto entre esses dois modelos não alcançou um único resultado e não se deu em um único campo facilita a compreensão de que a vitória de um no campo patrimonial e a de outro no museal pode explicar o esforço deliberado de alguns profissionais em estabelecer uma separação entre as coisas do patrimônio e as coisas dos museus – separação que a partir dos anos 80 será sucessivamente desconstruída e reconstruída.

c. A reestruturação do Museu Histórico Nacional

Estamos tentando mostrar que processos como o de globalização ou o de compressão espaço-temporal estão longe de ser uniformes. Quando falamos de globalização da economia, precisamos admitir que fluxos de investimento ainda têm como referência básica os países da América do Norte, Europa Ocidental e Japão, excluindo de sua trajetória regiões imensas do planeta. No Brasil, observamos sempre continuidades e rupturas com processos econômicos, sociais e políticos descritos nos demais países.

O papel desempenhado por museus em locais como a França e a Inglaterra, por exemplo, a partir da consolidação dos Estados nacionais, tem aspectos em comum, mas também outros bem distintos dos que encontramos no Brasil, Índia ou Coréia. Vimos que, embora o MHN tenha acompanhado certas tendências observadas em diversas partes do mundo, graças à forte atuação de seu diretor, ao apoio de Getúlio e à própria estrutura socioeconômica e cultural do país, suas exposições mantiveram-se fiéis à perspectiva inicial por um longo período.

As grandes reestruturações por que passou o MHN ao longo dos anos refletem mudanças que entrelaçam contextos culturais e conjunturas sociais e políticas, tais como os processos de industrialização desenvolvidos sob o regime militar, a abertura democrática e, finalmente, a nova política de privatização dos espaços públicos, levada a efeito por um governo que procura adequar-se ao sistema neoliberal. Todos esses processos são perpetrados a partir de múltiplas negociações e lutas pelo poder.

A partir dos anos 70, os grandes esquemas explicativos da História entram em crise no universo acadêmico em diversas partes do mundo. Novas abordagens teóricas passam a eleger contextos específicos como ponto de partida de suas análises. Também as práticas desenvolvidas pelos museus modificam-se. Passam a ser valorizadas experiências museológicas nas quais a pauta não era mais a construção de grandes sínteses históricas ou culturais, mas sim o desenvolvimento de narrativas modestas, de perspectivas regionais e locais. À medida que a preservação da memória oficial, heróica ou científica é criticada, museus menores são criados. Estes procuram tratar de problemas do cotidiano e representar o cidadão comum na urdidura desse novo tecido sobre o passado. O desdobrar do que poderia ser considerado o resultado do enfraquecimento do poder unificador dos Estados nacionais seria a recente tentativa de preservar o intangível¹⁸, isto é, o que está presente em práticas sociais que se perpetuaram à margem das instituições formais.

A diversidade museal é ampliada, multiplicam-se as tipologias, surgem os chamados museus locais, museus de bairro e de vizinhança, os etnomuseus e os ecomuseus¹⁹. O sistema classificatório que pretendia dividir o campo museal em museus de História, de Arte e de Ciências já não funciona. Essas fronteiras disciplinares são problematizadas e a presença dos objetos nos museus é complexificada. As experiências do que se convencionou chamar de nova museologia²⁰ multiplicam-se no México, França, Portugal, Canadá e em outros países.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e a Declaração de Québec (1984) são marcos da virada teórica e prática no campo da museologia. O conceito de museu “integral” ou “integrado”, que emerge na reunião de Santiago concebe a instituição como lugar de prática social, como instrumento de desenvolvimento local e de valorização da memória daqueles que vinham sendo esquecidos nos processos de construção dos grandes museus. “Os ecomuseus de desenvolvimento, sustenta Varine, na França, em Portugal, no Quebec, na Suécia e na Noruega são os herdeiros diretos de Santiago”²¹. Esses novos museus buscam alinhavar novas relações espaciais e temporais, novas relações com o público e com os objetos e desejam inserir no imaginário coletivo uma nova imagem museal. Essa alteração imagética e conceitual permitiu, mais adiante, que o museu fosse pensado como campo discursivo e como sítio de litígio. O museu passa também a ser não apenas o lugar da memória constituída, mas também o lugar da memória que nos constitui e com a qual nos relacionamos de modo complexo.

Em que medida o MHN acompanhou essas transformações? De modo soberano, Gustavo Barroso dominou o MHN até a sua morte, em dezembro de 1959. A sua política de institucionalização da memória, no entanto, continuou interferindo, polemizando e dialogando com o futuro. A imagem de Barroso, em épocas diferentes e em contextos políticos diferentes, paira como o espectro de um pai fundador sobre o MHN. A memória espectral desse pai, juiz e autoritário, impõe limites de ação e estimula o jogo de passar ou não passar os limites. Somente após a morte de Barroso, uma nova historiografia redimensionou o Museu.

No Brasil os debates sobre os rumos da museologia assumiram contornos próprios. Em primeiro lugar, vale destacar que o impacto da Mesa Redonda de Santiago do Chile não se fez sentir de imediato. É preciso lembrar que vivíamos num regime de ditadura militar e que por razões políticas, como esclarece Varine, o “delegado brasileiro junto à UNESCO se opôs formalmente à designação de Paulo Freire” para dirigir a reunião de Santiago do Chile²². É preciso também não esquecer que, naquele encontro, a representante oficial do Brasil votou contra uma das partes significativas do documento.

Somente a partir dos anos 80, o que de algum modo está relacionado com a abertura democrática, é que o tema e o documento da Mesa Redonda de Santiago do Chile vão ganhar espaço nas discussões museológicas. O Programa Nacional de Museus da Fundação Nacional Pró-Memória, atualmente extinto, desempenhou nesse processo um papel especial. É nesse contexto



Vista parcial do Pátio dos canhões.

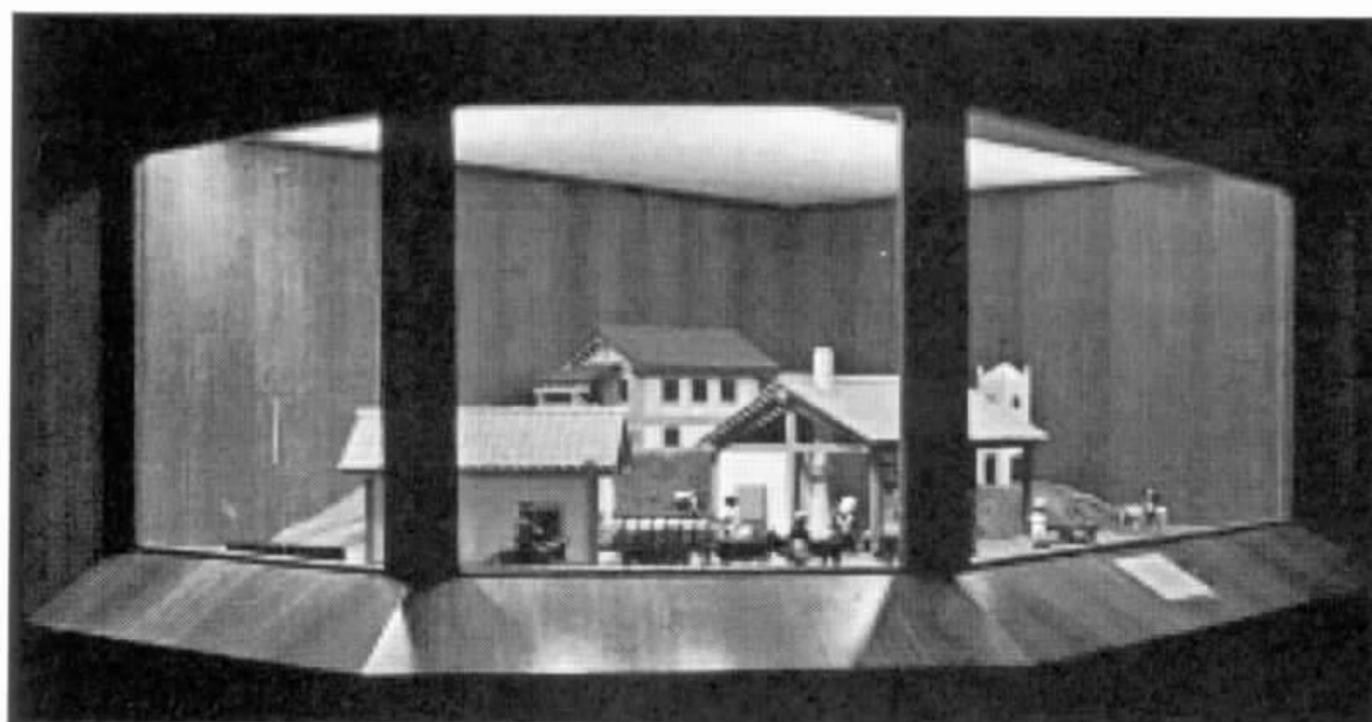
que o MHN procura ser reformulado. A essa altura, as suas exposições estão decadentes e a sua imagem junto ao público é precária²³.

Em 1987 e 1994, exposições como “Colonização e Dependência”, cuja narrativa historiográfica procurava explicar as “razões motrizes” inerentes ao traçado histórico-econômico, e “Ordem, Expansão e Defesa”, relacionado ao histórico-político, puderam ser inauguradas. Essas exposições continuam em diálogo com Barroso, pois embora procurem eliminar traços do discurso guerreiro e heróico do antecessor, ainda obedecem ao movimento em que o fetiche da História foi substituído pela crença absoluta na razão para explicá-la²⁴.

Foto dos dois circuitos

A partir do final dos anos 80 e início dos anos 90, no entanto, uma segunda virada de situação acontecia e era debatida em colóquios internacionais. Desenvolvimentos teóricos e práticos da nova museologia começam a ser apropriados pela museologia clássica, alguns museus assumem-se como centros de interpretação e seus espaços expográficos tendem a ser desnaturalizados. Livres provisoriamente da dicotomia de ser escola ou ser igreja²⁵, boa parte deles passa a sustentar o “e” e a abandonar o “ou”. Em vez de ser isto “ou” aquilo, eles se permitem ser isto “e” aquilo.

De modo acelerado, o jargão museológico passa a incorporar a expressão museu & comunidade. Data também desse período a criação do primeiro ecomuseu brasileiro, o Ecomuseu de Itaipu (1987), do Núcleo de Orientação



Maquete mecanizada de um engenho de produção de açúcar.

e Pesquisa Histórica (1983), que posteriormente daria origem ao Ecomuseu do Quarteirão do Matadouro de Santa Cruz, bem como do início dos trabalhos de organização do Museu Magüta (1988)²⁶. Se, por um lado, ainda há uma insistência nas grandes sínteses e um movimento de renovação dos grandes museus nacionais; por outro, despontam as experiências de pequenas narrativas. O MHN vive esse problema com dramaticidade.

Em que pese os sete anos de distância entre os módulos de exposição de 1987 e de 1994 e a maior sensibilidade daquele que foi inaugurado em data mais recente quanto à multiplicidade de sentidos dos objetos, ambos fazem parte de um discurso que eliminou a cristalização dos grandes feitos heróicos e a mistificação dos objetos pela ênfase em uma perspectiva crítica que procura desvendar as relações de poder, dominação e resistência ao longo da história. Dadas as influências recentes no campo da museologia, esses módulos de alguma forma incorporaram a preocupação em expressar as relações sociais inerentes às construções dos objetos em exposição. Além das mudanças presentes nesses módulos, vale destacar a presença de algumas exposições de curta duração, entre as quais nomeamos: a) Para Não Esquecer: Negras Memórias Memórias Negras, que tratava da presença negra na construção da cultura brasileira; b) Brincadeira é Coisa Séria, esculturas de Miriá Couto; e c) Talentos do Rio, coletiva de artistas plásticos funcionários do Banco do Brasil, realizada na Casa do Trem. O MHN se adapta aos novos tempos trazendo com ele as marcas do passado.

A produção do social pelos objetos

a. Focalizando os módulos “Colonização e Dependência” e “Ordem, Expansão e Defesa”

Os intelectuais da cultura, no Brasil e em outros países latino-americanos, não contaram com um forte mercado cultural que lhes desse suporte e autonomia e, por esse motivo, foram empregados pelo Estado na construção de uma política nacionalista²⁷. Os museus brasileiros – de forma mais consistente do que quaisquer outras instituições – fizeram parte das políticas culturais delineadas pelos mais diversos governos. É importante perceber, no entanto, que não há uma continuidade abstrata a ordenar narrativas expográficas de forma linear, criando etapas, gerações ou estágios evolutivos sucessivos. Parece-nos inteiramente falsa a idéia de que num primeiro estágio se encontrariam as exposições de coleções personalizadas e oriundas de famílias tradicionais e associadas a perspectivas patrióticas; que num segundo estágio se encontrariam os discursos expositivos que utilizam os objetos como ilustração de abordagens historiográficas críticas e racionais e que, finalmente, num terceiro estágio estariam os artefatos que correspondem a grupos particulares de identidades múltiplas. A pergunta que podemos levantar neste momento é sobre a capacidade que temos de compreender as relações sociais que constituíram os objetos que estão expostos no Museu Histórico Nacional.

Embora em alguns museus as coleções tenham se transformado radicalmente, adquirindo novas classificações e sendo separadas e distribuídas por museus especializados que acabaram sendo criados para abrigá-las, em outros museus diversas coleções e formas expositivas geradas em diferentes períodos coexistem. O Museu Paulista é um exemplo do primeiro caso: especializou-se em narrativas históricas e doou o acervo de espécimes naturais para o Museu de Zoologia e o de artefatos indígenas para o Museu de Arqueologia e Etnologia. O Museu Nacional da Quinta da Boa Vista mantém ainda um acervo bastante eclético sobre o mesmo teto. O MHN procurou racionalizar e adaptar seu acervo às novas narrativas, transferindo alguns objetos para a reserva técnica e adquirindo outros.

Planejada e iniciada nos anos 80 a grande reforma do MHN atravessou a década de 90 e alcançou o século XXI. Dramático e tenso, esse esforço de reforma pretendia romper em diversos aspectos com a tradição barroca, mas pretendia também reconhecer o seu caráter inovador. O Plano Trienal concebido para os anos de 1986/1987/1988, por exemplo, afirmava que as diretrizes e metas estratégicas do Museu estavam baseadas nos princípios da

museologia ativa, apresentados em Quebec, em 1984. No entanto, a denominada museologia ativa ou nova museologia vem a valorizar as experiências locais, as pequenas narrativas, os interesses comunitários, as práticas de inclusão social. De algum modo, é como se o Museu, ao fazer uma declaração de princípios baseada na nova museologia, explicitasse tensões e contradições. O MHN reconhece a importância de trabalhar com circuitos menores, de assumir um trabalho social e político diferenciado, de desenvolver práticas educativas mais ousadas, mas não consegue fugir do desafio da grande síntese. O Museu quer fazer a grande síntese; no entanto, percebendo que não tem condições de realizá-la inteiramente, ele retalha e fragmenta a grande síntese em módulos. Cada módulo, assim fragmentado, desejará, então, ser uma síntese.

Entre os módulos “Colonização e Dependência” e “Expansão, Ordem e Defesa” existem continuidades e descontinuidades. Embora nos dois casos o acervo, com um ou outro acréscimo, continue sendo o coletado por Barroso, os tratamentos historiográfico e expográfico foram capazes de implementar grandes modificações. No primeiro módulo temos as grandes “vitrines-aquários”, cada uma delas tendo um sentido fechado. Ali os objetos dialogam com seus pares para compor um pedaço da história explicativa do país. Ainda assim, alguns objetos parecem resistir a essa lógica do controle da vitrine: um deles é o barquinho de brinquedo, confeccionado em marfim e que pertenceu a Dom Pedro I; outro é o gradil da prisão de Tiradentes e outros ainda são os instrumentos de tortura de escravos. Esses objetos parecem saltar para fora das vitrines e propor desafios.

Os instrumentos de tortura constituem um caso à parte e parecem ter vida própria, uma vida social ativa, alimentada pelo torturado e pelo torturador. Eles trazem a memória traumática, eles falam de dores. Quem poderá calá-los, se mesmo em silêncio eles gritam? Não é demais lembrar José Saramago falando sobre o imensurável valor da coleira do escravo preto de Augustinho de Lafetá que se encontra no Museu de Arqueologia e Etnologia de Lisboa. Essa coleira, diz Saramago, “vale milhões e milhões de contos, tanto quanto os Jerônimos aqui ao lado, a Torre de Belém, o palácio do presidente, os coches por junto e atacado, provavelmente toda a cidade de Lisboa”²⁸.

“Expansão, Ordem e Defesa” é um módulo de exposição menos monumental. As vitrines foram originalmente concebidas para a exposição de curta duração denominada “Heranças e Lembranças”, de 1989, que abordava a memória judaica no Brasil e que, com certeza, foi o primeiro grande enfrentamento do MHN com o pensamento integralista e anti-semita do seu pai fundador. Nesse módulo os objetos de uma vitrine dialogam com os de outra. Armas indígenas, por exemplo, dialogam com armas holandesas; os

objetos que representam o grande latifúndio dialogam com os do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). O Museu é assumido como espaço de disputa e de conflito de memórias. Em certos momentos, conflito e disputa se evidenciam. Eis abaixo dois exemplos:

1. Traves de uma forca do Rio de Janeiro. A forca, símbolo de sacrifício e morte, transforma-se numa espécie de troféu. Na situação em que se encontra, ela celebra a vitória do enforcado. Para o público visitante, importam muito pouco as incertezas dos pesquisadores. Os textos de legendas (ou etiquetas) desconfiam do objeto, mas o público fortalece a sua dimensão aurática e reafirma a memória de Tiradentes. O fetiche é evidente e o retrato de Dona Maria I, a rainha louca, parece confirmar a opinião do público.

2. Outro exemplo é o vestido de Maria Bonita. A saga desse objeto é muito curiosa. Em 1992, Frederico Pernambucano de Melo, estudioso do cangaço, informou a um dos pesquisadores do MHN que um vestido de Maria Bonita teria sido doado ao Museu nos anos 70. Muitas buscas foram feitas, mas nenhum registro documental sobre o vestido foi encontrado. Dois anos mais tarde, foi indicado para descarte²⁹ um velho e sujo vestido, sem nenhuma informação adicional. Nessa ocasião, por intuição, o pesquisador do MHN fez contato com Melo e conseguiu descobrir que a peça de indumentária indicada para descarte era mesmo o vestido de Maria Bonita. Recuperou-se, desse modo, a trajetória e a condição aurática do vestido “marrom, em algodão com risco de giz, quatro bolsos com colchete, zíper e sustache vermelho na gola, nos bolsos e mangas”.³⁰ O vestido de Maria Bonita, cangaceira e mulher de Lampião, fora doado ao Museu pela atriz Nádia Maria³¹, que o recebera de seus familiares que, por sua vez, haviam-no recebido de Mέλquiades da Rocha, “repórter da Noite Ilustrada, que cobriu vários acontecimentos relacionados ao cangaço” e que recebeu o vestido do aspirante Francisco Ferreira Melo, “da Polícia de Alagoas e vanguarda da Volante do tenente João Bezerra, responsável pela execução de Lampião e apreensão de seus bens”.³² Hoje, o objeto está inserido em uma narrativa discursiva sobre a República e a construção da ordem interna. No entanto, a vida social e política desse objeto é mais que isso. Ela nos remete, por exemplo, ao gosto dos cangaceiros pelas novidades tecnológicas, ao namoro de Lampião, ao dote costureiro de Maria Bonita, à estética do cangaço e à paixão do pesquisador pernambucano. A potência aurática desse vestido é tão intensa que, segundo informações dos técnicos do Museu, algumas grifes já pensam em copiá-lo para fazer roupa de moda.

Esses dois exemplos favorecem o entendimento de que nos museus o sagrado e o profano podem coexistir. Se nos módulos analisados, por mais positivas, críticas e racionais que possam ser, determinadas lógicas expográficas não eliminam a aura de certos objetos, em outros, que analisaremos a seguir, a potência aurática aparece definitivamente como uma construção que se faz e se refaz permanentemente.

b. *Focalizando os módulos “Pátio dos Canhões”, “Na Velocidade do Protos”, “No Tempo das Carruagens”, “Idéias e Imagens do Divino” e “Memória do Estado Imperial”*

Em que pese as mudanças radicais na concepção histórica implementada nas narrativas presentes no MHN, bem como as diversas transformações sofridas pelo seu acervo, muitos objetos coletados por Barroso ainda estão expostos tal qual estavam em 1924. Em fevereiro de 2002, além dos módulos “Colonização e Dependência” e “Ordem, Expansão e Defesa”, voltados para explicar as “razões motrizes” da História, encontramos no MHN as seguintes exposições de longa duração: a) “Pátio dos Canhões”; b) “Na Velocidade do Protos”; c) “No Tempo das Carruagens”; d) “Idéias e Imagens do Divino”; e e) “Memória do Estado Imperial”.

Em 1924, Barroso estruturou o MHN em duas colunas: 1ª Seção de Arqueologia e História e 2ª Seção de Numismática, Filatelia e Sigilografia. A 1ª Seção, além de ser a que mais despertava o interesse do público e que em 1940 ocupava 20 das 22 salas do Museu, era também aquela que apresentava a maior diversidade de objetos, contra a maior quantidade da 2ª Seção. O conflito entre essas duas colunas atravessou todo o século XX e continua presente. O setor que representa a herança da 2ª Seção ainda hoje não está inteiramente integrado ao Museu e sua comunicação com o público é bastante precária. Como envolver coleções de moedas e selos em narrativas que tinham como objetivo resgatar os grandes feitos heróicos? Essas são coleções que parecem agradar a colecionadores privados, interessados em constituir seus tesouros a partir de relíquias e curiosidades do passado. Nem os historiadores do tempo de Barroso nem aqueles que se seguiram, voltados para dinâmicas explicativas da História, atribuíram, portanto, valor de destaque a esses objetos.

O catálogo geral da 1ª Seção, organizado por Barroso e publicado em 1924, constituiu-se num trabalho moderno para a época, levado a efeito com claros critérios de documentação. O texto de abertura, denominado “Indicações para as visitas ao Museu”, aponta para um interesse no público visitante; em seguida, aparece uma breve descrição histórica do edifício e, finalmente,

uma detalhada apresentação do acervo, distribuído em 21 áreas, cobrindo um período que se vai da Colônia à República, com um total de 2.496 objetos. As bases tradicionais de um museu moderno – visitante, edifício histórico e coleção – aparecem claramente demarcadas. O quadro abaixo facilita o entendimento da concepção museográfica inicialmente adotada pelo MHN:

Cód.	Nome da Sala	Período (Época)	Tipologia dos objetos	Quant.
A.	Ala dos Candelabros	Colônia Primeiro Reinado	Candelabros, imagens religiosas, escultura de Mestre Valentim e mobiliário	15
B.	Sala dos Ministros	Colônia, Brasil-Reino, Brasil-Império e República	Armas, retratos diversos e retrato de Gomes Freire	311
C.	Sala dos Retratos	Brasil-Reino, 1º e 2º Reinados	Retratos, esculturas, uniformes militares, mobília que pertenceu a D. Pedro I e à Marquesa de Santos.	55
D.	Sala das Bandeiras	(não especificado)	Reproduções de bandeiras históricas	111
E.	Arcada dos Canhões	Todas as épocas	Canhões e outras armas	18
F.	Arcada das Pedras	Todas as épocas	Portas, portão do Paço da Quinta da Boa Vista, pedras com inscrições, cruz de sepultura, marco de terra, placas comemorativas, traves de força etc.	43
G.	Arcada dos Coches	Todas as épocas	Coches, restos dum carro de gala, coupé de Rui Barbosa, cadeirinha etc.	8
H.	Escadaria dos Escudos	Todas as épocas	Escudos, gradil duma sacada do Paço da Cidade, modelos de navio e retratos.	49
I.	Sala dos Capacetes	Colônia, Brasil-Reino, Independência e Regência	Autógrafo de Joaquim Silvério dos Reis, iconografia sobre a cidade, material de construção,	328

			retratos, fragmentos de ornamentação, mobiliário, cartas, diplomas, mapas, armas, capacetes, distintivos, botão e emblema, relógios, crucifixos, pratos e travessas etc.	
J.	Sala da Constituinte	1º e 2º Reinados	Mobiliário, retratos, autógrafos, condecorações, medalhas, acessórios de indumentária, cigarreira do general Barão de S. Borja etc.	53
K.	Sala do Sctro	2º Reinado	Esculturas, álbuns de retratos da família imperial, álbuns de vistas de Paris, álbum de poesia, cartas, armas nobiliárquicas, recados autografados por D. Pedro II, livros, pastas para papéis, pequeno cetro, caixa de correio etc.	92
L.	Sala dos Thronos	(não especificado)	Mobiliário, retratos, esculturas, ramalhete de flores feito pela princesa Leopoldina e oferecido ao seu esposo, tronos, chaves de ataúdes, telefone, cronômetro, placa de rua, mantas, fardões, pratos, azulejos, vasos, xícaras, pires, jóias, leques etc.	523
M.	Sala Osório	Guerra do Paraguay	Retratos, pincel de barba de uso do general Osório, facas, charuteiras, gravatas, revólver e balas, gravuras comemorativas, boleadeiras, guampa etc.	116
N.	Sala dos Trophêos	Guerras de Rosas e do Paraguay	Retratos, tambor, sabres, baionetas, botões, balas, bandeiras, ornamentos de parta, cruces, anéis, relógios, revólveres, fardas, botas, lança tomada no combate de 1º de março de	406

			um dos soldados da escolta do “ditador” Solano Lopez etc.	
O.	Escadaria das Armas	Monarquia e República	Retratos, vista da baía do Rio de Janeiro e armas	50
P.	Sala da Abolição e do Exílio	Monarquia e República	Retrato, instrumento de tortura de escravos, canetas, anúncio de escravo fugido, mobiliário de navio, roda do leme do vapor Alagoas, par de botinas, cartola etc.	77
Q.	Sala da República	República	Mobiliário, esculturas, retratos, uniformes de médicos, militares, menu do baile da Ilha Fiscal, armas, caneta, medalhas, tambor e sabre dos “fanáticos” do Contestado, medalhas etc.	177
R.	Galeria das Nações	Centenário (da Independência)	Bandeiras, modelos, escudos etc.	12
S.	Sala das Conferências	(não indicado)	Retratos, diplomas e panoramas	14
T.	Gabinete do Diretor	(não indicado)	Retratos, farda, capacetes alemães apanhados nos campos de batalha da França etc.	18
U.	Secretaria	(não indicado)	Retratos, gravuras sobre moda e sobre guerras, retrato do Dr. Gustavo Barroso	15
Total (quantidade)				2.496

Examinemos as três exposições de longa duração no ano de 2002: A primeira, o “Pátio dos Canhões”³³, é a mais antiga, original e autêntica sobrevivência expográfica de Gustavo Barroso no MHN. Em 1924, o seu embrião já existia na denominada Arcada dos Canhões; mas o seu desenho expográfico será fixado a partir de 1940. Ao longo do tempo, o Pátio sofreu pequenas interferências e transformações, mas as linhas básicas do traçado barroseano são mantidas com fidelidade. A sua configuração é no mínimo curiosa: um pátio quadrangular é ocupado em toda a volta por canhões que

apontam para o centro ou para o outro lado. No centro do pátio, uma fonte (ou chafariz) circular, com três bacias de tamanhos diferentes, colocadas uma a uma acima das outras. Alguns bancos, algumas placas de navio, algumas árvores, alguns fragmentos, um busto, um arco, um marco e um sino completam o cenário. Há um certo surrealismo em toda essa composição. A sua planta baixa conforma uma espécie de mandala, desenha a quadratura do círculo e parece remeter os visitantes para um mundo de sonhos. Independentemente de a proposta original de Barroso ter ou não ter presumido essa intenção – é possível imaginar que ele quisesse narrar a história das conquistas militares e exaltar os heróis da pátria –, o espaço do Pátio dos Canhões hoje atrai nossa atenção por ser um lugar que guarda algum mistério, traços de um passado que não nos pertence mais. Ele pode ser não compreendido e ignorado, mas também apropriado de forma lúdica ou poética.

A segunda, “Na Velocidade do Protos” (1996), e a terceira, “No Tempo das Carruagens” (1994), são módulos recentes, constituídos por dois núcleos expositivos que se complementam. Nos núcleos, temos referências aos meios de transporte utilizados no Brasil. Não há, no entanto, uma história dos transportes no Brasil, mas uma exposição dos exemplos de carruagens que estavam disponíveis no acervo. A mostra traz determinadas noções de tempo, quer como um tempo (nostalgia) do passado, quer como um tempo de deslocamento (redução) no espaço. O discurso historiográfico crítico e racional, nos dois casos, passa para um plano secundário e as obras são apresentadas aos visitantes como portadoras de significados especiais e como mediadoras entre os tempos modernos e outros tempos. No caso do Protos, a expografia lança mão de espelhos, brilhos e luzes e cria efeitos visuais sugerindo novidades, velocidades e “modernidades”. No caso das carruagens é notável a continuidade em relação à Arcada dos Coches, criada por Barroso e descrita no Catálogo de 1924.

Já a quarta exposição, “Idéias e imagens do Divino”, de 1995, aborda uma das múltiplas faces da religiosidade brasileira. O acervo, constituído basicamente de imagens de devoção católica, é apresentado em uma sala descascada, sem reboco e com iluminação teatral. Nesse caso, o discurso museológico ainda que presente é menos saliente, sem impedir o contato direto com as obras, ele parece querer negociar e se oferecer ao visitante como uma outra leitura possível, descolada da tradição católica. Guardando as devidas proporções e reconhecendo as diferenças de tratamento conceitual e expográfico, é possível

identificar uma certa linha de continuidade, sobretudo em termos do acervo, com a Ala dos Candelabros descrita no “Catálogo” de 1924. A quinta exposição atualmente aberta é a denominada “Memória do Estado Imperial”, que teve uma primeira versão sob forma de mostra, datada de 1992. Em seguida, no ano de 1993, ela foi refeita, complementada e ampliada. Em 1999, como parte das comemorações brasileiras do Quinto Centenário dos Descobrimentos, ela foi parcialmente reconstruída. Posteriormente, em 2001, foi inteiramente remodelada e submetida a uma outra conceituação. Essas sucessivas alterações sugerem a idéia de que o MHN ainda não está inteiramente convencido acerca da forma e do conteúdo adequados para essa temática. Com uma ou outra alteração, o mesmo grupo de objetos com expressiva carga simbólica tem sido abordado de diferentes maneiras e tem recebido um tratamento museológico e museográfico muito distinto dos módulos anteriores. É possível imaginar que ela esteja situada entre os módulos IV (“O Processo de Independência”) e V (“A Dinâmica do Poder”), presentes na proposta original de “revitalização” do Museu, datada dos anos 80 do século XX. Ainda assim, é evidente que ela segue outra orientação discursiva, a sua narrativa é de outra ordem. De que modo as sucessivas alterações nessa exposição são percebidas e recebidas pelo público? É possível que aqui se encontre um desafio de pesquisa para o próprio MHN.

Conclusão

“As coisas têm peso,
massa, volume, tamanho,
tempo, forma, cor,
posição, textura, duração,
densidade, cheiro, valor,
consistência, profundidade,
contorno, temperatura,
função, aparência, preço,
destino, idade, sentido.
As coisas não têm paz.”

Arnaldo Antunes, “As coisas”

A crença na existência de um aspecto distintivo marcante, capaz de separar a modernidade de um sistema (ou conjunto) de relações sociais precedentes é inteiramente questionável. A resolução deste impasse resume-se na

compreensão de que continuidades e descontinuidades não obedecem a critérios rígidos e universais. Poderíamos dizer que há um otimismo iluminista na tese radical da “destradiconalização”, pressupondo que, a partir da chegada de novas ordens sociais, tipos de reflexividade e mobilidade tempo-espacial, formas anteriores de interações sociais seriam totalmente erradicadas. A incapacidade de perceber similitudes entre processos distanciados pelo tempo impede o diagnóstico de constelações de sentido que se formam em determinados momentos.

Vimos que a política cultural de Barroso conviveu com as perspectivas modernistas dos intelectuais da Semana de 22. Há ainda a ser considerada, por exemplo, a perspectiva populista que alinhavava o governo de Getúlio Vargas nestes movimentos de preservação cultural. O Museu Imperial, que se constituiu nos anos 40, e o Museu da República, dos anos 60, afastaram-se tanto das propostas enciclopedistas que vigoravam nos museus novecentistas, quanto dos modelos militarista do MHN barroseano e das preocupações modernistas presentes no SPHAN. Nos dois casos, a configuração museal adotada implicou a combinação de práticas discursivas: de um lado, narrativas historiográficas datadas e, de outro, a reinvenção de ambientes e estilos, tudo isso com o intuito de atrair um grande público, levando em conta o mito exercido pelo carisma de Dom Pedro II e de Getúlio Vargas, respectivamente.

Se museus que representam e expressam “modernidades” distintas coexistem e são associados a imagens distintas, no interior de um mesmo museu, exposições e artefatos também representam e expressam processos históricos distintos e podem ser demandados em épocas distintas para compor distintas narrativas.

Desprezar ou desconsiderar o poder de fetiche de alguns objetos musealizados, em nome de uma nova ordem museal, pode significar no mínimo o bloqueio de um canal de comunicação. Parece razoável admitir que o que faz os objetos saírem do seu silêncio é o interesse do público e que, ainda assim, uma exposição de objetos é mais do que uma exposição de objetos, é também uma mostra de saberes, fazeres, sentimentos, valores, interesses etc. Os processos e os procedimentos de musealização são múltiplos e não são ingênuos, nem tampouco absolutos.

Armas expostas lado a lado, denunciando a vocação do pai fundador, ocupam salas contíguas a grandes narrativas históricas que utilizam objetos como exemplos de seus discursos. Além disso, uma

coleção de numismática, por mais que seja atualizada e inserida em novas lógicas narrativas, torna evidente para o visitante que elementos como ouro e prata têm seu fetiche próprio e não são redutíveis à lógica do expositor ou do colecionador. Embora os exemplos possam ser infinitos, eles não eliminam a possibilidade de compreensão das relações e estruturas consistentes de dominação e poder, mas nos lembram que estas são atravessadas por resistências e influências múltiplas não generalizáveis.

Os museus podem trazer grandes narrativas ou narrativas modestas sobre o passado. O que parece inconcebível é que eles deixem de fazer parte de um jogo de interesses que envolve diretores, técnicos especializados, profissionais de museus, educadores, políticos, investidores, grupos sociais e étnicos e o público em geral.

A coexistência de diferentes temporalidades em um único momento, como possibilidade de iluminação e conhecimento, já havia sido descrita por Walter Benjamin³⁴. Mas a tarefa de compreensão do que se insere na história não pode se ater apenas ao passado que surge no presente em momentos de perigo, como um relâmpago, poderoso, fugaz e momentâneo. O cotidiano traz sobrevivências de vivências do passado, que devem ser vistas em constante transformação. É, portanto, a partir da possibilidade de pensarmos as características da modernidade a um só tempo de forma mais fluída e contingencial, escapando das certezas dos conceitos que celebram as “continuidades” ou as “descontinuidades” como termos ou práticas excludentes e absolutos, que este trabalho se desdobra.

Notas

1. Ver CHAGAS, M. de S. *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro : UNIRIO, 1987.
2. Ver, por exemplo, ALMEIDA, Adriana Mortara. *A relação do público com o Museu do Instituto Butantã*. São Paulo : ECA/USP, 1995; BRAGA, Gabrielle Corrêa. “Museus cariocas e público.” In: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro : UERJ 2002; CARVALHO, Rosane M. R. de. 2000. “Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação.” In: L. V. R, Pinheiro, M. N. G. (eds.) *Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro : IBICT, 2000; SANTOS, Myrian Sepúlveda. “Brazilian museums, policies and public.” *Journal of Latin American Cultural Research* 10:67-82, 2001; VALENTE, Maria Esther Alvares. *Educação em museu: o público hoje no museu de ontem*. Rio de Janeiro : PUC/RJ – Departamento de Educação, 1995.
3. Um ano antes das manifestações de rua de 1968, a exposição Tutankhamon, em Paris, alcançava a cifra de 1.240.000 visitantes. No Rio de Janeiro, em 1967, o Museu Histórico Nacional atingia o índice anual de 23.405 visitantes e o Museu Imperial, o índice de 221.581 visitantes.

4. Ver CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F. : Grijalbo : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
5. APPADURAI, A., BRECKENRIDGE, C. A. 1999. «Museums are good to think: Heritage on view in India.» In: EVANS, J., BOSWELL, David (eds.). *Representing the nation: Histories, heritage and museums*. Londres; New York : Routledge/Open University, 1999. P. 404-420.
6. É importante lembrar a origem do vocábulo museu. Na Grécia, o termo servia para designar o Templo das Musas e, portanto, o espaço privilegiado para o culto do sagrado.
7. Durante a maior parte do século XX, o Museu Histórico Nacional funcionou como modelo e fonte de inspiração para museus estaduais, municipais e particulares, quando não participou diretamente na constituição de museus como o Museu Imperial, o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, o Museu da República, o Museu do Folclore, o Museu do Automóvel e o Museu Rodoviário.
8. São muitos os autores que associam a modernidade do final do século XX com o fim da tradição. Citaremos GILLIS, J. R. *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1994 e BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S. *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1994.
9. Inegavelmente, é no trabalho de Pomian que os aspectos inerentes ao ato de colecionar são mais bem descritos. Ver POMIAN, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux* Paris, Venise. XVIe-XVIIIe siècle. Paris : Gallimard, 1987.
10. A referência aqui incide de modo especial sobre os museus que trabalham com a preservação “ex situ”. No caso dos museus que operam com a preservação “in situ”, mesmo quando alguns vínculos com o território e com os indivíduos são mantidos, não deixa de acontecer, de qualquer modo, um processo em que objetos que foram selecionadas para a preservação adquirem novos significados.
11. Gostaríamos de destacar os seguintes trabalhos sobre museus e Estados nacionais: GILLIS, J. R. *Commemorations...* *Op. cit.*; ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro : LAPA/Rocco, 1996; GONÇALVES, J. R. dos S. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro : UFRJ/IPHAN, 1996; POULOT, D. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris : Gallimard, 1997; EVANS, J., BOSWELL, David (eds.). *Representing the nation...* *Op. cit.*
12. Ver HEELAS, P., LASH, S., MORRIS, P. *Detraditionalization: critical reflections on authority and identity*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1996. PIETERSE, J. N. “Multiculturalism and Museums: Discourse about others in the age of Globalization.” *Theory, Culture & Society* (n.º 14). P. 21-44.
13. Ver ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro : Record, 1988.
14. Pseudônimo usado por Gustavo Barroso.
15. Estudando o discurso documental produzido por Barroso durante a era Vargas, Vânia Dolores de Oliveira sugere que havia uma certa afinidade discursiva entre os dois. Ver OLIVEIRA, V. D. E. de. “De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória.” *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 28, 1995.). P. 65-90.
16. Cf. DUMANS, A. “A idéia da criação do Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 29, 1997.). P. 13-23. (1ª ed, 1947.)
17. É preciso considerar, a bem da verdade, que entre o SPAN de Mário de Andrade e o SPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade a diferença não fica apenas no “H”. Cf. CHAGAS, M. de S. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de*

- Mário de Andrade. Lisboa : Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999.
18. BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). "O Registro do Patrimônio Imaterial". Brasília, DF : 2000.
19. Ver, por exemplo, Hudson, K. "El museo como centro social". *Letra Internacional*. (N.º 15-16, 1989) Madrid, 1989. P. 73-76; LEVAL, S. "Questões e soluções para um pequeno museu". *Cadernos de Memória Cultural*. (N.º 4, 1999) Rio de Janeiro, 1999. P. 86-93; FREIRE, J. R. B. "A descoberta dos museus pelos índios." *Cadernos de etnomuseologia* (N.º 1 – Os índios e o museu, 1998) Rio de Janeiro, 1998. P. 9-36; Clifford, J. "Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste". *Cadernos de etnomuseologia* (*Op. cit.*); VARINE, H. de. "Ecomuseu". *Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras* (N.º 27, 2000) Porto Alegre, 2000. P. 61-90.
20. Cf. HERNÁNDEZ, F.H. *Manual de museología*. Madrid : Síntesis, 1994.
21. VARINE, H. de. "A mesa redonda de Santiago do Chile – 1972". In: ARAÚJO, M. e BRUNO, C. (orgs.) *A memória do pensamento museológico contemporânea*. documentos e depoimentos. Rio de Janeiro : Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
22. Idem.
23. O somatório do público no período de 1971 a 1979, inclusive, é de 251.019 visitantes. A média anual, portanto, é de 27.891. A média mensal é de 2.325 e a média diária é de 78 visitantes.
24. Para uma análise das narrativas historiográficas no Museu Histórico Nacional, ver SANTOS, Myrian Sepúlveda. *História, tempo e memória...* *Op. cit.*; SANTOS, Myrian Sepúlveda. "Objetos, memória e história. Observação e análise de um museu histórico brasileiro." *Dados – Revista de Ciências Sociais* (Vol. 35, 1992.). P. 194-216.
25. Ver CAMERON, D. "Le musée: temple ou forum." In: WASSERMAN, F. e BARY, M.O. (orgs.) *Vague.s. Une anthologie de la Nouvelle Muséologie*. Paris : Éditions W./MNES, vol. 1, 1992.
26. Segundo Freire, trata-se de um museu tribal dos índios Ticuna, situado na pequena cidade de Benjamim Constant, no Estado do Amazonas, na região do Alto Solimões. (Ver FREIRE, J. R. B. "A descoberta..." *Op. cit.*)
27. Este ponto foi enfatizado por diversos pensadores que se propuseram a estudar práticas culturais na América Latina, entre eles, CANCLINI, Nestor G. *Op. cit.* e ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo : Brasiliense, 1988.
28. SARAMAGO, J. *Viagem a Portugal*. Lisboa : Caminho, 1994. P. 189.
29. Como o vestido não estava registrado, não se cogitava de um processo de baixa.
30. Cf. a matéria contida em Boletim de Informações para o Trabalho (N.º 551, 31/10 a 06/11 de 1994). Órgão interno do Museu Histórico Nacional.
31. Em 1994, a atriz, então atuando no programa de televisão "Escolinha do Professor Raimundo", esteve no Museu Histórico Nacional e reconheceu o vestido, confirmando a trajetória desse objeto. Cf. Boletim de Informações para o Trabalho (N.º 551, 31/10 a 06/11 de 1994). Órgão interno do Museu Histórico Nacional.
32. Cf. Boletim de Informações para o Trabalho (N.º 551, 31/10 a 06/11 de 1994). Órgão interno do Museu Histórico Nacional.
33. Inicialmente denominado de Pátio das Coroas, foi posteriormente e oficialmente batizado de Pátio Epitácio Pessoa, mas prevaleceu a denominação popular.
33. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

4^a

parte:

Potencialidades

Apresentação

A construção do objecto museológico

**... a identidade de um museu não é
ser um parque temático**

**Dinheiro e diversão x
patrimônio e identidade**

Os museus de história têm futuro?



A Casa do Trem, após as obras de 1922.

Apresentação

Cícero Antônio Fonseca de Almeida

Ao completar oitenta anos de existência ininterrupta, o Museu Histórico Nacional se caracteriza como uma instituição “sobrevivente”, por ter atravessado conjunturas políticas tão distintas quanto a Velha República, o regime autoritário do Estrado Novo, o *desenvolvimentismo* dos anos 50, a ditadura militar dos anos 60 aos 80 e, finalmente, a hegemonia do liberalismo anti-estatal dos anos 90. Só podemos entender esse fôlego se, apesar das radicais mudanças que marcaram a trajetória política do país nos últimos anos e, apesar também da ausência de políticas públicas consistentes preocupadas com a questão da preservação do patrimônio cultural, focalizamos uma outra face dessa moeda; foi a perseverança e a competência dos especialistas e dirigentes do MHN que possibilitou a continuidade, ainda que certamente permeada por altos e baixos, das ações essenciais para a sobrevivência da instituição. Isso parece curioso e mesmo contraditório, justamente quando estamos atravessando uma crise de desprestígio jamais vista em relação à valorização e ao reconhecimento do corpo técnico integrante do quadro do funcionalismo público no país. Essa também é parte da história que o Museu deve resgatar.

Talvez seja este o lado “encantado” do MHN. Sua sobrevivência, diante das incertezas vividas por instituições análogas pelo Brasil, traduz com clareza uma das premissas contidas na definição de *museu* adotada pelo Conselho Internacional de Museus: trata-se de uma instituição *permanente*. É lógico que uma instituição que trabalha com o conceito de preservação deve ter assegurada sua própria perenidade, pois só assim poderá atingir seus objetivos, ou seja, “sobreviver”, para que ofereça sem interrupção matéria-prima para a reflexão das gerações que se sucederão na (des)continuidade histórica.

A “permanência” do Museu Histórico Nacional está também representada em outras de suas iniciativas. Podemos afirmar que a própria evolução das práticas de preservação e, especialmente, de museologia no Brasil, são resultado de iniciativas do MHN. O primeiro curso de formação de museologia no país surgiu em suas dependências, chamado de *Curso de Museus*, e que também sobrevive contra tudo e contra todos ainda hoje, completando no momento setenta anos, sob a administração de uma universidade pública federal,

a Universidade do Rio de Janeiro – Uni-Rio. Em 1934 o Museu também tomou iniciativa inédita no país, criando um setor voltado para a preservação dos chamados “monumentos” nacionais. A *Inspetoria de Monumentos Nacionais* serviria de embrião para a consolidação, anos mais tarde, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, outra instituição sobrevivente (à qual o Museu está atualmente vinculado), mesmo após ser extinta no início dos anos 90 e continuar ameaçada de profundas descaracterizações.

Parece que o Museu Histórico Nacional tem o famoso “dedo de Midas”, pois suas criações tomaram grande impulso, desenvolveram-se com as próprias pernas e sobrevivem ainda hoje. Esse tema é, na verdade, relevante por si só, o que me levou a elegê-lo como objeto central da reflexão desse dossiê. Penso ser oportuno, a partir das comemorações dos oitenta anos do MHN, lembrar das ameaças que cercam atualmente a sobrevivência de instituições da mesma natureza. Criado hoje, numa realidade bem distinta, sob a volubilidade de interesses econômicos representados pelo constante sobe-desce dos mercados, poderíamos, sem dúvida, vaticinar que tal instituição jamais atingisse oito décadas.

Quando o professor doutor José Neves Bittencourt, na organização desse volume especial dos Anais do MHN, solicitou-me um artigo para esta edição, bem como a indicação de outros textos, não hesitei em buscar analisar justamente o futuro e as possíveis formas de sobrevivência dos museus no milênio que começa. Nessa linha, devemos centrar nossos esforços para compreender os novos paradigmas de um museu submerso na lógica do liberalismo econômico, considerado hoje pela grande imprensa um modelo inexorável para as sociedades, e suas enormes contradições. É instigante compreender como convivem atualmente no Brasil tanto a estratégia do governo federal, que avança a possibilidade de transformar museus públicos em Organizações Sociais — graças a crença de que inseridos na lógica do mercado poderiam sobreviver em melhores condições — quanto de certos governos municipais, que pretendem financiar com verbas públicas a construção de museus privados. Este preocupante contra-senso deve ser objeto das inquietações acadêmicas e, por isso mesmo, inserido nas publicações e estudos sobre museologia e patrimônio no Brasil.

Neste sentido, fomos buscar a opinião de um dos mais prestigiados profissionais de museologia em atividade, o professor Peter van Mensch, res-

ponsável pelo mestrado em Museologia da Escola de Artes de Amsterdã, da Reinwardt Academy. Ao atender o nosso chamado, concretizado na forma de uma entrevista, o professor Mensch qualifica a discussão dos museus na contemporaneidade, apontando soluções que absorvem as inevitáveis transformações capitaneadas pela hegemonia do valor econômico, como também revelando sua preocupação com a necessidade de assegurar a finalidade pública dos museus. Essa entrevista foi conduzida de maneira dinâmica e inteligente pela museóloga Paula Assunção dos Santos, que realiza atualmente seu mestrado na Reinwardt Academy.

A inclusão do texto do professor doutor Mário Moutinho, coordenador do Curso de Pós-Graduação em Museologia Social da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, de Lisboa, tratando da construção do objeto de estudo da museologia, serve também para ampliar a discussão sobre a função social dos museus. Preocupado especialmente com aquilo que chama a “escrita museográfica”, o professor Moutinho renova a esperança na busca de um museu que apele ao saber, à emoção, aos sentidos e à memória de quem com ele é confrontado.

A presença de dois especialistas estrangeiros — ainda que, nos dois casos, envolvidos com a museologia no Brasil — serve para lembrar que muitas das nossas preocupações são partilhadas por parceiros em lugares bem distantes do nosso. É o lado agradável e promissor da globalização, aquele que injeta na sociedade, além de modelos econômicos, também solidariedade e convergência na busca de reais soluções para os problemas ligados ao desenvolvimento humano.

Por fim, vamos encontrar o professor doutor José Neves preocupado com o futuro dos museus de história. A ampliação da capacidade de produzir, armazenar e circular informações, graças às tecnologias à disposição de um público cada vez maior, pode gerar um novo paradigma para os museus em futuro próximo. As funções básicas dos museus contemporâneos, como coleta, pesquisa, comunicação, dentre outras, perderão cada vez mais terreno para o que poderíamos considerar sua “capacidade informacional”, ou seja, sua capacidade de gerar e, principalmente, fazer circular o conhecimento acumulado a partir dos testemunhos materiais por ele preservados. Não existirão conflitos aparentes entre essas funções, pois que são complementares mas, segundo José Neves, os museus devem se adaptar urgentemente ao que considera um “paradigma informacional”.

Finalmente, gostaria de agradecer o convite para participar da construção dessa publicação e felicitar o Museu Histórico Nacional pelos seus oitenta anos. Felicitar não apenas pela existência de um diversificado e representativo acervo acumulado ao longo dessas décadas, pelas exposições que organizou, por renovar tecnologias nos diversos campos da museologia, pelas iniciativas que tomou visando ao desenvolvimento das práticas de preservação do patrimônio cultural em nosso país, mas especialmente pelo valor técnico agregado por gerações de profissionais. Creio que a minha intenção, bem como dos demais especialistas que contribuíram com seus artigos, é simplesmente oferecer reflexões que possam contribuir para que o Museu viva mais oitenta anos, e depois mais oitenta, e assim indefinidamente, propiciando um “olhar histórico” daqueles que desfrutarão de seus serviços sobre os vários tempos que ele preserva, e que continuará preservando.

A construção do objecto museológico*

Mário Canova Moutinho**

Apresentação

O trabalho que a seguir se apresenta ganhou forma durante cadeira de “Formas e Meios de Comunicação”, que leccionamos no curso de pós-graduação em Museologia Social, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa, e durante os seminários que orientamos sobre este mesmo tema no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e no curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia no passado

Resumo / Abstract

A construção do objecto museológico

Mário Canova Moutinho

Trata-se de uma reflexão sobre uma museografia a serviço de idéias, onde o autor analisa a construção do objeto museológico. Parte do princípio de que é possível existir uma museografia, entendida como meio de comunicação, na qual o objeto não seja herdado, mas sim criado, escapando, assim, ao seu destino museológico. Neste sentido, procura aprofundar uma possível teoria da museografia ou de uma epistemologia de criação imaginária, referindo-se a alguns trabalhos que possibilitam um repensar da prática museográfica.

The construction of a museological object

Mario Canova Moutinho

The author ponders about the sort of museography that should provide for ideas, and through the article will analyze the construction of the museological object. According to his viewpoint it is possible to establish a museography, understood as a communication mean, where the object is not heritated but created, thus escaping its museological fate. So, he will go deeper into a possible museographic theory or an epistemology of imaginary creation, focusing in some works that might lead to a new way in the museographic practice.

* Exposição apresentada durante a 26ª Conferência anual do ICTOP (International Committee for Training of Personnel) e do ICOM (Conselho Internacional dos Museus), no Museu Nacional de História Natural Lisboa, em outubro de 1994. Este projeto teve apoio do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM/ICOM) e é um texto de apoio à cadeira Formas e Meios de Comunicação, do curso de pós-graduação em Museologia Social da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa.

** Museólogo. Coordenador do Centro de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Tecnologia (Lisboa, Portugal).

ano lectivo. Reflete pois o contributo fundamental dado por alunos e alunas, durante longas e, por vezes, difíceis discussões e aos quais deixo aqui o meu reconhecimento pelo interesse que dedicaram a estas questões. Ao Professor Alfredo Margarido, devo o seu olhar utilmente crítico sobre todo este projecto e ao Museu Nacional de História Natural, a possibilidade de apresentar a exposição com que ilustramos esta reflexão sobre uma museografia ao serviço de ideias.

A construção do objecto museológico

“Expor é ou deveria ser trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refractária da ignorância: a ideia * pré-concebida, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar – no sentido etimológico, perder a orientação –, perturbar a harmonia, o evidente, e o consenso, constitutivo do lugar comum (do banal). No entanto também é certo que uma exposição que procuraria deliberadamente escandalizar traria, por uma perversão inversa, o mesmo resultado obscurantista que a luxúria pseudo-cultural. Entre a demagogia e a provocação, trata-se de encontrar o itinerário subtil da comunicação visual. Apesar de uma via intermédia não ser muito estimulante – como dizia Gaston Bachelard, todos os caminhos levam a Roma, menos os caminhos do compromisso.”¹

Parece ser cada vez mais evidente que os museus têm vindo a sofrer modificações que se manifestam em vários níveis. Para lá das funções tradicionais da recolha, conservação e exibição de objectos, os museus têm vindo a pretender servir como meios de comunicação, abertos às preocupações do mundo contemporâneo. Para isso, têm vindo a utilizar o que a tecnologia coloca ao seu alcance, guiam-se à luz do “marketing” e da gestão empresarial moderna.

* Embra tenha sido mantida a grafia do original, alguns acentos não usuais em Portugal foram acrescentados, pois sua ausência causaria demasiado estranhamento ao leitor. (N.E.)

Noutros casos assumem-se como centros de dinamização sociocultural, procurando participar e ser veículos do desenvolvimento do meio que lhes dá vida.

Alteram-se aqui o lugar e a função dos intervenientes (profissionais/público/criadores), bem como as noções de património, de objecto museológico e de colecção. O poder de decisão é reequacionado em termos de uma possível autogestão, ou de pelo menos de uma maior acessibilidade de cada interveniente à gestão museológica.

Em ambos os casos, a exposição continua a estar no centro da actividade museológica, quer se trate da exposição produto ou da exposição processo.

Trata-se de seleccionar (autocraticamente ou de forma participativa) um conjunto de objectos no sentido mais *lato* da palavra, os quais serão exibidos pelo seu valor consensual, pelo valor que lhes é atribuído ou pelo significado que podem assumir.

Colocados em mobiliário museológico, ou em contexto, explicitados por meio de legendas, de discursos personalizados ou colectivos, de videogramas e diaporamas, o objecto saído da reserva ou recolhido para o efeito é sem dúvida a alma da exposição e do catálogo.

Objectos esses que a própria exposição se encarrega de transformar, manipular, alterar.

Objectos que são assim a razão de ser da MUSEOGRAFIA e, ao mesmo tempo, fruto voluntário dessa mesma MUSEOGRAFIA, por um lado, e, por outro, conformado por múltiplas circunstâncias escolhidas ou alheias, como as vozes, o movimento e os passos dos visitantes.

Sem entrar na discussão sobre o possível carácter científico da museografia, certo é que durante muito tempo, à museografia correspondia um conjunto de regras, que asseguravam uma exposição “correcta” dos objectos. Foi neste quadro que a museografia contemporânea tomou forma, integrando aperfeiçoamentos e novidades em todos os seus aspectos.

Ao serviço do objecto ou ao serviço de ideias, devemos reconhecer que a museografia e as técnicas de exposição em geral constituem cada vez mais um meio de comunicação autónomo em relação ao museu.

Presente em cada momento, a museografia, na sua progressiva complexidade de meios e métodos, é suporte e veículo de informação para todos os aspectos do quotidiano dentro e fora do museu.

Ora o objecto museológico, exuberante ou submisso, respeitado ou manipulado, é no essencial um objecto “herdado”.

Neste sentido, é impossível continuar a considerar o objecto museológico, como se de facto não fosse herdado, com todas as imposições que isso veicula. Sobre o status do objecto no museu e na exposição, Ulpiano Bezerra de Meneses sintetizou quatro maneiras de entender o objecto museológico.

“Objecto fetiche— A característica mais comum do objecto na colecção e, portanto, do papel desempenhado na exposição é sua fetichização. Assim, a fetichização ou reificação consiste em deslocar atributos do nível das relações entre os homens e apresentá-los como se eles derivassem dos objectos, autonomamente. Ora, os objectos materiais só dispõem de propriedades imanentes de natureza físico-química: peso, densidade, textura, sabor, opacidade, forma geométrica, dutibilidade, etc. etc. Todos os demais atributos são aplicados às coisas. Em outras palavras: sentidos e valores (cognitivos, afectivos, estéticos e pragmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas sentidos e valores que a sociedade produz, armazena, faz circular e consumir, recicla, descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico inerente às coisas (e, naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos à mudança).

Objecto metonímico— A metonímia (figura de retórica em que a parte vale pelo todo) está presente, com reiterada frequência – e riscos de deformação – nas exposições antropológicas e, em menor escala, históricas. O objecto metonímico perde seu valor documental, pois passa a contar com valor predominantemente emblemático. Imaginar-se que é possível, por intermédio de peças museológicas, expressar o ‘sentido’ de determinado grupo ou cultura é ingenuidade em que os museus não poderiam cair: não é possível, decididamente, ‘exibir culturas’. Enquadra-se, aqui, o emprego do típico, do estereótipo, para fins de síntese – sempre redutora e com os riscos já conhecidos e denunciados, principalmente quando estão em cena objectivos tão suspeitos e problemáticos como criar ou reforçar a identidade cultural: as simplificações sempre mascaram a complexidade, o conflito, as mudanças e funcionam como mecanismos de diferenciação e exclusão.

Objecto metafórico— O uso metafórico do objecto, numa mera relação substitutiva de sentido, embora menos nocivo que o anterior, leva igualmente a exposição a reduzir-se a uma exibição de objectos que apenas ilustram problemas formulados independentemente deles. Ora, com isto perde-se o que

seria vantagem específica do museu e seu recurso mais poderoso o trabalho com o objecto. Esta postura revela, assim, uma incapacidade de se defrontar com o objecto, de explorá-lo em seus próprios termos, em lugar de se preferirem os suportes verbais não só para formular os conceitos, mas também para expressá-los: *nessa linha, esvazia-se consideravelmente a própria utilidade do museu.*

Esta tendência, reveladora de despreparo, indolência ou desorientação, não é nova. Já na década de 70 do século passado, George Brown Goode, que foi um dos grandes directores do Museu de História Natural da Smithsonian Institution, dizia ironicamente que uma boa exposição didática é aquela que dispõe de uma colecção completa de legendas, caucionada aqui e ali por amostragens de espécimes naturais....

Objecto no contexto— A consideração banal e corrente de que o objecto descontextualizado é objecto desfigurado tem colocado, legitimamente, a questão do contexto e a necessidade de introduzi-lo na exposição. Estranhamente, porém, não se tem visto qualquer esforço na conceituação do objecto. Por isso, tem-se tomado como solução imediata, pronta e acabada, e mera reprodução do contexto enquanto aparência, isto é, recorte empírico que, como tal, precisaria ser explicado, pois não é auto-significante. Esta confusão do dado empírico, do registro documental, com a *informação elaborada*, a *síntese cognitiva*, é responsável por um dos piores vícios alimentados por bons propósitos sem investimento intelectual. Pelo seu carácter insidioso e onipresente, conviria apontar mais claramente as suas insuficiências e distorções.

A primeira delas é que os objectos têm histórias, trajetórias e não há por que congelá-los arbitrariamente num de seus vários contextos. Em segundo lugar, a postura dominante ignora que o processo de transformação do objeto em documento que é, afinal, o eixo da musealização, introduz referências de outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição e de seu usuário... Esta complexa rede não é gratuita. Deve servir, fundamentalmente, para prevenir o museólogo contra as *ilusões e burlas da contextualização e cenarização* que ele pode indulgentemente construir.

Finalmente, e mais importante que tudo, a reprodução de contextos que são pura aparência inverte o papel da exposição na produção de conhecimento: em vez de partir destas relações aparentes para romper a unidade superficial daquilo que é apenas empiricamente verificável, mas profunda e subs-

tancialmente (embora não sensorialmente perceptível, mas visualizável na exposição), em vez deste esforço crítico e criativo, a exposição já de início reforça aquilo que a ação imediata dos sentidos pode fornecer, mascarando as articulações invisíveis porém determinantes.”²

Também sobre os problemas da *mise en exposition*, Jacques Hainard, assumindo que o “objecto não é a verdade de absolutamente nada”, tem vindo a propôr uma reflexão que procura esclarecer o lugar do objecto no museu. “O conservador escolhe, pressiona o objecto que deseja pôr em evidência, recorrendo para isso à ‘vitrinificação’: a vitrina não será ela própria um objecto santificador? Depois, coloca a vitrina em cima de um plinto [pedestal. N. E.], embeleza-a, decora-a, adapta-lhe uma iluminação adequada, coloca no interior outro plinto acompanhado por uma etiqueta virgem, que simbolizará através do olhar que incide sobre o objecto, quando este se mediatiza num lugar de exposição privilegiada: o Museu-Templo.”³

Museu esse, (no sentido físico), que em última análise é sempre o suporte do objecto, situação particularmente evidente quando Daniel Buren expõe como exposição as próprias paredes do museu com o recorte dos quadros ausentes⁴. Isto sem nos fazer esquecer que a própria linguagem da exposição é pelo facto de ser mista e artificial, caracterizada pela sua modularidade, traductibilidade e reductibilidade, o que vem por seu lado complicar ainda mais o entendimento do papel e da função do objeto museológico⁵.

Por isso, parece-nos legítimo buscar outras pistas de investigação para esta problemática, não só para encontrar uma escrita e um vocabulário museográficos talvez mais consistentes, mas também para melhor entendermos os próprios limites da museografia e assim fazermos dela um manuseamento mais reflectido ou mesmo reflectido.

A museografia de que vamos falar parte do princípio de que é possível existir uma museografia em que o objecto não seja herdado, mas sim criado, escapando, assim, ao seu destino museológico.

Esta hipótese mais não é que o reconhecimento, tantas vezes sugerido de uma museografia que funciona como meio de comunicação, não se restringindo ao simples serviço do museu. Ao serviço do museu, a museografia adapta-se e evolui de acordo com a introdução de novos meios, ou simples aperfeiçoamentos técnicos dos meios já usados: melhor iluminação, letragem, sinalética, interactividade, entre outros. Mas a museografia como meio de comunicação visual pode utilizar e aprofundar a potencialidade comunicativa da FORMA,

não herdada do objecto, mas sim criada para cada situação, sobretudo se tivermos em consideração como escreveu Pierre Francastel: “A percepção da obra de arte não se baseia num processo de reconhecimento, mas de compreensão. A obra de arte, é o possível e o provável; ela nunca é a certeza”⁶.

Parece-nos pois que fará sentido trazer ao mundo da museologia, e em particular da museografia, as experiências acumuladas por gerações de escultores que têm imaginado, estudado, acarinhado e pensado o mundo das formas construídas.

Se procurarmos compreender o processo de evolução do trabalho dos escultores (ou daqueles que reconhecem a escultura como seu modo de comunicar) pelo menos durante este século, poderemos certamente aprofundar o conhecimento da criação e interpretação da FORMA.

Neste sentido e apenas com este fim, vamos referir alguns trabalhos (mais do que autores) que podem balizar modos de apreender a FORMA, naquilo que provavelmente nos pode ajudar a repensar a museografia. Este trabalho de identificação de um vocabulário é largamente reconhecido como um elemento necessário da aproximação do criador da obra de arte e pode, em certa medida, esclarecer o museólogo sobre uma, em parte, nova forma de comunicar, melhor adaptada a uma renovada função social do museu. “O artista, como o escritor, tem necessidade dum vocabulário, antes de se arriscar a *copiar* a realidade. E este vocabulário, ele só pode encontrá-lo junto de outros artistas”⁷.

Ao citarmos de seguida alguns autores, é evidente que não pretendemos impor-lhes artificialmente escolas ou correntes pois na verdade todos eles testemunham de experimentações nos mais diversos sentidos. Por outro lado, seria sempre possível seleccionar uma infinidade de outras obras e autores, provavelmente até com mais sentido, para ilustrar este processo de conhecimento e construção da forma. Os exemplos que damos a seguir devem ser entendidos com este evidente cuidado.

A escultura como representação do corpo humano nos seus diferentes domínios – religioso, comemorativo, simbólico, decorativo –, mesmo quando exprime ideias de beleza e de rigor, traduzidas numa perfeita relação dos materiais com o sentido da obra, propõe sempre uma leitura imediata. Esta utilização da forma patente em Auguste Rodin ou Jean-Batiste Carpeaux e, por

certo, no neoclassicismo italiano, são no essencial formas onde a descrição é dominante .

O mesmo já não se pode dizer dos autores que manifestam entendimento diverso do corpo humano e animal, através da utilização de texturas e pelo realce ou síntese de formas, como testemunham trabalhos de Henri Moore, Giacometti e Germaine Richier. Nestes casos a leitura torna-se mais complexa. Os seus trabalhos contam de certa forma algo mais do que aquilo que é visível, propõem uma história, mas cujos limites não ultrapassam os limites das próprias formas. A “Cidade Destruída”, de Ossip Zadkine, exemplifica esta postura. São formas que sugerem ideias através da imposição de certos elementos, como seja a dimensão e posição das mãos, o próprio equilíbrio do conjunto ou a resistência a qualquer coisa que sugere a posição dos braços. “A cabeça e o tronco são atiradas para traz, o rosto é desfigurado pela dor, um grito lancinante sai da sua boca, os braços são gigantescos, as mãos suplicam, toda a escultura é convulsiva e sofrida e no entanto ela está irresistivelmente viva... É uma imagem tão terrível na sua expressão directa como a Guernica de Picasso, mas está concebida com uma força que anuncia a ressurreição que Roterdão veio a conhecer.. Através desta obra, um aspecto da arte moderna atinge o seu ponto culminante – aquele que explora as imagens brutais do subconsciente e que confronta de forma deliberada a náusea existencial da nossa época.”⁸. Estas formas são no entanto elementos de um vocabulário relativamente simples.

De par com a utilização do poder sugestivo das formas há igualmente a descoberta de novos materiais e da possibilidade de criar formas “auto-suficientes” que servem um abstracionismo (exemplificado nas obras de Barbara Hepworth e de Hans Arp), que de certa forma se coloca no lado oposto dos vocabulários simples e evidentes.

Com significado semelhante, há que ter em conta uma nova “qualidade” da forma, que é o movimento, presente nas obras de Naum Gabo, Moholy-Nagy ou de Aleksander Rodchenko desde os anos 20, em trabalhos que se ligam ao construtivismo russo e que tão grande importância teve nos rumos das artes plásticas. É a arte cinética representada nos mobiles de Calder e nas propostas de Nicolas Schöffer ou de Jean Tinguely, onde as ideias de movimento e máquina se entrelaçam. Também se descobre a possibilidade de construir estruturas e de desenhar em três dimensões a partir de formas criadas

para esse fim ou de formas herdadas por recuperação ou por desvio de funções (David Smith e certamente Louise Nevelson).

Em nosso entender, a primeira metade do século caracteriza-se pelo esforço de descobrir uma nova linguagem. É a tomada de consciência de que como a fala e a escrita, o vocabulário das formas é complexo, aparentemente inesgotável e capaz de embasar pontos de referência vindos do mundo das ideias, sejam elas transparentes, metafóricas ou apenas esboçadas.

Durante todo este período de aprendizagem do manuseamento e da utilização da forma, esta também foi objecto de um repensar, no âmbito de uma sociologia mais ou menos comprometida. Esta postura está bem presente na obra de Marcel Duchamp e de Meret Oppenheim e, de um modo geral, no surrealismo, através da desfuncionarização dos objectos do mundo corrente e da revelação das suas faces escondidas.

A propósito de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1912-1923), Marcel Duchamp pretendeu que “simplesmente, eu pensei na ideia de uma projecção, de uma quarta dimensão invisível na medida em que não pode ser vista com os olhos... Considerava que a quarta dimensão podia projectar um objecto em três dimensões, ou melhor, que todo o objecto de três dimensões que não vemos directamente é uma projecção de uma coisa em quatro dimensões que nós não conhecemos. Era um pouco um sofisma, mas enfim era uma coisa possível. Foi nisso mesmo que eu baseei a *Mariée*.”⁹

Robert Rauchenberg, Jasper Johns e, naturalmente, Claes Oldenburg apresentam praticamente todos os elementos deste novo vocabulário, no qual a forma adquire um significado, pela mudança de contexto, de materiais e de escala.

No fim dos anos 60 e princípios de 70, tomou forma um outro movimento que pretendia retirar a obra artística dos circuitos comerciais e da competição, fazendo apelo à participação do público (happening, performance) e valorizando, por isso, a exibição por oposição à exposição. Os materiais, as recuperações, as formas produzidas e os objectos utilizados traduziam um compromisso de ordem política, declaradamente assumido na Europa e em particular na Itália (como nos casos de Michelangelo Pistoletto e Jannis Kounellis). Por seu lado, Joseph Beuys propôs-se trabalhar em recortes de interiores através do ordenamento de espaços por meio de objectos extremamente despojados e de certos materiais como o feltro e o sebo.

Outros autores, como César ou Arman, podem igualmente ser incluídos neste esforço de experimentação, sem que no entanto seja fácil relacioná-los com movimentos mais definidos. Nesta época a representação do corpo humano é introduzida nas apresentações como suporte elaborado de um discurso igualmente comprometido, como fazem, por exemplo, George Segal, Alen Jones e Ed Kienhols. Aqui o corpo humano apesar do realismo ou mesmo do hiper-realismo com que é representado só assume verdadeiramente significado pela intenção ou pela composição em que é exibido. O olhar dos personagens, mesmo quando não representado fisicamente, dá o verdadeiro sentido à obra destes autores.

“A medida que envelheço, fico menos interessado na maneira como as coisas aparecem, e mais no espírito que elas escondem; assim as coisas são feitas mais para olhar para dentro delas do que para olhar para elas”.¹⁰

A maneira como este escultor apresenta a relação do observador com o objecto vai pois no sentido de por em evidência não o objecto em si, mas sim a ideia transmitida ou que se pretende entender. O sentido do efémero, bem presente nas obras de Christo Javacheff, de Robert Smithson e de Sergui Aguilar, ao mexer em recortes da natureza, reafirma o papel do objecto como suporte e nada mais, para lá da “intenção”. É que possivelmente “A finalidade da arte é a de figurar o sentido escondido das coisas e não a sua aparência: pois é nesta verdade profunda que reside o seu verdadeiro valor, o qual não aparece nos contornos exteriores”, como pretendia Aristóteles¹¹.

Frank Popper ajuda a esclarecer o que há de comum em todas estas formas e que transformaram o objecto artístico como obra acabada em um acontecimento ou numa obra em aberto:

“Sem pretender diminuir a parte da criação individual (...), preferimos dar uma maior relevância à qualidade da *criação*. Este acto criador ou estes actos criadores mais exactamente só poderão realizar-se no seio de um clima favorável à criatividade pública. Numerosos artistas trabalham hoje neste sentido. Não se dedicam já à elaboração tradicional de um plano, à realização de uma intenção puramente pessoal. Já não criam uma obra mas antes participam na instauração de um clima que permita estabelecerem num plano estético relações entre diferentes pessoas e diferentes fenómenos psicológicos e físicos. Neste sentido não podemos admitir totalmente que o conceito de obra persiste, porque sobrevive o autor.

Ao mesmo tempo que se estabeleceram relações entre o objecto, o público e o artista, atenuou-se a importância da pessoa do artista. Este assume um novo papel correspondente ao progressivo desaparecimento da arte e seus limites. Deve-se evidenciar este novo estatuto do artista, dentro das relações que se inscrevem no esquema da estética actual, não só a nível da responsabilidade artística, como também da sua responsabilidade social”¹².

Aliás, a presença física do próprio artista assume, neste sentido, um papel determinante como autor, apresentador e/ou questionador¹³, ou de animador integrado na própria estrutura do museu, como foi posto em evidência por Pierre Gaudibert¹⁴.

Nos anos 60, podemos dizer que no fundo se generalizam os novos materiais (plástico, fibra de vidro, ligas metálicas etc.), já que as propostas mais não fazem que utilizar de forma mais consistente e mais elaborada a experimentação anterior. Tanto na Europa como nos EUA, todo o saber acumulado – manipulação, criação, alteração – é posto ao serviço de uma linguagem de mais fácil apreensão.

Mais fácil no sentido em que os elementos expressivos se multiplicam em cada obra, colocando o problema da intencionalidade e/ou fazendo apelo à inesgotável memória de cada um.

É a memória do ser por diferença com a “memória das coisas”.

A leitura que se faz não é da obra de arte em si, mas da obra na relação com a pessoa que com ela se confronta. “O essencial não é já o objecto em si mesmo, mas a confrontação dramática do espectador com a situação perceptiva.”¹⁵

É a metamorfose, não dos Deuses em esculturas, quando o Sagrado as abandona, como pretendia Malraux, mas a metamorfose das esculturas em imagens reais, de sentidos escondidos.

Neste sentido, podemos aceitar o entendimento de Arnold Hauser que expressa assim os fundamentos da intenção na obra artística. “A legitimidade da intenção na arte não se baseia apenas na constante intromissão da produção artística na *praxis*, apóia-se também na circunstância de a arte nunca querer só representar, mas sempre também simultaneamente persuadir. Nunca é apenas expressão, mas sempre também solicitação; a retórica é um dos seus elementos mais importantes. A mais simples e objectiva enunciação da arte é igualmente evocação, provocação, submissão a, muitas vezes, até violação.” A arte pretende sempre modificar a vida; sem sentir que o mundo é um “rascu-

nho esboçado”, como dizia Van Gogh, pouca arte haveria. Ela não é, de modo algum, o produto de um comportamento meramente contemplativo, que aceita simplesmente as coisas ou que se lhes dá de modo passivo. É, muito mais, um meio de possuir o mundo pela força ou pela astúcia, de dominar as pessoas através do amor ou do ódio, de se apoderar directa ou indirectamente do sacrifício. Tal como os homens do Paleolítico desenhavam animais para os caçar, matar e capturar, os desenhos das crianças não são uma representação “sem interesse” da realidade; também eles mostram uma espécie de objectivo mágico, exprimem amor ou ódio e servem como meio para dominar as pessoas representadas. Quer utilizemos a arte como meio de subsistência, como arma de luta, como veículo de libertação de impulsos agressivos ou como sedativo para acalmar as ânsias de destruição ou de mentira, quer queiramos corrigir, através dela, a imperfeição das coisas, ou manifestarmo-nos contra a sua forma pouco definida ou contra a sua falta de sentido e finalidade, ela é e continuará a ser realista e activa...”¹⁶

A forma resultante de um processo assim entendido mais não é que o suporte de um possível sentido e/ou raciocinado diálogo em aberto; e é precisamente este facto que nos parece poder vir a enriquecer a linguagem da museografia.

Nestes termos, o desafio que se coloca é o de introduzir no museu o utensílio da forma (não herdada, mas construída como obra de arte entendida nos sentidos referidos) como suporte para a comunicação das ideias.

A transformação de ideias em formas inteligíveis exige, por um lado, ter ideias para comunicar (ideia nova, para a maioria dos museus) e exige ter também o conhecimento, as competências e a sensibilidade para poder construir essas formas.

A exposição de objectos em vitrinas, plintos, pendurados nas paredes ou suspensos de tectos, mesmo que enquadrada num cenário que explicita a sua leitura – o tal contexto de que falava Ulpiano Menezes –, revela-se como uma forma primitiva de escrita apenas adaptada ao carácter icónico da maioria dos museus.

Certo é que esta exposição primitiva, quando produzida em determinadas condições, pode assumir os contornos e o sentido de um processo que em última análise ultrapassa o seu interesse formal, documental ou mesmo sugestivo. Trata-se da “exposição-pretexto”, equacionada por H. de Varine, onde o processo de ensino/aprendizagem se revela ser o principal instrumento de

transformação, e não a exposição em si mesmo. Este tipo de abordagem que assume um papel fundamental na problemática da museologia comunitária não representa por si só uma nova museografia pois pode ficar-se por uma escrita igualmente primitiva. Reconheça-se no entanto que também aqui o objecto, no sentido *lato* da palavra, perde o lugar central da exposição e é relegado para uma função meramente de suporte.

Como se dizia no catalogo da Documenta V, “Cada vez mais, o tema de uma exposição tende a não ser mais a exposição de obras de arte, mas a exposição da exposição como obra de arte.... As obras apresentadas são manchas de cor – cuidadosamente escolhidas – do quadro que compõe cada secção (sala) no seu conjunto. Há mesmo uma ordem nas cores, sendo estas escolhidas e compostas em função do sentido/desenho [dess(e)in] da secção (selecção) na qual se espraíam e se apresentam... A exposição é assim o ‘receptáculo valorizador’, onde a arte não só se assume como se destrói, pois, se ainda ontem a obra se revelava graças ao museu, ela hoje só serve de *gadget* decorativo para a sobrevivência do museu enquanto que quadro, quadro esse onde o autor não seria outro que o próprio organizador da exposição”.¹⁷

A renovação da escrita museográfica implica pois (para lá da função que se pode atribuir à exposição e da forma como é concebida) a adopção de uma linguagem mais eficiente e aberta, ocupando um lugar semelhante ao da obra de arte.

Ao chegarmos a este ponto podemos conceber um museu que, dotado de processos – participativos ou não – e de saberes específicos, exponha ideias para consumo privado ou público através de formas significativas que apelam ao saber à emoção e aos sentidos e à memória de quem com elas é confrontado. Um museu onde o discurso se liberta das amarras das colecções e que, por isso mesmo, não pode ser entendido como mais um Museu de Arte.

É neste contexto que temos suscitado a criação e a modelação de maquetas de exposições, no atelier de Formas e Meios de Comunicação, integrado no curso de pós-graduação em Museologia Social, leccionado na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa.

Dos trabalhos efectuados, foi possível elaborar uma grelha de análise que, aplicada a cada trabalho, permite classificá-los por referência aos outros.

Assim dois tipos de leitura foram postos em evidência. Uma leitura corrida, composta pelo entendimento de uma sucessão de elementos, e uma leitura instantânea, na qual todo o trabalho é percebido num só momento.

O sentido que é pretendido dar às propostas pode ser obtido por diversos meios no que se refere à forma e aos materiais usados.

Quanto à forma, naquilo em que o sistema de referência comum determina dimensões de possível estimação, a alteração da escala, a repetição ou isolamento das formas, permite reforçar ou esbater referências e introduzir novas percepções.

Quanto aos materiais a alteração daquilo que socialmente se considera adequado confirma-se como um factor de desfuncionarização já referida, abrindo portas a múltiplas interpretações.

A alteração da forma por exclusão ou distorção de partes cria igualmente um vazio significativo passível de ser preenchido no acto da confrontação.

A introdução da cor alterada ou transformada pode produzir os mesmos efeitos provocados pela alteração da forma.

Em todos os casos, o movimento, a estrutura, a textura e o apelo ao simbólico têm-se manifestado como meios simples de elaborar propostas de formas que veiculam intenções perceptíveis com a condição de se não deixar substituir a nossa memória por uma visão imediata e redutora.

Os trabalhos produzidos não resultam de qualquer descoberta, mas simplesmente são uma tentativa de avaliar o interesse de aplicar ao discurso museológico o saber acumulado de manipulação, criação e alteração das formas que referimos anteriormente.

Não se trata de produzir obra tão hermética que confirme o que Picasso dizia “Como querem que um espectador viva um quadro como eu o vivi? (...) Como pode alguém penetrar nos meus sonhos, nos meus instintos, nos meus desejos, nos meus pensamentos, que levaram muito tempo a serem elaborados e a serem revelados, sobretudo para aí captarem aquilo que fiz, talvez até contra a minha vontade?”¹⁸, nem tão pouco expor como se expõe numa prateleira de supermercado.

Entre estas duas situações extremas há que encontrar o “itinerário subtil da comunicação visual”.

Os possíveis caminhos que nos são revelados pela experimentação que efectuamos são princípios ordenadores de uma museografia das ideias, que estão aliás já largamente balizados. Henrich Wölfflin, um dos fundadores da leitura formalista da arte, que julgamos mais directamente poderá ajudar a definir o tal vocabulário mínimo de expressão pela forma, identificou cinco

oposições partindo da análise das obras de Dürer, no século XVI, e Rembrandt, no século XVII.

- linear/pictórico, frontalidade/profundidade, forma fechada/forma aberta, multiplicidade/unidade, claridade/obscuridade¹⁹.

As noções ou ideias de equilíbrio, sobreposição, transparência, claridade e sombra, simultaneidade, seqüência?, tensão, deformação, centralidade, figura e fundo não são alheias a algumas práticas museográficas. No entanto devemos ressaltar que a sua utilização corrente por alguns museus (Museu da Civilização de Québec ou de La Villette, em Paris, a título de exemplo) é posta apenas ao serviço do objeto museológico que se pretende exibir, e não como elementos conformadores de uma nova linguagem das formas criadas.

É aliás um paradoxo que os museus que abrigam as mais variadas colecções de arte que demonstram o mundo sem fim das formas imaginadas não utilizem (nem com isso estejam preocupados) o fruto do labor que levou à existência dessas mesmas formas. A leitura linear e icónica do Museu Guggenheim é a imagem fiel deste paradoxo. Raramente um museu ignorou tanto a natureza das suas próprias colecções, nas quais se revelaram em primeiro lugar novas formas de entender a função da arte na organização do espaço e por certo na sociedade. É evidente a indiferença de Frank Lloyd Wright pelo sentido de inovação, que as obras de arte e em particular a escultura introduziram na definição e percepção do espaço, pois propõe apenas uma leitura linear, idêntica do princípio ao fim ou de alto a baixo²⁰. Nada mais patético que a *Schneefall*, de Joseph Beuys, deitada no chão desse longo corredor. O Museu Guggenheim “pode ser considerado de qualquer modo como o emblema da difícil relação muitas vezes existente entre a arquitectura e a arte actual, e que se continua ainda com os novos museus ou locais de exposição permanentes ou temporários.”

O problema de fundo é que se atribui aos museus um grande valor monumental simbólico, uma importância ideológica, como se eles se tratassem de uma nova catedral. É a razão pela qual a representatividade da construção reveste uma importância primordial, o papel do arquitecto é ampliado, em detrimento muitas vezes da própria função do edifício. Uma função na verdade muito delicada, já que uma das suas finalidades, na atribuição dos seus espaços internos, é revelar as características específicas das obras de arte, as quais têm já a sua própria estrutura espacial²¹.

Coloca-se aqui o entendimento entre o museu e o lugar onde a exposição se assume como meio de confrontação com o público ou com os seus autores.

Esta relação é exemplificada nalgumas obras de Daniel Buren de forma particularmente interessante. Partindo do edifício neoclássico do Museu Rath de Genebra, construído no fim do século, esse autor criou primeiro no seu exterior um conjunto de fachadas cortadas paralelamente aos elementos oblíquos da entrada do museu e pintados com as suas características listagens, através dos quais se esconde e se mostra o edifício. No interior desses elementos (dessa concha) aparece agora o museu, que, por sua vez, é também um recipiente para as suas exposições.

No interior, os mesmos alçados listados em quatro cores dão forma a vários módulos que reestruturam o espaço do museu, assegurando assim um mesmo discurso distribuído por todo o conjunto.

Num outro projecto e numa primeira etapa, Buren colocou numa regata, nove barcos com as velas listadas de cores diferentes. Na segunda etapa, as velas foram exibidas no museu por ordem de chegada. Uma vez transformadas em objetos de exposição, as velas passaram a ser igualmente objeto de arte, fixadas nas paredes. “Ao desmontar a dicotomia entre a forma como uma coisa é lida dentro e fora do museu, este trabalho revela e ultrapassa o fosso separando arte e um contexto não específico da arte.”²²

É a inversão da tradicional relação entre o objeto artístico e o seu lugar de exibição. No fundo, é o museu que é exibido como objeto artístico.

De certa forma poderíamos admitir que o museu ideal seria aquele que fosse criado especificamente para cada exposição.

Museus descartáveis, onde a forma e a função servissem apenas à confrontação dramática que referimos.

É a proposta de Isamu Nogochi, que criou, entre outras obras, para o edifício da UNESCO em Paris, um espaço onde a própria estrutura e as esculturas aí colocadas formam um todo coerente, signficante e não herdado. Aqui não se trata de colocar esculturas ao ar livre, num ambiente de espaço natural ou ajardinado, mas de construir e organizar um espaço cuja forma, seja expressiva e seja parceira dos elementos escultóricos nele introduzidos.

Ao procurarmos aprofundar uma possível teoria da museografia ou, num âmbito mais largo, pensarmos com Pierre Francastel, numa epistemologia de criação imaginária, naturalmente que teremos que integrar a ideia de que

a aparência de qualquer elemento depende do seu lugar e da sua função num padrão total. “Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva, perspicaz e bela... Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção. A forma de um objeto que vemos, contudo, não depende apenas de sua projecção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante toda a nossa vida”²³, pelo que temos de integrar o papel da memória na criação das matrizes do imaginário, que em última análise condicionam a criatividade.

Uma espécie de museu/obra de arte que fosse ao mesmo tempo miolo e côdea, intenção e forma.

Notas

1. THÉVOZ, Michel. *Objets prétextes, objets manipulés*. Neufchatel, 1984. P. 167.
2. MENEZES, Ulpiano Bezerra. *A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea*. Texto apresentado para o debate “O discurso museológico: um desafio para os museus”, no simpósio “O processo de comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia”. USP, Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de S. Paulo, 1993.
3. HAINARD, Jacques. *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchatel : Musée d’Ethnographie, 1984. P. 189
4. Cf. RORIMER, Anne. *The Art of Daniel Buren, Painting as Architecture*. Architecture as Painting, Art & Design, Art and Tectonic. New York : Academy Editions, 1990. P. 7-17.
5. Cf. LAMEIRAS, Maria O. e CAMPAGNOLO, Henri. “Langage Muséal. Quelle contribution à la recherche et à l’enseignement dans le domaine de la Museologie?”, In: *Textes de Museologie*. Lisboa : Cadernos do Minom, 1992.
6. FRANCASTEL, Pierre. *L’image, la vision et l’imagination*. Paris : Denoel/Gonthier, 1983. P. 42.
7. GOMBRICH, *L’art et l’ilusion*. Citado por CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures de l’art*. Paris : Chêne/Hachette, 1981. P. 36.
8. MUMFORD, Lewis. Citado em JIANOV, Ionel. *Zadkine*. Paris : Arted, 1964.
9. Citado por CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Paris : Edition Galilée, 1975. P. 27.
10. SMITH, Sam. *Sculture Since 1945*. Londres : Phaidon, 1987.
11. Citado por MALRAUX, André. *La metamorfose des dieux*. Paris : NRF, 1957. P. 87.

12. POPPER, Frank. *Arte, acción y participación*. Madrid : Akal/Arte y Estética, 1989. P. 296.
13. Cf. BUREN, Daniel. "Exposition d'une exposition." *Vagues*. (Paris : MNES, 1992.).
14. Cf. GAUDIBERT, Pierre. "La presence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne." *Vagues*. (MNES, Paris, 1992.).
15. POPPER, Frank. *Arte, acción y participación*. Madrid : Akal/Arte y Estética, 1989. P. 11.
16. HAUSER, Arnold. *A Arte e a Sociedade*. Lisboa : Editorial Presença, 1984. P. 95 e 15.
17. Documenta V, Catálogo p. 27. In: *Vagues*. Paris : MNES, 1992. P. 151.
18. Citado por CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures de l'art*. Paris : Chêne/Hachette, 1981. P. 45.
19. Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux d'histoire de l'art*. Paris : Gallimard, 1966.
20. Cf. MESSER, Thomas M. "Le Musée Guggenheim à New York: Un Essai de 'Vulgarisation Assumé'." *Museum* (N° 163, 1989) P. 145-149.
21. POLÍ, Francesco. "Artistes et Musées." *Archicrée* (N° 246, 1992).. P. 112.
22. RORIMER, Anne. *The Art of Daniel Buren. Painting as Architecture – Architecture as Painting, Art & Design, Art and Tectonic*. New York : Academy Editions, 1990. P. 11.
23. ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo : Livraria Pioneira Editora, 1994. Int. e p. 40

...a identidade de um museu não é ser um parque temático

Entrevista de Peter van Mensch aos museólogos Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos, para os Anais do Museu Histórico Nacional.

Apresentação

Peter van Mensch é um dos profissionais mais atuantes na área de Museologia. Não apenas como professor e pesquisador, mas também como “agitador cultural” da área de museus e preservação de bens culturais. Seus estudos e opiniões são sempre recebidos com grande expectativa, razão que levou Cícero Antônio Fonseca de Almeida, quando convidado a colaborar com o volume comemorativo dos Anais do Museu Histórico Nacional, a trazê-lo para nossas páginas. O que veremos a seguir é um debate estimulante, no qual o entrevistado, assumindo plenamente seu papel, não hesita diante dos tópicos mais espinhosos. Assim, teremos o prazer de acompanhá-lo através

Resumo / Abstract

...a identidade de um museu não é ser um parque temático

Entrevista de Peter van Mensch aos museólogos Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos

Trata-se de um debate estimulante, no qual Peter van Mensch, um dos profissionais mais atuantes na área de Museologia, fala sobre temas como o papel e a formação dos museólogos, o lugar dos museus e da teoria museológica na atualidade e a identidade dos museus na modernidade. Também comenta a reestruturação dos museus holandeses, considerado possível modelo para a reestruturação dos museus federais brasileiros, que, embora não tenha sido levado à frente, suscitou alguma discussão. A entrevista aborda ainda a questão das relações entre museus e mercado, assim como os problemas daí decorrentes.

...the identity of a museum: it is not to be a theme park

interview given by Peter Van Mensch to Cicero Antonio Fonseca de Almeida and Paula Assunção, museum professionals

The interview became a very stimulating debate, in which Peter Van Mensch, one of the most active professionals in the museological field, talks about the role and shaping of museum professionals in modernity. He also points to the changes in Dutch museums, considered as possible models for the reform of Brazilian Federal Museums that, although has not gone further, raised some debates. The interview also brings out questions dealing with the relationship between museums and the market, and the resulting problems.

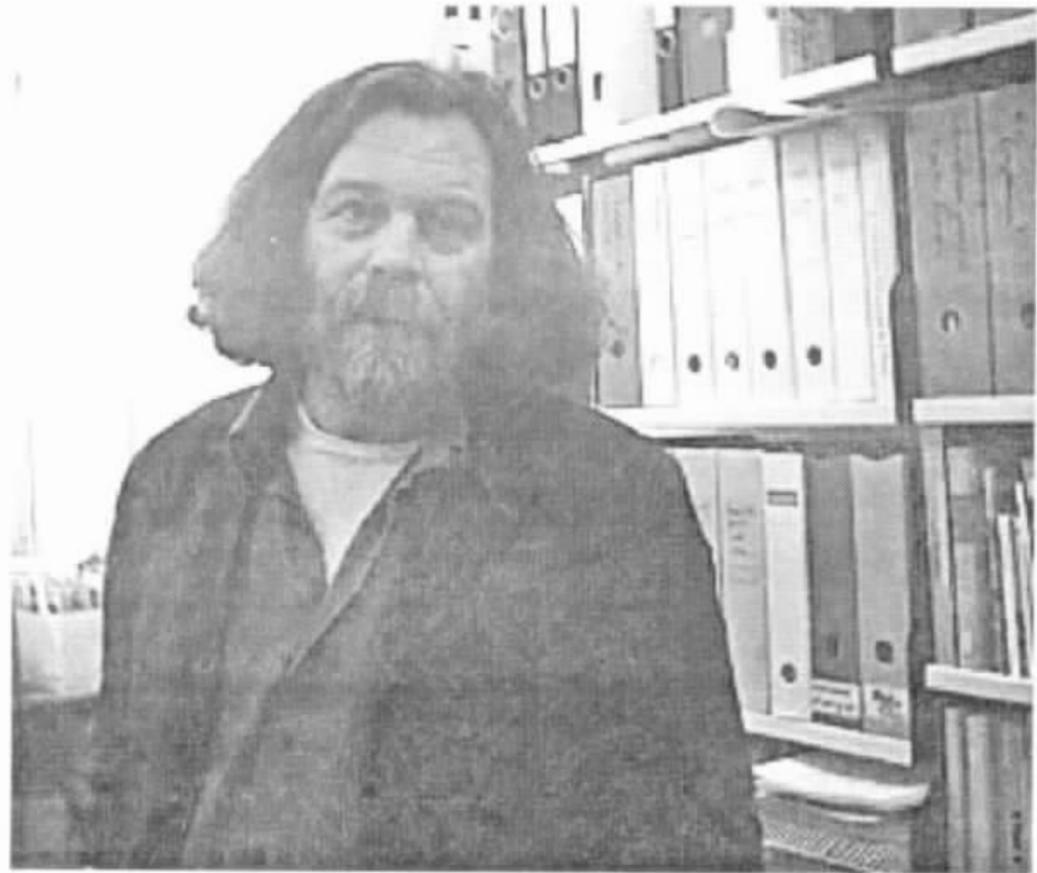
Editada por Cícero de Almeida e José Neves Bittencourt.

de temas como o papel e a formação dos museólogos, o lugar dos museus e da teoria museológica na atualidade e a identidade dos museus na modernidade. Também o teremos como guia pela reestruturação dos museus holandeses, tema especialmente interessante. Poucos anos atrás, esse processo foi considerado possível modelo para a reestruturação dos museus federais brasileiros, que, embora não tenha sido levado à frente, suscitou alguma discussão.

Abordando a questão das relações entre museus e mercado e os problemas daí decorrentes, o professor Mensch faz colocações que não permitem uma leitura neutra. Sua opinião sobre certas posições hoje em voga no meio, particularmente emanadas dos Estados Unidos e que têm chegado de forma intensa a nosso país, primam pelo equilíbrio. A visão de que os museus precisam adequar-se a tempos de intensa competição e incorporar novas ações no que se refere a abordagem de público (como parques temáticos e shopping centers), mas, ao mesmo tempo, assegurando sua identidade específica, como coletar e preservar seus acervos, devem soar, mesmo para o mais radical dos renovadores ou para o mais empedernido dos tradicionalistas, como posições a serem consideradas com atenção e cuidado.

Queremos todos agradecer, em particular, à museóloga Paula Assunção dos Santos, que, a pedido do professor Cícero, encarregou-se de contatar o professor Van Mensch. Atualmente, ela encontra-se na Holanda, finalizando seu mestrado em Museologia, na Rheinwardt Academy. Paula ficou responsável pela condução da entrevista, que foi feita com base em perguntas sugeridas por ela e pelo professor Cícero, por escrito, em abril último. Também é dela a tradução do material bruto, do inglês para o português. A revisão foi feita no Brasil, em julho, por mim. Procuramos tornar o texto um documento formal, sem retirar dele o travo coloquial que, em diversos momentos, é responsável pela agilidade que se observa nele. Algumas notas explicativas foram acrescentadas, de forma a facilitar a leitura de pessoas não familiarizadas com certos termos técnicos da língua inglesa.

Nós, do Museu Histórico Nacional, temos, pois, a honra de receber, em nosso aniversário, o professor doutor Peter van Mensch para uma conversa sobre museus e museologia, que não deixa de ser também uma conversa sobre a modernidade.



Peter van Mensch

Sendo um dos responsáveis pelo curso de Museologia da Reinwardt Academy, o que poderia nos falar a respeito da formação em Museologia atualmente na Holanda? Que pontos do currículo poderiam ser destacados e quais são as preocupações essenciais quando se pensa em preparar profissionais para atuarem nos museus?

O nosso programa [da Reinwardt Academy, parte da Escola de Artes de Amsterdã] é o único com quatro anos e que prepara profissionais nesse nível em particular. Creio ser importante entender que, nos Países Baixos, temos uma estrutura educacional um tanto complicada. Temos dois treinamentos em educação superior. Um, o que chamam de “treinamento profissional”, comparável às antigas escolas politécnicas inglesas; o outro, mais acadêmico, é a universidade. Nós [da Reinwardt Academy] não somos parte do nível universitário. Isso significa que não estamos treinando curadores. Eu acho que isto é muito importante para o desenvolvimento profissional nos Países Baixos, pois os acadêmicos se concentram na pesquisa, e os outros profissionais, na aplicação da pesquisa à vida real. Essa distinção nem sempre é tão clara, mas esse é o princípio geral. Isso é importante para o desenvolvimento dos museus holandeses porque, por um lado, temos o treinamento para os curadores, baseado nas disciplinas específicas, e, por outro, temos o treinamento avançado, para os que estão envolvidos com outras dimensões do tra-

balho em museus. E o que temos tido condições de provar é que, por exemplo, documentação, preservação, museografia, educação são atividades que estão no mesmo nível de curadoria. Acho que, a esse respeito, somos um pouco diferentes de outras partes do mundo. O princípio básico é que você pode ser um conservador, um museógrafo ou um educador em museus sem uma base forte em algum campo segmentado. Da mesma forma, você não precisa ser um historiador da arte para documentar o acervo num museu de arte. Nosso currículo se baseia na teoria museológica, e não em história, história da arte ou antropologia. Já na universidade, o treinamento é baseado em disciplinas específicas. Existem também cursos de museologia, porém com uma ênfase diferente. Essa visão é importante para que desenvolvamos e enfatizemos a noção de que museus diferentes possuem muito em comum.

O senhor poderia nos apresentar um panorama geral dos museus holandeses?

Em primeiro lugar, preciso dizer que nós temos muitos museus. Segundo algumas pessoas, museus demais. Dependendo da definição que se utilize, temos cerca de 950 museus, mas a maioria deles, digamos 70%, são pequenos ou muito pequenos. Museus sem equipe profissional ou talvez com apenas um profissional. Tais museus são geralmente dirigidos por voluntários. Eles podem até ser interessantes, podem ser relevantes, porém são pequenos e sua contribuição para o desenvolvimento da sociedade é limitada. Na maioria das vezes, se compõem do acervo particular de gente com algum tipo estranho de coleção, que acredita que essa coleção seja relevante. Nós temos, acredito, seis museus sobre tamancos de madeira, quatro museus sobre bicicletas etc. Essa parece ser, infelizmente, a maioria dos nossos museus. Outro grande grupo são os pequenos museus regionais, em geral também dirigidos por voluntários. Eles são muito diferentes entre si, mas sua principal característica é que tentam documentar a história local e normalmente têm um forte apoio das comunidades, através das sociedades históricas locais. A menor parte dos museus holandeses são os grandes museus, museus com visibilidade internacional, porém estes são apenas 5 ou 10% do total. Acho que esse panorama é similar em outros países europeus, nos EUA e no Canadá.

Pode nos falar algo sobre a privatização dos museus holandeses?

Desde o início dos anos 90, os 25 ou 30 museus estatais estão sendo tornados independentes, como organizações. Eles têm sua própria diretoria e são gerenciados como uma empresa. Podem tomar suas próprias decisões e não precisam consultar o governo. Nessa fórmula, os acervos continuam sendo propriedade da nação. A relação entre o governo e os museus se baseia num contrato, no qual o acervo é entregue ao museu e este é responsável pela sua utilização. Para isso, o museu recebe verbas do Estado. Então, há uma série de “negociações” entre o museu e as autoridades. Por exemplo, se o governo exigir certo grau de tratamento do acervo ou se desejar que o acervo seja utilizado em programas educacionais, deverá pagar ao museu pelos serviços. Não é, literalmente, uma negociação (claro que os museus querem mais dinheiro e o governo, gastar menos), mas um processo. Para isso, existe um contrato, me parece, de quatro anos. Em teoria, quando o governo não está satisfeito com o trabalho do museu, ele pode decidir retirar o acervo. Assim, seria possível que, em alguns anos, tivéssemos um museu sem acervo. Mas isso em teoria, pois museus são organizações profissionais e temos o que chamamos de “inspetorias”. Faz parte do contrato que haverá fiscalização. Os museus serão regularmente visitados e será checado se tudo está de acordo com o contrato.

Em sua opinião, isso funciona?

Sim, e muito bem. Está tudo bem melhor que antes. Quase não ouvi, a este respeito, opiniões negativas. Os museus estão felizes, seus diretores estão felizes, porque agora não são parte da estrutura burocrática do Estado. Eles podem trabalhar mais livremente. Podem, dentro desse contrato, estabelecer suas próprias prioridades; podem ter outras atividades para angariar mais recursos; podem desenvolver os próprios programas de exposições. Acho que a privatização beneficiou os museus e a comunidade, pois, já que os museus dependem mais de recursos privados, eles têm que trabalhar mais para convencer a sociedade holandesa da sua relevância. Antigamente, quando estava no Museu Nacional de História Natural, não era necessário trabalhar muito duro, porque você receberia dinheiro automaticamente. Não era possível

para o museu ganhar seu próprio dinheiro. Se ganhasse mais por causa da bilheteria ou de alguma exposição, tudo ia diretamente para o governo. Então, era irrelevante ter 20 mil ou 40 mil visitantes; não fazia nenhuma diferença para o museu. Agora faz.

Pode falar algo sobre as políticas públicas para museus? Fale sobre o “Deltan Plan”...

Acredito que o *Deltan Plan* tenha sido uma das maiores preocupações dos anos 90 nessa área. Ele está ligado à idéia da privatização porque, antes de fazer um museu autônomo, antes de começar a negociar o tratamento dos acervos, era preciso saber seu grau de conservação e documentação. Por isso, o governo precisou investir fortemente nesses pontos. O objetivo era otimizar o gerenciamento de coleções antes de negociar com museus independentes. Precisava-se saber o número objetos, o tamanho dos acervos. De outra forma, não se poderia decidir o que fazer com eles. É isso que chamam de *Deltan Plan*. Esse plano recebeu muito apoio financeiro e enfocou principalmente os museus nacionais.

A “política de baixa”* faz parte desse plano?

Sim e não. Não faz, no sentido de que esse não era o objetivo do governo. Mas todo o *Deltan Plan* foi uma contribuição importante para a profissionalização e regionalização do gerenciamento de acervos. Como resultado desse plano, foi desenvolvida uma abordagem mais racional das coleções, com metodologia e terminologia próprias. Dentro desse contexto, as pessoas começaram a falar novamente em “política de baixa”. O principal

*No original, *deaccessioning*. O conceito corresponde, embora não linearmente, ao processo de baixa de acervos, em museus brasileiros. Entretanto, a legislação brasileira não é específica, e apenas o tombamento, nos moldes do Decreto-lei 25/1937 ou das legislações estaduais, torna o acervo inalienável. A legislação complementar permite a transferência apenas a outras instâncias estatais, sejam federais, estaduais ou municipais. Em museus, mesmo estatais, onde tal providência não tenha sido tomada, em teoria, a baixa é decisão interna e pode ser tomada sem a interferência das autoridades do Estado. Do ponto de vista conceitual - que no processo holandês parece ter tido grande importância -, não existem, no Brasil, até onde se saiba, estudos sobre a questão. (N.E.)

objetivo do *Deltan Plan* era otimizar os acervos, do ponto de vista do gerenciamento das coleções, da documentação e conservação, mas, ao mesmo tempo, otimizar seu conteúdo. A otimização do conteúdo dos acervos, em relação à missão de cada museu, levou à conclusão de que, para alguns destes, em particular, parte dos objetos não tinha utilidade. Precisavam, então, decidir o que fazer. A idéia era removê-los, mas dentro de um novo conceito, que foi introduzido. Esse conceito é o da “Coleção Países Baixos”, na qual consideramos como um todo o acervo institucionalizado do país. Essa estrutura foi importante para discutir o que fazer das coleções ou itens que não foram considerados relevantes para a missão de um museu. O que não é relevante para dado museu pode ser para outro. A idéia era reorganizar, em nível nacional, as coleções, e não otimizar isoladamente o acervo de cada museu. A idéia tem sido muito bem sucedida porque o governo foi capaz de financiá-la. Nós tivemos uma discussão parecida nos anos 70, mas, na época, a idéia não funcionou muito bem, pois, se o plano era bom, não havia dinheiro para levá-lo adiante. Claro que nem todos os itens considerados irrelevantes para uma certa coleção são transferidos para outros museus. Uma parte também é vendida em leilões etc. Privatização aqui significa que o governo não é mais responsável pelo gerenciamento dos museus, significa que ele não precisa de pessoal para calcular salários e outras coisas. O governo pode economizar dinheiro com a burocracia. Penso que, do ponto de vista do governo, esse é um importante elemento dessa discussão. E, claro, os museus precisam encontrar suas soluções, já que, no passado, o governo tomava conta dessas coisas. A partir do momento que os museus tomam suas próprias decisões, se tornaram mais flexíveis e também podem economizar. E agora também podem manipular seus orçamentos. Se um deles quiser adquirir, por exemplo, uma pintura importante, pode tentar levantar o dinheiro a partir de seu próprio orçamento ou decidir usar, nessa compra, o orçamento de três anos. Pelos próximos três anos, esse museu não poderá comprar outra pintura, mas essa, em particular, é tão importante que justifica a decisão. Isso não era possível no passado. Antes, se você tivesse um orçamento anual, teria que gastá-lo dentro desse período. A coisa mais importante é que o governo não está gastando menos dinheiro com os museus.

O senhor poderia fazer alguns comentários sobre o que viu durante sua visita ao Brasil, no final do ano passado?

Essa pergunta é difícil de responder. Fui ao Brasil diversas vezes, mas não vi muito. No ano passado, fui a São Paulo e não visitei muitos museus; vi mais um pouco no ano anterior. Não formei uma impressão geral sobre os museus. As pessoas que encontrei são os profissionais, gente que também encontro em conferências internacionais. Impressiona-me a qualidade de seu trabalho, especialmente considerando-se todas as limitações existentes. Provavelmente, essa é uma importante diferença entre museus brasileiros e holandeses. Embora os diretores dos museus holandeses vivam reclamando, suas instituições estão muito melhor financeiramente do que as congêneres brasileiras. Por haver mais dinheiro, a qualidade técnica das exposições de um grande museu pode ser, em média, melhor do que no Brasil. As oficinas de conservação também são melhor equipadas aqui [Países Baixos]. Mas, a respeito do profissionalismo, pensar sobre seu trabalho, não há grandes diferenças, pelo menos entre as pessoas que encontro. Uma diferença na qual estou muito interessado é o papel dos bancos, por exemplo. Dificilmente algum banco aqui tem um museu ou centro cultural. Eles se envolvem um pouco nisso, mas não como no seu país. E eles têm o dinheiro. Então, pelo que vi, no Brasil, há uma enorme diferença entre exposições sofisticadíssimas, em sofisticadíssimos centros culturais, que são mantidos por bancos, e museus pobres, que mal são capazes de se manter. Acho que isso é um pouco injusto.

Dentre seus trabalhos publicados no Brasil, alguns revelam uma preocupação com a busca do objeto científico ou, mais propriamente, do objeto de estudo da Museologia. O sr. chegou a identificar várias correntes de pensamento na Museologia entre os anos 50 e o final dos anos 80. Em sua opinião, ocorreram mudanças substanciais nessa matéria? Que paradigmas definem atualmente o objeto de estudo da Museologia?

Fiz essa pesquisa para o meu doutorado. A Museologia queria estabelecer-se como uma disciplina acadêmica genuína e, obviamente, o Comitê Internacional de Museologia queria mostrar o mesmo. Esse era o tema favorito de Vinos Sofka. Mas acho que, desde então, não houve tanta discussão a esse respeito em nível internacional, pelo menos até onde sei. Acho que ainda temos diversas opiniões. De um lado, os que ainda pensam que Museologia é o estudo de museus e, do outro, o grupo que acredita que a Museologia seja ou deveria ser algo diferente. Geralmente, eles propõem uma Museologia mais

ampla, não limitada a museus, conectada a uma certa responsabilidade perante todo o Patrimônio. Sendo assim, acho que não há mudanças substanciais nessa diversidade de opiniões desde então. Ainda há a mesma diversidade, porém esta não é mais uma questão na Museologia. Não há muitas pessoas discutindo o que é Museologia. Mas, ao mesmo tempo, acredito que esse paradigma (Museologia sendo algo mais amplo do que museus) seja um dos mais bem-sucedidos paradigmas do nosso campo profissional hoje em dia. As pessoas, porém, hesitam em chamá-lo museologia ou simplesmente não usam essa palavra, embora trabalhem a partir dela. Não me importa se as pessoas usam o termo museologia. Não sou casado com o termo, apesar de amar o conceito. O que vejo acontecer no mundo, nos Países Baixos, praticamente todos os dias, são pessoas começando a trabalhar com o nosso Patrimônio a partir de uma perspectiva mais integrada, que é esse paradigma da Museologia, que discutimos muito nos anos 70 e 80. A esse respeito, nós, que defendemos uma nova abordagem para a Museologia, fomos muito bem-sucedidos. Temo que a maioria das pessoas que usam o termo museologia pensem em museus e que os que trabalham sob uma perspectiva mais ampla não utilizem o termo. Elas não possuem um termo disponível. Então, sempre propus que tentássemos usar museologia. Mas isso não é tão relevante. Não é preciso um termo para esse paradigma, já que tem uma orientação mais prática. As pessoas tentam desenvolver novas estruturas de trabalho, organizando a preservação e uso do Patrimônio. E o que vejo, nos Países Baixos, são várias tendências para aproximar todos esses diferentes setores. Há um forte movimento para aproximar museus, arquivos, bibliotecas, a conservação de prédios históricos, preservação da paisagem etc. Diferentes organizações e instituições estão se juntando, conversando entre si, desenvolvendo programas integrados, o que penso ser exatamente o que defendíamos nos anos 70 e 80. A União Européia apóia essa tendência.

Como o desenvolvimento de novas tecnologias de informação, especialmente no campo da informática, têm beneficiado os museus? Os museus estão usando essa tecnologia de forma adequada?

Em geral, penso que sim. Se olharmos para o campo da documentação, novas tecnologias são extremamente importantes e apóiam o desenvolvimento do profissionalismo. Neste país [Países Baixos], praticamente não se pensa em trabalhar sem computadores. Acredito que hoje quase todos os sistemas

de documentação sejam computadorizados, o que facilita muito o trabalho e a administração de coleções e torna o conteúdo dos acervos mais acessíveis. No campo da conservação, pode-se ter um maior controle climático com computadores, por exemplo; pode-se ver imediatamente o que aconteceu no dia anterior, na hora anterior. É uma imensa contribuição ao nosso trabalho. E também no campo da comunicação em museus, pois você pode fazer seu acervo acessível à distância.

O senhor acha que as novas tecnologias reforçam o papel educativo dos museus?

Acho que sim, porque, em média, apenas 20% dos acervos dos museus são expostos. Num museu de história natural, talvez seja apenas 5%; em outros, a porcentagem pode chegar a 60%, mas a média é 20%. Isso significa que 80% do acervo está em reserva técnica, sendo utilizado em exposições temporárias, emprestado ou podendo nunca ser mostrado ao público. Esses acervos podem ser extremamente importantes para a pesquisa, mas penso que todos têm o direito de conhecê-los. As pessoas podem estar interessadas, e se um acervo está acessível *on line*, elas podem explorá-lo, criar suas próprias coleções etc. Isso é muito interessante, pois contribui para o papel social dos museus. É claro que falamos de um contexto no qual muitas pessoas tenham acesso à internet. Numa sociedade em que pessoas comuns não tenham acesso à internet, é inútil investir tanto. Porém, nos Países Baixos, acho que a maioria das pessoas têm um computador em casa com acesso à internet. Museus têm muito a oferecer em exposições, publicações. É um conhecimento armazenado. Comparativamente, não custa nada, é muito mais barato que montar uma exposição na internet. E também acho que isso ajuda os museus a repensarem o papel do objeto autêntico. Essas novas tecnologias não substituem a tradicional função dos museus, de mostrar artefatos, mas as apóiam.

Os documentos extraídos dos encontros internacionais de Museologia nas décadas de 70 e 80 refletem uma tendência de valorização das funções sociais dos museus, principalmente no que dizia respeito à preservação e à promoção de identidades culturais marginalizadas. Esse movimento estimulou o desenvolvimento da perspectiva pedagógica dos museus, especialmente no caso da América Latina, incentivando a criação de “novos” museus, como os museus ao ar livre, museus de vizinhança e ecomuseus. Essas idéias ainda são atuais? Houve alguma

grande mudança de perspectiva no que diz respeito à atuação dos museus?

Acredito que essas idéias ainda sejam atuais, mas também é muito difícil responder, pois isso depende de qual parte do mundo estamos falando. O Brasil é diferente da Europa, África ou Ásia. Também há diferenças na Europa; diferenças, por exemplo, entre Países Baixos e Espanha ou a Grécia. Não tenho certeza de até onde o conceito de ecomuseu funciona nos Países Baixos. Provavelmente não funciona, senão já teríamos algo nesse estilo. O conceito de “museu de bairro” também não é muito popular nos Países Baixos; apenas poucos museus poderiam ser considerados museus de bairro. Mas não devemos ser tão fundamentalistas. Por que optar por um museu? Por que não algo diferente? Ainda não sei porque Hugues de Varine, por exemplo, insiste em utilizar o termo ecomuseus. Esses museus poderiam ser chamados por outro nome. Na minha opinião, o uso do termo “museu” é, neste caso, algo confuso. Mas acho que a terminologia é irrelevante. A intenção e a idéia é que são relevantes. Se eu olho meu próprio país, vejo coisas similares acontecendo, mas ninguém as chama de “museu”. Não vejo nenhum problema, o importante não é como você o chama. Na prática, essa discussão pode acabar sendo relevante, já que aqui as associações de museus começaram um programa de credenciamento, como acontece nos EUA e no Reino Unido. Os museus podem solicitar o credenciamento a partir de alguns critérios, sobre os quais são avaliados, e podem ter seus nomes registrados numa “lista de museus”. Isso dá aos museus um certo status, ajuda a atrair patrocinadores e, no final, o governo só aceita apoiar os museus credenciados, pois o credenciamento é uma garantia de certa qualidade. Esse é apenas um dos aspectos; outro é como o museu pode ser eficaz, como poderá contribuir para o desenvolvimento da sociedade. Eu acho que, nesse contexto, a discussão sobre o que vem a ser um museu ou não é irrelevante. Deve-se discutir eficácia, mais do que nomes e estruturas, pois esses programas de credenciamento são, por definição, conservadores e baseiam-se numa abordagem tradicional, dificilmente estão abertos a novas abordagens. Entendo que esses programas de credenciamento são válidos para alguns propósitos, mas, ao mesmo tempo, penso que não deveríamos ser excessivamente fundamentalistas. Se você não tem um museu de bairro, mas tem um centro cultural, tudo bem. Só que sua organização não deveria ser chamada de “museu”. Além disso, por que você precisa de acervo para ser eficaz?

Hoje, há formas de treinar profissionais para o trabalho em museus tradicionais. Em sua opinião, a falta de definições ou de um consenso geral a respeito dessas outras organizações culturais pode estar dificultando a formação de profissionais ?

Essa é uma questão relevante. Minha resposta, novamente, é que, na perspectiva holandesa, todos temos nossos nichos específicos. O que fazemos aqui na Reinwardt Academy, por exemplo, é treinar pessoas para trabalhar com coleções pois, em essência, nossa identidade profissional é baseada nelas. Então, por definição, é museologia em museus. Mas coleções são mais amplas que museus. Embora falemos muito sobre museus, os enfocamos pelo viés do patrimônio material e falamos também sobre outras instituições que preservam patrimônio material. Esta é apenas uma perspectiva, não melhor nem pior do que outras. Há outras oportunidades de treinamento para quem deseja trabalhar em certas comunidades, tanto numa perspectiva cultural, quanto econômica ou de desenvolvimento. Há milhares de alunos nas universidades se preparando para carreiras nessa área.

Essas outras carreiras cobrem também aspectos como preservação cultural e preservação da memória coletiva?

Cobrem desde a cultura material até as tradições locais. Entre as duas pontas está tudo o que, gradualmente, se desenvolve, do material ao imaterial. Tanto se pode começar num lado quanto no outro. No meio, está a área na qual nos encontramos, e podemos criar uma sinergia ao juntar o conhecimento das duas áreas. Talvez haja até um novo especialista surgindo nessa área. Há diversos especialistas que começaram num ponto específico desse espectro. Ao menos por definição, nossa identidade profissional tradicional começa numa extremidade dele. Mas temos de ser realistas: não podemos fazer tudo. Por isso, devemos ter claro quais são os pontos fortes de nossa profissão. O que não significa que não devamos tentar ampliar nosso campo, embora haja outras pessoas que lidam com essa outra dimensão do Patrimônio.

Mas essas pessoas têm noções sobre Museologia, isto é, sobre o processo de musealização e preservação cultural?

Não. Talvez elas devessem aprender um pouco sobre nossos conceitos, modelos e termos. E nós deveríamos aprender algo sobre o trabalho delas. Mas, olhando o que ocorre nas grandes cidades holandesas hoje, com muitos

bairros multiculturais, com todos os problemas ligados à mistura de pobreza e tensões étnicas, vemos algo muito complexo. O governo está investindo muito dinheiro para tentar solucionar problemas e criar melhores condições de vida para os envolvidos. Mas será que, para resolver seus problemas, eles precisam de um museu? Será que um museu de bairro é uma boa solução para tudo? Talvez, mas não necessariamente. O museu do bairro de Anascostia nem é realmente um museu. Parece que ele não começou como museu, da forma tradicional. Não me lembro porque decidiram chamá-lo assim. É mais um centro cultural. Então, novamente, não deveríamos ser muito fundamentalistas nesse sentido. Talvez coleções possam ser relevantes, mas talvez não. Se uma organização não se baseia em coleções, talvez, por um ponto de vista acadêmico, ela não devesse ser chamada de museu.

Como se chamam, na Holanda, organizações que documentam e se propõem a colecionar patrimônio imaterial?

Nós não falamos “museu”, falamos “instituto”. Mas existem alguns museus de história local que documentam ambos, cultura material e imaterial.

O Brasil tem sido, recentemente, palco de grandes exposições em museus, geralmente relativas aos mestres e aos principais movimentos da pintura européia e norte-americana, produtos de design, moda, civilizações antigas do oriente, etc., que são eventos envolvidos em grandes campanhas publicitárias. Muitas críticas têm surgido sobre a qualidade dessas exposições, que apresentam abordagens superficiais e repetitivas, algumas vezes quase sem nenhuma informação, dando a impressão de que o objetivo é o sucesso de bilheteria. Como o senhor tem observado esse fenômeno de massificação dos museus, provocado por esse gênero de exposição?

Bem, tenho sido entrevistado por uma emissora de rádio algumas vezes, e o entrevistador sempre diz que não gosta de gente como eu. Ele diz que “esses acadêmicos sempre vêem todos os lados de um problema”. Você nunca deveria dizer na TV ou rádio “depende”. Nesse caso das megaexposições, depende dos parâmetros. Por que não? Por que ter uma megaexposição que é superficial, mas atrai grandes massas? Por que não? Só que isso não deveria ser a única coisa. Investir tanta energia em montar essas exposições pode ser um desperdício se você não gera algo adicional, mas eu acho que ter esse tipo de exposição, uma vez ou outra, não é tão ruim. Não é prejudicial e pode até

ser útil. Pode ser algo exclusivamente baseado em tendências da moda que acaba chamando muita atenção e, talvez por isso, gente que nunca foi a um museu pode ser atraída a ir. Ao mesmo tempo, se você não faz algo além, se essa é a principal atividade, então é desperdício de energia. Essas exposições devem se situar em uma política mais geral, em que você estabeleça o significado do seu museu para a sociedade como um todo. Acho que a questão das megaexposições é muito complexa, e não tão superficial como em geral é sugerido. É fácil generalizar. Pensando nas megaexposições mais importantes, não acho que todas sejam superficiais. Acredito que a primeira megaexposição tenha sido “Tutancamon”, no Museu Britânico, e não creio que tenha sido superficial. E tenho visto diversas megaexposições, aqui, nos Países Baixos, e elas não são superficiais; também contribuem, do ponto de vista acadêmico. A megaexposição mais importante realizada no país, neste momento, é “Van Gogh-Gauguin”, no museu Van Gogh. Está sempre lotada, é realmente uma megaexposição, mas não é nem um pouco superficial. Cientificamente falando, é de alto nível e é uma exposição muito ambiciosa, pois explora a relação entre os dois pintores, não tão explorada antes, pelo menos numa exposição. São mostradas pinturas lado a lado, deixando claro como esse pintores interagem. É uma megaexposição, eles sabiam que iria ser uma megaexposição, mas não é superficial nem repetitiva. Como visitante, não gosto de ir lá por causa da multidão, mas, olhando pelo ponto de vista do museu, por que não? A política de um museu não deveria ser promover esses sucessos baratos. Acho que o objetivo não deveria ser ganhar muito dinheiro, a não ser que você utilize uma megaexposição para criar outras exposições, que, por outros pontos de vista, possam ser mais interessantes. É claro que, se você tem pinturas de Van Gogh, Rembrandt, ou outro artista, você pode esperar que muitas pessoas venham ao seu museu e levantar muito dinheiro. Não aparecerão patrocinadores para uma exposição sobre você ou eu. Mas pode ser que uma exposição sobre eu ou você possa ser importante, por diversas razões. Então, talvez se possa utilizar a renda de uma exposição para pagar outras. Por que não? Sejam práticos!

Então o sr. acha que essa pode ser uma forma de os museus lidarem com o mercado?

Sim. Temos que usar isso de forma inteligente. É algo que se deveria fazer, no máximo, uma, duas ou três vezes ao ano. Acredito que seja necessá-

rio ter uma política bem clara, baseada na missão da sua instituição. Talvez organizar megaexposições seja uma contribuição para essa política, mas o objetivo do museu não deveria ser organizar megaexposições. É claro que existem aspectos éticos que transformam esse assunto numa discussão sensível. Sendo um museu, tem a responsabilidade de fornecer informação. Falta de informação é algo de que um museu nunca deveria ser acusado. Museus existem para fornecer informação. Então, se você tem uma exposição (que pode se uma megaexposição ou não) em que falte informação, acho que não é uma boa exposição. Uma exposição pode refletir tendências da moda, contanto que tenha conteúdo. Na minha opinião, se não houver conteúdo, as pessoas não irão. Não conheço nenhuma megaexposição sem conteúdo. A maioria delas é sobre arte. É claro que é muito fácil organizar uma megaexposição sobre as pinturas de Van Gogh, pois se você tiver 20 pinturas, sabe que irá ser um sucesso. É responsabilidade do museu fornecer informação, algum tipo de história lógica por trás dessas pinturas. Mas, mesmo se o museu não faz isso, por que é errado ter uma exposição sobre pinturas de Van Gogh? Pois o que temos são pinturas, e as pessoas adoram vê-las. Se o museu substituir as pinturas por cópias ou hologramas, na minha opinião, essa nunca será uma megaexposição, porque as pessoas não estão interessadas em ver cópias, a não ser que algo mais seja criado a partir daí. Acho que o maior problema não é tanto a montagem de megaexposições, mas sim o fato de essas megaexposições fazerem parte de uma mudança generalizada, que fecha galerias permanentes para abrir exposições temporárias. Acho que é o assunto mais preocupante. Utilizando ou não megaexposições, os museus sentem que são forçados a se voltar para a criação de novos eventos, deixando de desenvolver e manter suas galerias permanentes. Isso se relaciona (novamente falo sobre a minha parte do mundo) com uma mudança no comportamento do público. As pessoas estão mais interessadas em novidades, de modo que é quase impossível atraí-las com exposições permanentes. Elas só vão aos museus por causa das exposições temporárias.

Na sua opinião, o que exatamente há de errado nisto?

Eu me preocupo, porque observo um tipo de desequilíbrio no museu, como organização, e também em seu perfil institucional. Há um desequilíbrio entre exposições temporárias e galerias permanentes. Desequilíbrio em pesquisa, com todo o conhecimento e energia voltados para a montagem de ex-

posições temporárias. Essa energia não focaliza a melhoria do museu como um todo. Isso é também um pouco bizarro porque, quando você faz uma exposição temporária utilizando sua própria coleção, ela vira um sucesso; mas a maioria dos objetos estão expostos permanentemente no museu. Só que eu não tenho uma solução para atrair mais gente para as galerias permanentes. Isso tem a ver com essa tendência à exacerbação da competição entre instituições culturais e outras instituições. As pessoas têm um tempo de lazer muito reduzido e as opções de como desfrutá-lo são muitas.

Para o sr., num caso extremo, onde a visitação às exposições permanentes diminuísse, restando apenas as visitas às exposições temporárias, os museus correriam o risco de perder uma de suas funções atuais, ou seja, a de preservação e coleta sistemática?

Sim. É notável essa pressão para que os museus se transformem num tipo de centro cultural, sem galerias permanentes e apenas com exposições temporárias. Eu acredito que as exposições permanentes ainda tenham sua importância, e o mercado ainda manifesta interesse por elas. É possível ter programas nas galerias, especialmente para escolas, e, nesse sentido, é importante ter uma exposição permanente como base, a partir da qual certos tópicos poderão ser desenvolvidos em exposições temporárias. Não creio que museus venham a se transformar em centros de exposições, apesar da pressão nesse sentido. Ainda acredito que os museus manterão suas galerias permanentes, onde uma parte relevante do acervo é exposta.

Um dos temas mais comentados ultimamente, no Brasil – no que concerne à atividade museológica –, é a construção de uma filial do Museu Guggenheim na cidade do Rio de Janeiro, que custará aos cofres do município mais de 150 milhões de dólares. Recentemente, o diretor da Fundação Guggenheim, em entrevista ao jornal *Los Angeles Times*, admitiu que os museus contemporâneos devem atuar como os parques temáticos, buscando atrair público com ofertas que vão das tradicionais exposições a locais onde os visitantes possam comer e fazer compras. Uma das justificativas para sua implantação é a revalorização dos bairros portuários do Rio de Janeiro, onde o Museu deverá ser instalar. Ao mesmo tempo, outro museu importante da cidade está abrindo uma sucursal em um shopping center. Será que este movimento não aponta para uma exagerada “monetarização” da atividade museológica? Em

sua opinião, esta é uma tendência universal dos museus para o século XXI?

Acho que Thomas Krens [presidente da Fundação Guggenheim de Nova Iorque, EUA] está correto. Museus contemporâneos deveriam estar preparados para repensar sua identidade e oferecer uma ampla gama de atividades. Considerando o que está acontecendo na sociedade, os museus precisam competir, o que não significa que devam ser parques temáticos, mas que eles podem aprender com esses parques. Podem aprender como os parques temáticos lidam com o público. Eles são empreendimentos inteligentes e possuem uma forma muito avançada de oferecer serviços. Só que a identidade de um museu não é ser um parque temático. Eles não deveriam se considerar um parque temático, mas se beneficiar de seu próprio nicho, no fato de que têm acervos. Não tenho certeza se essa é a citação correta. Não sei se ele falou que museus devem atuar como parques temáticos, mas, quando leio a pergunta, poderia dizer que museus devem atuar *com* parques temáticos, mas não devem *ser* parques temáticos. Talvez os museus devessem se promover de uma forma profissional, tentando oferecer serviços, como fazem os parques temáticos. Mas não deveriam se transformar em parques temáticos. Um museu é diferente, tem algo de diferente a oferecer. Então, acho que até mesmo no Guggenheim o acervo é a questão básica. Mesmo que haja exposições sobre ternos Armani ou carros, estes também são artefatos. Você pode ter um design espetacular e tudo mais, mas isso não é o mesmo que ser um parque temático. Não vejo problema se museus abrem sucursais em shopping centers. As pessoas estão lá, por que você deveria ter um museu isolado, em algum lugar longe de onde as pessoas estão? Integrar-se à sociedade também pode significar abrir uma sucursal num shopping center. Você se torna mais acessível. Acredito que no fato, em si, não haja nada de errado. Mesmo que alguns acreditem que museus devam “sujar as mãos”, envolver-se no mundo dos negócios, para mim, é importante que um museu seja capaz de manter sua identidade essencial, isto é, ser uma instituição responsável por uma parte do nosso patrimônio cultural. A missão do museu é tornar esse patrimônio acessível e se, para isso, for preciso abrir uma sucursal num shopping center, por que não? Eu acho que ter uma sucursal de um museu em um shopping center é o mesmo que ter uma sucursal de um museu numa favela. A prática é diferente, mas a idéia de trazer o conteúdo do museu para onde as pessoas estão é a mesma, seja no shopping, na favela ou em outros lugares.

Um dos maiores argumentos contra o estabelecimento do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro é a quantidade de dinheiro a ser gasta para sua construção, enquanto outros museus existentes não recebem nada...

Exatamente. Estava enfatizando outros aspectos da pergunta, mas essa história do Guggenheim no Rio de Janeiro é, em minha opinião, algo completamente diferente. Não tem nada a ver com o que falava antes. Lendo o que disse Thomas Krens, posso entender - e, até certo ponto, concordar - que não há nada de errado lá. Mas há algo mais, um certo oportunismo nesse caso. Para mim (eu não tenho informações além das que leio nos jornais), é completamente injusto que uma cidade gaste 150 milhões de dólares para criar um novo museu. Não sei porque decidiram fazê-lo. Em teoria, não há problema. É inegável que o Guggenheim, em Bilbao, revitalizou a área portuária da cidade. Mas por quanto tempo? Não estou certo de que isso vá durar muito. Quando todo mundo já tiver visto o prédio, o museu passará a depender de seu programa, e eu não tenho conhecimento a respeito do programa desse museu.

A prefeitura do Rio diz que a criação do museu é para atrair mais dinheiro e revitalizar a região portuária...

Não tenho certeza se gastar 150 milhões de dólares, quando se faz o balanço dos custos, é um benefício, se vale o investimento...

A preocupação de muitos nem é se o investimento vale à pena ou não, mas o fato de um museu estar sendo utilizado para outra finalidade e, além disso, o fato de que nunca houve dinheiro para os outros museus, mas para o Guggenheim existe...

É verdade. É um tipo de dinheiro diferente, e este está usando o museu. Na verdade, nem mesmo o museu, mas o edifício, a marca. O acervo é completamente irrelevante. Nunca ouvi ninguém falar uma palavra sobre o conteúdo do Guggenheim em Bilbao. Já me encontrei com diversas pessoas, li diversas publicações sobre o Guggenheim, mas nunca vi nada sobre o que há no museu. Ele pode até estar vazio.

Tenho a impressão de que alguns museus de arte, em especial de arte contemporânea, tentam seguir o “conceito Guggenheim”. Tudo diz mais respeito ao edifício do que ao acervo ou atividades educativas. Eles estão migrando para esse tipo de status, se transformam em “museus para outras finalidades”. Qual é a sua opinião sobre isso?

Eles estão presos a certos esquemas. Há o interesse dos arquitetos, dos políticos e dos diretores de museus. Há interesses comuns, de modo que é difícil generalizar, mas lembro que, anos atrás, houve um problema parecido na Alemanha. Cada cidade estava construindo um novo museu de arte, em geral, museu de arte contemporânea. As autoridades locais queriam frisar o perfil das cidades, identificando-as com o trabalho de um arquiteto famoso. Então, pensaram em edifícios, edifícios, edifícios, mas não pensaram nas coleções. O que resultou daí foi uma série de museus sem acervo. Passaram, praticamente, a caçar coleções particulares, seduzindo colecionadores com títulos da cidade e outras coisas. O mesmo aconteceu no Japão - na verdade, até pior, pois novos museus foram construídos sem acervo, e creio que alguns desses edifícios ainda estejam vazios. Acho que isso é ridículo, é um desperdício de energia. Embora algumas vezes eu goste dos edifícios, ache interessante sua arquitetura, isso não tem nada com o conceito de museu. O conceito de museu torna-se justificativa para algo diferente, pois museus têm acervos e deveriam ser criados a partir de acervos. Essa é a identidade de um museu. Ter um edifício legal é algo diferente.

Acho que uma outra preocupação a respeito do Brasil é que, por um longo período, os museus não conseguiam atrair muito público, não tinham bom marketing nem ofereciam bons serviços. Então, eles tentam mudar esses aspectos ou, pelo menos, são pressionados para isso. Por outro lado, cria-se a cultura das megaexposições e do Guggenheim como parâmetro de sucesso e solução para o problema da qualidade. Pessoas que nunca tinham ido a um museu passam a esperar sempre megaexposições, ou um Guggenheim, como sinônimo de qualidade. Qual é o sinônimo de um bom museu hoje em dia? Não seria um museu com um prédio magnífico, café, muitas coisas para fazer e, talvez (ou talvez não) coisas agradáveis para ver? Outros museus passam a querer fazer o mesmo e, se não fazem, não são museus modernos...

É verdade. Concordo com você que tudo isso vem estabelecendo um certo parâmetro, o que é injusto para outros museus. Eles nunca serão capazes de competir com isso. Mas eu não sou tão pessimista, ainda penso que as pessoas também irão aos outros museus. É claro que esses outros museus precisam investir - não só dinheiro, mas também energia criativa - em fazer o que deveriam fazer. Mesmo com pouco dinheiro, você pode fazer muito. Acredito que, no Brasil, por exemplo, os museus possam fazer muito mais, possam

aprender com o Guggenheim, da mesma forma como podem aprender com os parques temáticos. Deveriam utilizar mais energia criativa. Eu sei, pelas observações que faço aqui, que as pessoas não gostam necessariamente de ir a museus do tipo Guggenheim. O Guggenheim não é agradável, é um ambiente alienante, uma experiência humilhante. Na verdade, ele recria o conceito de museus do século XIX, isto é, museu como algo superior. É um novo templo. Basicamente, as pessoas são curiosas e podem sentir vontade de ir lá, da mesma forma como podem sentir vontade de ir a um templo. Mas elas realmente não se sentem em casa. Os pequenos museus locais têm algo a oferecer numa escala humana. As pessoas se sentem como seres humanos normais e podem identificar-se com o prédio, com o acervo. É uma relação completamente diferente. Mas, é claro, as pessoas esperam algo, esperam serviços, que sejam bem-vindas e bem-cuidadas. Elas esperam um nível básico de serviços. Em minha opinião, isso também pode ser fornecido por museus locais. Concordo que o Guggenheim seja algo diferente, usa o museu como justificativa para algo mais. Eu tenho que admitir que tais iniciativas contribuem para o desenvolvimento de certas áreas urbanas, mas você nunca poderá ter certeza se isso irá durar e por quanto tempo. E nunca terá certeza sobre que direção esse desenvolvimento tomará. Vejo, por exemplo, a nova Tate Gallery. Um dos argumentos para sua construção foi que o museu também revitalizaria a área. Funciona bem, mas, como em outros lugares, revitalizar significa ter mais dinheiro é uma infra-estrutura diferente na região; significa também que as pessoas que sempre moraram nessa região serão obrigadas a sair, porque não possuem recursos financeiros para ficar. É isso que se quer? Que essa área seja transformada numa área para pessoas ricas? E como ficam os que viveram lá por gerações? Isso é um pouco injusto, não é o tipo de revitalização que eu escolheria. A Fundação Guggenheim vem passando por problemas financeiros e não tenho certeza se terá condições de resolvê-los. Essa grande multinacional é um tanto vulnerável, fizeram muitos investimentos. Mas e se houver uma crise, o que acontecerá? O que acontecerá se a Fundação Guggenheim falir? A manutenção desses museus é extremamente cara. Acho que a Fundação Guggenheim é muito mais esperta do que o município do Rio. No final, o Rio de Janeiro será a vítima.

Dinheiro e diversão x patrimônio e identidade

A encruzilhada dos museus na nova ordem liberal

Cícero Antônio Fonseca de Almeida*

As notícias recentemente veiculadas sobre a implantação de uma filial do Guggenheim no Rio de Janeiro, inaugurando no Brasil a era dos museus de franquia, tornaram públicos os debates, até então restritos a especialistas, sobre os novos paradigmas dos museus no mundo contemporâneo. O apoio financeiro prometido pela Prefeitura Municipal, na ordem de 150 milhões de dólares¹, beneficiando uma única empresa privada, e o perfil do projeto — uma mistura de parque temático com *shopping center*—, revelaram duas questões fundamentais nesse debate: os conflitos entre o interesse público e o privado no tocante à preservação e à promoção do patrimônio cultural e a

Resumo / Abstract

Dinheiro e diversão x patrimônio e identidade

A encruzilhada dos museus na nova ordem liberal

Cícero Antônio Fonseca de Almeida

A partir das notícias sobre a implantação de uma filial do Guggenheim no Rio de Janeiro, o autor discute os novos paradigmas dos museus no mundo contemporâneo. Duas questões são fundamentais nesse debate: os conflitos entre o interesse público e o privado no tocante à preservação e à promoção do patrimônio cultural e a transformação dos museus em instituições “transnacionais”, cada vez mais mercantilizadas. Suas análises partem de um histórico dos museus do século XIX, articulados à formação dos Estados nacionais, e vão até os dias de hoje. Levando em consideração uma nova ordem política e econômica que postula a supremacia dos aspectos econômicos na reorganização das sociedades.

Money and amusement versus heritage and identity:

museums at a crossroads in the new liberal order

Cícero Antônio Fonseca de Almeida

Following the news about the settlement of a Guggenheim branch in Rio de Janeiro, the author analyzes the new paradigms of Museums in contemporary world. Two are the fundamental questions: the conflicts between public and private interest regarding the preservation and promoting the cultural heritage and the transformation of museums in “transnational” institutions more and more commercially minded. His analysis will start with an history of museums in the XIX century, in connection to the shaping up of national states, until our days, trying to identify the change in values and museum’s aims. The article includes the question of dominance of a new worldwide political and economic order, that claims the sovereignty of economic aspects in the reorganizing of societies.

* Museólogo. Pesquisador do IPHAN. Professor da Escola de Museologia da UNIRIO.

transformação dos museus em instituições “transnacionais”, cada vez mais mercantilizadas. Por essas razões, a criação de um museu no Brasil nunca foi tão noticiada, e deslocou-se dos cadernos de cultura para as páginas de política e de economia, figurando ao lado da cotação do dólar e das bolsas de valores.

Talvez, para os mais otimistas, isso demonstre que os museus estão em evidência, ocupando um lugar especial na vida cultural brasileira. Mas uma análise mais criteriosa pode revelar que os museus estão atravessando uma crise de valores, especialmente com a incorporação de mecanismos normalmente usados no mercado de bens de consumo às ações ligadas à divulgação e à valorização do bem cultural. Esse “novo” museu evidencia a supremacia da ordem econômica neoliberal, onde tudo pode ser convertido por um valor de “troca”, organizado hipoteticamente por um mercado regulador.

Para se compreender o que chamamos aqui de crise de valores ou mesmo de novos paradigmas, basta analisarmos a trajetória dos museus a partir de sua institucionalização definitiva, como resultado do surgimento dos Estados nacionais europeus (século XIX). Neste momento inicial, os museus foram reconhecidos como espaços de legitimação de um “patrimônio nacional”, consagrados à reunião dos fragmentos que constituíam o sentido da nacionalidade. Nesse contexto, 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 cultural, cumpriram especial papel no conjunto das políticas públicas de definição das “identidades nacionais”.

Nas décadas de 60 e 70, esse paradigma do museu “catedral” da Nação e do oficialismo passou a ser contestado. As demandas específicas das populações no tocante à inserção dos museus no ambiente político e social começaram a ser levadas em conta. Foi emblemática, principalmente para a museologia latino-americana, a “Mesa Redonda de Santiago do Chile” (1972) e seu conceito de “Museu Integral”, ou seja, um museu preocupado com a totalidade dos problemas da sociedade, com a inclusão cada vez maior da diversidade das expressões culturais e dos problemas sociais em suas rotinas.

Resgatando as teses de Santiago do Chile, nos anos 80 foram formulados conceitos como “museologia comunitária”, “museu aberto”, “museu de vizinhança” ou “ecomuseu” — que refletiam o que se convencionou chamar de “nova museologia” —, que buscavam aprofundar ainda mais a aproximação dos museus com a sociedade. O museu rompeu com a imagem do prédio que servia de abrigo e conservação de coleções e passou a se preocupar com a

“musealização” como uma qualidade distintiva dos testemunhos materiais da humanidade, preservados ou não dentro de suas salas. A preocupação da Museologia deslocou-se do “objeto” para o “sujeito” e a sociedade a qual ele pertence, valorizando a cultura não apenas entendida como traço de erudição, mas como marca da trajetória humana, transformação contínua da realidade, registro eloqüente de identidade dos povos.

No início dos anos 90 encontramos também o que Michael Kimmelman² denomina de “novos teatros da consciência”, citando os museus de Robben Island (uma antiga prisão política na África do Sul), do Holocausto em Washington e o Museu Judeu em Berlim. Segundo Kimmelman, “servem de memoriais para o sofrimento, lugares onde vamos para contemplar nossos pecados e até mesmo derramar uma lágrima enquanto admiramos a arquitetura”. Esse “teatro-museu” revalorizou a arquitetura como forma de expressão, levando, em certos casos, o prédio a se tornar o elemento central, em detrimento até mesmo da existência de coleções. A preocupação com o acervo passou a ser resolvida através de empréstimos temporários ou mesmo aluguel de objetos.

Muitas foram, evidentemente, as situações vividas pelas instituições museológicas, principalmente nos últimos 30 ou 40 anos, e não seria o caso de inventariá-las neste momento. Muitas dessas novas experiências não foram bem-sucedidas, ou não foram bem aplicadas, tornando-se, portanto, efêmeras. Outras foram bem adaptadas a determinadas realidades, mas não lograram o mesmo êxito em contextos diferenciados. No entanto, o que se observa atualmente é algo distinto; trata-se do crescimento de uma tendência baseada na massificação e na monetarização das atividades desenvolvidas pelos museus, presente na mídia e nos debates profissionais. E o Guggenheim torna-se, nestas circunstâncias, um fenômeno exemplar.

Cada vez mais, os eventos organizados pelos museus assumem a rotina dos *shopping centers*, onde tudo é passível de consumo; se não podemos comprar um Monet original, levamos seus quadros para casa através de pôsteres, calendários, chaveiros, lápis, camisetas, porta-copos etc. No fim de cada galeria ou corredor nos deparamos com lojas de *souvenirs*, bistrôs, butikues e máquinas de refrigerantes.

Outra marca desse movimento de massificação pode ser verificada pela produção e pela circulação de referências culturais “transnacionais”, elevadas à categoria de grifes do mercado cultural. Assim, vemos proliferar em diversos museus pelo mundo temas muito semelhantes, vendidos em pacotes por

curadores independentes, versando sobre civilizações antigas – com destaque para o Egito dos faraós –, “tesouros” do impressionismo, do expressionismo, do surrealismo, da moda e do design nos anos 70 etc.

No Brasil, ainda que as grifes do mercado de arte internacional tenham atraído grande quantidade de público a determinados museus, pois que estão sempre associadas à uma grande divulgação, este fenômeno não tem alterado o comportamento geral do público em relação aos museus no país. Mesmo na temporada de grandes eventos, a visita das exposições de *gadgets* não tem gerado interesse do mesmo público em conhecer as demais. Na verdade, percebe-se que a questão crucial sobre a criação de um público potencial cada vez mais amplo para os museus, em substituição ao modelo conservador – no qual estas instituições serviam apenas aos iniciados –, não está sendo devidamente contemplada. É mesmo curioso observar que no relatório do Museu do Louvre de 1999 foi totalizada a presença de 67 mil brasileiros³, o que revela que as nossas elites ainda estão mais preparadas para compreender o fenômeno do museu fora do Brasil que em seu próprio país.

Mas o que ocorreu ao longo dos últimos anos para que os museus se transformassem tão radicalmente? Será este um fenômeno isolado ou está circunscrito numa conjuntura mais ampla? E, diante disso, quais são as perspectivas de atuação dos museus para o novo milênio? Para ensaiar respostas, é necessária uma análise do momento atual que leve em consideração a hegemonia de uma nova ordem política e econômica, de abrangência mundial, que postula a supremacia dos aspectos econômicos na reorganização das sociedades.

A panacéia do “mercado” como solução de todos os males

Para refletirmos sobre o que chamamos de tendência mercantilista dos museus, devemos necessariamente reconstituir os caminhos não apenas da cultura, mas da economia e da política mundiais, particularmente nas últimas duas décadas. Desde a queda do regime comunista no leste europeu, sobretudo na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o mundo foi varrido pela idéia de que não restava nenhum caminho que não fosse a alternativa liberal ou propriamente neoliberal. As principais potências capitalistas invocaram um programa político baseado na diminuição da participação dos Estados nacionais, para que os mesmos se concentrassem, quando muito, em atividades consideradas típicas de Estado, como educação, saúde e segurança, retirando-se do papel de regulador do mercado. Caberia

à iniciativa privada dinamizar livremente a economia nos demais setores. Em teoria, tudo caminhava bem.

No Brasil, um marco político da difusão dessa premissa foi a campanha presidencial de 1989, a primeira depois de 28 anos sem eleições diretas. O debate entre candidatos polarizou-se na reta final da eleição entre os partidários do “novo” Estado – que deve atuar apenas nas atividades consideradas essenciais, abrindo espaço para a transferência das forças produtivas para a iniciativa privada – e os partidários do chamado Estado “patrimonialista”, que defendiam a necessidade de uma efetiva mediação entre o Estado e a sociedade como caminho para promover uma maior igualdade social.

Com a vitória da primeira tese, chamou a atenção o fato de que foram extintas as principais instituições federais ligadas à cultura (que acabariam sendo recriadas poucos anos mais tarde) ainda no primeiro ato do novo governo. O próprio Ministério da Cultura, criado cinco anos antes, foi extinto. O governo prenunciava uma política marcada pelo afastamento gradual do Estado das iniciativas culturais, incluindo aí a proteção ao patrimônio cultural brasileiro e o apoio aos museus, e o início de uma espécie de regulação das práticas culturais pelo princípio mercadológico. Nessa linha, foram reforçados os sistemas de financiamento do Estado para projetos culturais, como a Lei n.º 8.313/91, que prevê a dedução de percentuais do imposto sobre a renda devido pela empresa patrocinadora de projetos culturais.

Outro projeto lançado pelo governo federal no mesmo sentido foi a transformação dos museus nas chamadas “Organizações Sociais”, espécie de sociedades mistas nas quais o Estado aplicaria recursos apenas para os serviços básicos de manutenção e a gestão passaria a ser controlada por um conselho com a participação de organizações privadas, onde, em tese, se agilizariam os procedimentos visando à captação de recursos. O próprio governo abandonou essa idéia, após algumas tentativas mal sucedidas.

A adoção de uma política neoliberal no Brasil estruturou-se com bases no princípio da diminuição do Estado, com a privatização de grandes empresas públicas e com o aumento da tributação, além de manter o incentivo à entrada no país de capital estrangeiro. Se a intervenção do Estado diminuiu no Brasil, o aumento da tributação apontou no sentido contrário; no início da década de 1990, o Estado arrecadava de impostos o correspondente a 24% do PIB, hoje arrecada 34%, demonstrando que o papel social do Estado diminuiu na proporção inversa com que são arrecadados e redirecionados seus recursos.

Apesar da privatização de grandes empresas estratégicas de base nacional, sob o argumento da diminuição da dívida interna, ocorreu exatamente o oposto, pois que esta aumentou de 59 bilhões de reais em 1994 para 685 bilhões em 2001 (o orçamento da União de 2001, já executado, apontou um investimento de 53 bilhões de reais em saúde, educação, erradicação da pobreza, cultura e ciência e tecnologia contra 140 bilhões somente na rolagem da dívida interna). A dívida externa também aumentou consideravelmente. Dados do relatório do Banco Mundial indicam um crescimento desse endividamento na ordem de 98,5% entre 1990 e 2000.⁴

Deve ser ressaltado que, ao lado dos objetivos puramente de ordem política e econômica, outros fatores impulsionaram a transferência de ações restritas aos Estados nacionais para a iniciativa privada. Dentre esses fatores está a pouca agilidade da administração pública no Brasil face a demandas mais ágeis de funcionamento, especialmente aquelas relacionadas com a comercialização de serviços, muito comuns nos grandes museus contemporâneos. Um dos reflexos verificados a partir dessa situação é a criação das “associações de amigos” voltadas exclusivamente para os museus. Em sua origem, as associações de amigos buscavam agregar pessoas e empresas interessadas no desenvolvimento dos museus, através da participação ativa de seus membros nas atividades dessas instituições e na captação de recursos. Mas, com o passar do tempo e principalmente após a diminuição dos investimentos dos governos, as associações passaram a se portar como agências de “desburocratização” dos investimentos externos, pois podem trabalhar com mais agilidade no tocante à questão financeira, recebendo doações e contratando serviços sem necessariamente prestar contas aos órgãos governamentais, inclusive no que se refere às decisões sobre os setores e projetos que receberão recursos.

O papel desempenhado no Brasil pelas associações de amigos reforça a tese, no plano cultural, da transferência — ainda que velada — da gestão do Estado para a iniciativa privada, com o agravante da não-existência de qualquer tipo de controle sobre suas ações. A proliferação das associações de amigos acaba produzindo sérias distorções, pois estas podem conduzir a uma descaracterização da finalidade pública dos museus, na medida em que sua autonomia e independência são transformadas em “abrigo” dos interesses das empresas ou pessoas físicas responsáveis por sua gestão. É importante destacar que um dos argumentos favoráveis ao funcionamento das associações, o fato de servirem para assegurar a entrada de recursos oriundos de empresas privadas ou públicas livres dos “impedimentos legais” — no caso específico da

necessidade de licitação dos serviços -, deve ser rebatido com um maior esclarecimento das facilidades que a atual legislação concede quanto à dispensa de licitação, especialmente quando envolvida a contratação de serviços artísticos (Lei nº 8.666/93). Muitos administradores de museus públicos ignoram consciente ou inconscientemente as possibilidades legais de estabelecimento de parcerias ou da agilização na execução de serviços, reforçando a tese de que o Estado e sua burocracia impedem o bom andamento da administração dos museus.

Guggenheim, patrimônio cultural e museus na era dos parques temáticos

A negociação para a instalação de uma filial Guggenheim na cidade do Rio de Janeiro pode ser considerada o fato mais significativo para compreendermos essa “nova ordem” dos museus. A discussão antecede até mesmo a escolha da cidade para a implantação do megaprojeto. Quando ainda se discutia sobre qual seria a cidade a sediar a filial no país, uma força-tarefa do Guggenheim, chefiada pelo seu presidente, Thomas Krens, chegou a ser recebida pelo presidente da República e pelo ministro da Cultura, além de diversos prefeitos. Escolhida a cidade do Rio de Janeiro, a discussão passou a girar em torno dos 150 milhões de dólares necessários para sua construção, pois que a Fundação Guggenheim não investirá um único centavo nesse projeto, cabendo ao poder público municipal arcar com esses custos. Para legitimar a aplicação ou captação desses recursos, a Prefeitura do Rio passou a associar o Guggenheim à recuperação econômica da zona portuária.

Em seguida, surgiu a discussão de quem seria o arquiteto responsável por sua execução, o autor do “invólucro” desse espetacular empreendimento. E ganhou Jean Nouvel, autor do projeto do Instituto do Mundo Árabe em Paris, ícone da arquitetura contemporânea. Estão, inclusive, selecionados os escritórios de arquitetura que irão adaptar o projeto aos padrões técnicos brasileiros.

Curioso notar que algumas questões antes concernentes quando se pensava na criação de um museu, como perfil do acervo, programação cultural, projeto pedagógico, público potencial da instituição ou mesmo a pertinência da criação desse mesmo museu face às políticas públicas na área de Museologia, não foram sequer citadas no noticiário. Sobre o acervo, sabemos apenas que o Guggenheim-Rio deverá receber algumas pinturas impressionistas guardadas nas reservas técnicas do Museu Hermitage da

Rússia. Especula-se que o Guggenheim-Rio também irá conter obras de artistas nacionais, mas nada ainda foi decidido.

Além de encarnar o espírito da ordem econômica liberal, o caso Guggenheim também evidencia uma velha tradição brasileira, em que as elites políticas estão sempre dispostas a financiar “novas” experiências visando o “desenvolvimento” do país, mas, curiosamente, sempre com os olhos voltados para fora. Aprenderam a enxergar o fenômeno cultural com os olhos do colonizador e a estranhar as próprias referências identitárias. Por que a Prefeitura do Rio de Janeiro foi convencida a investir dinheiro público para que pudéssemos receber mais uma filial da gigante mundial Guggenheim, mediante pagamento de valores infinitamente superiores aos aplicados em projetos semelhantes na cidade? Nem mesmo a certeza de que o Guggenheim-Rio será um espaço aberto às necessidades locais está garantida pelo mesmo contrato, pois que a administração do museu, como no caso de Bilbao, estará instalada em New York, sem nenhum envolvimento com os agentes culturais da cidade e até mesmo sem a possibilidade de ingerência da prefeitura que o financia.

Quando começamos a refletir sobre o que significa de fato o Guggenheim-Rio, chegamos imediatamente à conclusão de que não se trata de um museu, pelo menos se levarmos em consideração as definições e os parâmetros mais reconhecidos e respeitados por profissionais no mundo inteiro. É o caso da própria definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM), que considera museu “uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, (...) voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu entorno”⁵. O Guggenheim não está propriamente preocupado com a preservação e promoção das tradições culturais da região portuária do Rio de Janeiro, e sim em promover a massificação da atividade museológica. Talvez possamos ver desfilar em suas salas, mais uma vez, temas como o Egito dos faraós ou a coleção Armani.

O próprio Thomas Krens afirmou que dentre as estratégias para sintonizar os museus com os “novos tempos” estão “oportunidades para comer e oportunidades para fazer compras”⁶. A implantação do Guggenheim no Rio de Janeiro insere-se claramente numa nova ordem global que mistura artes e negócios. Um não vive sem o outro, e as expressões artísticas que não “circulam” nesse mercado monetarizado internacional podem estar destinadas ao desaparecimento.

O desafio dos museus no século XXI será atrair a sociedade e o capital privado, assegurando a finalidade pública da instituição

No caso específico do Guggenheim, devemos considerar a pertinência desse “desembarque” e temos esse direito, pois somos nós — contribuintes e cidadãos — os financiadores. Caso contrário, fosse essa uma iniciativa da fundação americana que incluísse, naturalmente, as despesas necessárias para a construção de sua sede e aquisição do acervo, ainda assim estaria em jogo a pertinência do projeto face às realidades locais. Mas por que estamos financiando essa iniciativa, de custo tão elevado? Caso a resposta seja o estabelecimento de uma “parceria”, seria o caso de perguntar por que o mesmo Guggenheim (a matriz de New York) cobrou aluguel para expor a arte brasileira na exposição *Body and Soul* — realizada entre setembro de 2001 e maio de 2002 — nada menos que 8,5 milhões de dólares. Não parece uma posição de “parceiro”. Ao avaliar a exposição, o diretor e crítico teatral Gerald Thomas — ainda que enfatizando que é favorável a qualquer iniciativa que retrate o Brasil — afirmou que “se o *corpo e a alma* do Brasil fossem aquilo, eu morreria de medo de ir ao Brasil”⁸.

O *Caderno T*, uma publicação do Instituto Takano de Projetos, apresentou uma bem-humorada sugestão para contrapor ao megainvestimento Guggenheim. Seu diretor, Marcos Weinstock, teve a idéia de criar um navio/museu, para promover o intercâmbio da arte brasileira no cenário internacional. Chamado de projeto Macunaíma/Brasil, esse navio seria uma espécie de “metáfora de nossa inconformidade com a importação cega de fórmulas prontas, que pouco ou nada têm a ver com nossa realidade cultural”⁸. Ou seja, devemos aprender também a “desembarcar” em outros portos, a pensar com ousadia, a acreditar em nossa própria capacidade criativa. E nunca esquecer uma regra que nos parece simples: uma boa política cultural deve preocupar-se em consolidar, estimular e aperfeiçoar o que temos.

Sobre o mesmo Guggenheim-Rio, Gilberto Chateaubriand, um dos mais importantes colecionadores e especialistas em arte brasileira, afirmou: “Ninguém sabe qual é o espírito do Guggenheim na sua encarnação brasileira. Até o momento, trata-se de um salto no escuro. Na minha opinião, o MAM e o MAC suprem razoavelmente o Estado. Mas supririam muito melhor se, em vez de canalizar recursos para uma poderosa instituição cultural alienígena, o fizesse em prol das instituições locais já existentes, que estão à míngua de ajuda financeira, para aprimorar suas administrações, ampliar suas instalações e enriquecer suas coleções”⁹.

A tendência monetarista do museu contemporâneo tem transformado instituições aparentemente culturais em “multinacionais da cultura”, que atuam exatamente como as grandes corporações econômicas. A partir de uma sede, promovem a instalação de filiais pelo mundo, geralmente em regiões de grande potencial turístico, a partir de subsídios dos governos locais e “vendendo” produtos igualmente universais, sem necessariamente manter vínculos de identidade com a região ou país que o abriga.

No entanto, para manter um mínimo de equilíbrio e igualdade entre as mais diversas atividades e manifestações culturais existentes no que se refere ao acesso às fontes de financiamento, sobretudo num país marcado pela desigualdade social, é necessário que o Estado assuma diretamente os investimentos do setor. Isso não significa defender de maneira romântica e passional um “intervencionismo estatizante” ou o que se convencionou chamar de “Estado patrimonialista”. Mas o papel regulador do Estado não parece coisa do passado remoto ou da visão particular de alguns idealistas, sendo estratégia permanentemente utilizada até mesmo por governos de perfil liberal. Não fosse assim, o governo brasileiro não teria criado um programa de ajuda financeira aos bancos privados para garantir a credibilidade da economia brasileira face ao sistema financeiro internacional, desembolsando cerca de 5 bilhões de dólares, nem o governo norte-americano — maior defensor da expansão mundial do modelo econômico neoliberal — teria desenvolvido um programa de proteção aos seus produtores agrícolas e às suas indústrias de aço, com elevados subsídios estatais.

Quanto à questão dos recursos necessários para a ampliação dos investimentos do Estado, basta que se evite, ao menos, o que consideramos uma “transferência” do orçamento público no setor cultural para a iniciativa privada, revertendo essa mesma massa de recursos para as próprias instituições públicas. E essa transferência tem sido colocada em prática nos últimos anos sob a argumentação de fomentar metas de “sustentabilidade do setor”, uma exigência do processo de reestruturação da administração pública federal. Enquanto a participação do Ministério da Cultura no orçamento da União não passou, em média, de 0,13% ao longo dos seis últimos anos, os recursos autorizados para a captação junto ao mercado, com oferecimento de incentivos fiscais concedidos a pessoas físicas e jurídicas, aumentou significativamente a partir de 1995, cerca de 60%.¹⁰

Estes incentivos consistem basicamente na dedução do imposto devido em favor de contribuições destinadas a projetos culturais. São recursos

provenientes do Tesouro Nacional, dos Fundos de Desenvolvimento Regional e das loterias federais. Por que os governos federal e estaduais, ao mesmo tempo em que se empenham em aumentar os incentivos fiscais para empresas que apóiam projetos culturais, também não fortalecem os orçamentos diretos para a cultura, garantindo, dessa forma, um maior controle sobre a organização e gestão do setor? É mais curioso ainda é o fato de que são as próprias empresas estatais as que mais contribuíram para o apoio de atividades culturais no país, correspondendo a 75% do valor apurado entre 1995 e 2000, revelando que, mesmo com leis de benefício, as empresas privadas no Brasil ainda não se interessaram efetivamente pelo setor cultural, apenas quando o lucro é certo e imediato, o que não se ajusta às realidades da prática cultural.

Existe, de fato, um desafio colocado a partir da necessidade de dinamizar as práticas culturais tradicionais na busca da democratização da cultura, para que estas não se tornem extremamente dependentes da intervenção do Estado. Mas deixar a lógica do mercado resolver questões cruciais para a proteção de nossa diversidade cultural pode significar a própria extinção de manifestações que vivem à margem do circuito do consumo. E quando falamos especificamente dos museus, não devemos pensar apenas na solução dos problemas financeiros das grandes instituições brasileiras situadas em nossas principais cidades, pois que, de uma forma ou de outra, têm mais facilidade na obtenção de recursos devido à sua maior visibilidade, e muito menos em soluções a curto prazo. Devemos pensar na rede de museus espalhados pelos países, cada um cumprindo um papel específico de acordo com seu ambiente cultural. E esquecermos um pouco a “ditadura da bilheteria” como único objetivo a ser alcançado.

Uma trajetória que busque harmonizar tendências deve levar em consideração a retomada efetiva pelo Estado de suas funções constitucionais nos campos da identificação, proteção e promoção do patrimônio cultural, uma decisão mais política que econômica. Mesmo nas economias consideradas liberais, a presença do Estado nas atividades culturais em geral é extremamente significativa, como demonstram países como o Canadá, a França, a Espanha e o Japão. A idéia também corrente de que os museus podem se beneficiar de investimentos externos até atingirem a auto-suficiência não corresponde à realidade, pois mesmo os grandes museus públicos europeus e norte-americanos, situados nas cidades mais populosas e com maior renda per capita, ainda dependem dos orçamentos dos governos locais ou de instituições públicas para assegurar ações essenciais, como conservação e restauração, pesquisa,

construção e adaptação de reservas técnicas, aparelhamento de exposições permanentes, implantação de sistemas de segurança etc. É bom lembrar que nesses países a receita obtida com a venda de ingressos e serviços é considerável.

Estão faltando políticas públicas para os museus no Brasil, tanto da parte da União quanto dos governos estaduais e municipais, que assegurem o desenvolvimento das atividades consideradas estratégicas, e que possam, ao mesmo tempo, oferecer condições de participação da sociedade e do capital privado, sem comprometer a finalidade pública da instituição. A crise dos museus públicos no Brasil não pode ser resolvida simplesmente com o aluguel de espaços internos para a realização de eventos ou para a implantação de atividades comerciais sem nenhum tipo de relação com a instituição e suas finalidades. Gerenciar os conflitos entre o interesse público e o privado é um exercício que o atual modelo neoliberal de economia não se propõe a resolver, e os museus tipo “parques temáticos” são o exemplo mais perverso dessa realidade.

Notas

1. Deste total, dois milhões de dólares já foram gastos com a Fundação Guggenheim para a realização de um estudo de viabilidade.
2. KIMMELMAN, Michael. O futuro dos museus no século 21. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 2001.
3. Louvre. Rapport d'activité 2000. P. 30. Disponível em: <<http://www.louvre.fr>>.
4. *O Globo*, 23 abr. 2002. P. 20.
5. Estatutos do ICOM. Paris: ICOM, 1987, P. 3.
6. *Los Angeles Times*. Nov. 2000.
8. THOMAS, Gerald. Falta Brasil na mostra sobre o país. *Jornal do Brasil*, 12 mai. 2002, Caderno B.
9. *Caderno T*. Maio de 2001. P. 10.
10. *Carta Capital*. N.º 170, 19 dez. 2001. P. 72.
11. Plano de Reestruturação Estratégica do Ministério da Educação e Entidades Vinculadas, elaborado pelo Consórcio Boucinhas/Harza, 2002. P. 85.

Os museus de história têm futuro?

José Neves Bittencourt*

Apresentação

Em 1911, Gustavo Barroso, jornalista e político militante ligado aos setores mais conservadores da política nacional, declarava, em artigo publicado na imprensa, que “O Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros dos nossos guerreiros e dos nossos heróis...”¹ Poucas linhas depois, continuava Barroso: “Todas as nações do mundo têm Museus Militares, guardando as tradições guerreiras de sua história, documentando os progressos dos armamentos e exaltando o culto das glórias passadas.” Barroso devia saber o que estava falando, e também devia saber a quem

Resumo / Abstract

Os museus de história têm futuro?

José Neves Bittencourt

Analisando as origens dos museus, criações do século XIX intimamente relacionadas à formação dos Estados nacionais modernos, o autor procura compreender o papel dessas instituições de memória no mundo contemporâneo. Suas reflexões apontam para uma deficiência de sentido dos museus, uma vez que as funções que lhes eram atribuídas no processo de construção simbólica dos Estados não mais correspondem às demandas das sociedades globalizadas, que vivem a ruptura com o passado como rotina. O artigo também introduz algumas sugestões no sentido de ressignificar os Museus nos tempos atuais.

The history's museums have a future?

José Neves Bittencourt

Analyzing the origins of museums, XIXth century creations intimately related to the invention of the modern nation-state, the author tries to understand the role of these institutions in today's world. His reflections point to a deficiency, due to the fact that its functions in the process of nation building no longer correspond to the demands of today's globalized societies, which live in a world that broke its links with the past. The text also introduces some suggestions with the aim of revitalize the meaning of museums in contemporary societies.

* Historiador. Pesquisador do IPHAN/Museu Histórico Nacional.

estava dirigindo o recado, pois alguns anos depois, em outubro de 1922, durante as comemorações do centenário da independência do país, era criado, por decreto presidencial, o Museu Histórico Nacional. O futuro diretor do Museu não era o único ator envolvido no intenso debate em que se reivindicava a criação de instituições com a função de preservar a memória nacional. É como diz Tony Bennett, em livro sobre o assunto: “Museus, galerias e de modo mais intermitente, exposições, tiveram função crucial na formação dos estados modernos, e são fundamentais para equipá-los, dentre outras coisas, com um conjunto de agências educativas e civilizatórias.”² A luta pelo controle de tais agências devia valer à pena, visto a determinação com que os agentes se lançavam à ela. Exercer tal controle significava exercer, pelo menos em parte, o controle sobre a sistematização da memória nacional, fator político de importância crucial.

O Museu Histórico completa, agora, seu octogésimo aniversário de fundação, num mundo que, certamente, é muito diferente daquele no qual Barroso resolveu lançar-se ao combate pela preservação das relíquias e troféus nacionais. É um mundo no qual os conceitos que informavam a instituição transformaram-se profundamente. Talvez Barroso, caso levantasse do túmulo, não reconhecesse, *de imediato*, “seu” museu. Naquela época, os museus de história eram perfeitas traduções do culto ao Estado nacional, linha inaugurada na segunda metade do século XIX. Eram também “lugares de memória”³ histórica, uma memória que pretendia expressar a trajetória das elites criadoras dos Estados como trajetória das nações e de seus povos. A memória, campo vasto e de limites mal traçados, de onde brota a história, organizava-se nos museus como um quadro visível, apontando para um paradigma então dado como científico e moderno: a colocação da sociedade capitalista como expressão de um processo civilizatório destinado a reger toda a vida humana no planeta. A frase não é minha, mas faz parte do parágrafo introdutório de um texto do professor Theotônio dos Santos⁴, e podemos, perfeitamente, articular o conteúdo com a idéia de Bennett, reproduzida mais acima. Entretanto, ainda segundo o professor Santos: “As duas guerras mundiais, que mancharam de sangue o século XX puseram em xeque a autoconfiança desse paradigma centrado na Europa.”⁵ Por ora, me basta essa fortíssima expressão. Se ela serve de centro para um conjunto de agudas reflexões em torno da crise, conforme se manifesta nas Ciências Sociais, deve também

servir de centro para algumas reflexões em torno dos museus – particularmente dos museus de história. A civilização que gerou os museus modernos, no século XVI, é a mesma que, entre a expansão europeia do Idade Moderna e o imperialismo do século XIX, tornou a Europa e sua modernidade paradigmas. Se a modernidade está em crise, os museus gerados por ela devem estar também. Instituições do século XIX, relativamente pouco modificadas ao longo desse percurso, estão, agora, postas diante de novos desafios.

A pergunta que tem sido feita, em muitas oportunidades, nos últimos anos, é se os museus são capazes de lidar com os desafios, de modo eficaz, a medida em que se coloquem. Supomos que sejam: afinal, essas instituições mostram grande capacidade de adaptação. Mas talvez seja mais útil perguntar quais são tais desafios. Onde a crise se mimetiza, nos museus?

Um esclarecimento oportuno – todos os museus são “de história”

Passaremos as próximas páginas falando sobre museus – de história, de ciências, de arte. Os especialistas da matéria concordam que são essas as três grandes classificações, que, por sua vez, poderão ser desdobradas em diversas outras. Mas cabe aqui um esclarecimento. Na forma que é usualmente considerada como tal, os museus são fenômeno recente, datando de não mais que uns 250 anos. As coleções que os iniciaram tinham diversas características que não interessam ao escopo deste artigo, examinar, mas uma delas é notável: o ato de colecionar, e de formar um museu, envolve uma dimensão política, ideológica e estética que pode ser observada independente do gênero da instituição. Essas dimensões sempre subjazeram as ações de todos os formadores de museus; elas persistem, ainda hoje. Entretanto, na atualidade, as instituições museológicas se admitem como peças de um jogo, que esteve em sua origem e orienta suas direções. O avanço das ciências sociais não deixou de refletir-se na dinâmica das instituições que, atualmente, se admitem, abertamente, como narrativas. Atualmente, independente de seu gênero, os museus admitem-se, abertamente, como “contadoras” de histórias, embebidas nos contextos ideológicos, políticos e estéticos, e nos múltiplos processos simbólicos que encapam as sociedades modernas.

Tenho plena consciência de que as práticas museais envolvem não pequenas diferenças em torno de objetivos, métodos, práticas e resultados. Mas, ainda assim, muitos autores falam em “museus”, de forma genérica, antes de mergulhar nas especificidades. Por motivos que não deixam de envolver certa comodidade pessoal, admitirei tal forma de abordagem, ao considerar “de história” todos os museus, seja lá qual estampilha tiverem gravado em seus títulos. Porque a história, atualmente, não se vê como produtora de verdades, mas de discursos, historicamente específicos, ou seja, *ideologicamente determinados, com os quais podemos ou não concordar*. Como disciplina científica, a história, bem como seu método, surgem a partir da possibilidade de acesso a ajuntamentos de vestígios relativamente sistematizados, estejam tais ajuntamentos em arquivos, bibliotecas, museus, ou dispersos pelo espaço materialmente constituído das sociedades. A partir de tais ajuntamentos, os especialistas em história constituem narrativas, ou seja, exposições minuciosas que registram alguma coisa observada e analisada. A narrativa se apoia em um sistema de comunicação qualquer, que permita a transmissão e compreensão do conteúdo, ou seja, em uma linguagem.

Uma outra questão importante é o fato de que a narrativa constitui também uma “memória”, uma dissertação sobre um assunto científico ou artístico. Essa forma de “memória”, como o conceito mais amplo do qual tira seu sentido, registra e permite a recuperação. E acaba por se tornar veículo de expressão da prática, tanto da história, quanto dos museus: é um suporte, por excelência, cuja maior qualidade é comunicar conteúdos e sentidos. E é nessa qualidade comunicativa que a narrativa torna-se plural, por alcançar, de múltiplas formas, o receptor, seja este “público em geral”, ou os agentes contidos pela comunidade específica de historiadores e outros cientistas sociais - inclusive aqueles chamados de “museólogos”.

Os museus modernos, podemos considerar, ultrapassaram a prática, característica da primeira fase dos museus públicos, de buscar expressar uma “verdade”, suportada em uma linguagem específica. Dessa forma, todos os museus, na atualidade se vêem como narrativas⁶, registros possíveis dentre outros; e se vêem também como “memória” (embora essa característica seja mais nebulosa, mesmo para os agentes do campo), no sentido de “mostrar” uma história “descrevendo” objetos para um público que, na sociedade mo-

derna, torna-se cada vez mais amorfo. Assim, quando me pergunto se os museus “de história” têm futuro, faço uma pergunta genérica, dirigida à todas as instituições que, na atualidade, se vêem às voltas com problemas comuns, decorrentes do deslocamento, nem sempre bem percebido e dimensionado, das identidades e das funções institucionais.

De uma crise à outra: os museus diante da crise da modernidade

A modernidade produz conflitos, ameaças e perigos que são produzidos e reproduzidos pela própria modernidade. Esta formulação, que tem sido repetida constantemente por uma série de teóricos respeitáveis, expressa uma espécie de “mal-estar”, que vem sendo sentido, com maior ou menor intensidade, desde o final do século XIX e da Primeira Guerra Mundial, e tem se tornado mais denso nesta virada de século que vivemos.

Uma das características da modernidade é ser global. Embora, como foi dito acima, suas matrizes tenham sido gestadas, e se desenvolvido na Europa, elas hoje abarcam todo o mundo. No início da modernidade, no século XVI, grande parte do planeta era desconhecida dos europeus⁷; a construção da modernidade constituiu-se, em grande parte, em “mostrar” à Europa, essa porção “desconhecida” do mundo. Esse desvelamento pode ser associado à uma “compressão do espaço de experiência”, assim como à uma “expansão do horizonte de expectativas”. À essas duas constatações podemos somar uma terceira, que lhes é umbilicamente ligada: a “aceleração do tempo histórico”⁸.

As coleções de curiosidades que geraram os museus de ciências e de história originaram-se nas deficiências da documentação escrita existente naquele momento, deficiências que revelava um grande desconhecimento do mundo. Reduzir, até eliminar, tal desconhecimento, foi um percurso em que se “mostrou”, em primeiro lugar, e se “descreveu”, em segundo. A modernidade é construída ao longo desse trajeto. Por outro lado, à expansão do mundo e à “expansão das expectativas”, que abriram ao Ocidente possibilidades quase ilimitadas, correspondeu, desde então, uma concomitante “compressão do cotidiano”. Tal “compressão” apontava para a redução da influência que a tradição e as regras fixas, a sociabilidade comunal e a memória coletiva haviam, até então, exercido sobre as expectativas dos indivíduos.

O tempo histórico torna-se, assim, o único tempo possível, visto que o tempo da tradição, o tempo da comunidade, “o tempo do tempo em que não havia tempo”, não tem mais como ser guardado e, portanto, não pode mais ser “mostrado”. A memória coletiva, memória das sociedades “pré-modernas”⁹ já não é mais suficiente para resolver os problemas identitários de comunidades em expansão, cujos membros não se vêem mais e cujas fronteiras tornam-se abstrações. Os “lugares de memória” passam a ser parte do instrumental de memória coletiva das sociedades modernas, ou seja, são pontos facilmente localizáveis no espaço social, aos quais a lembrança individual e comunal é remetida, lá se dissolvendo.

Os museus que usufruímos atualmente são, assim, filhos de uma modernidade que precisa “mostrar”, por ter desconstruído, junto com sociedades “pré-modernas”, os mecanismos de “lembrar”, e precisa “descrever”, como forma de manter a lembrança. Mas reside aí uma contradição: se a “aceleração do tempo histórico” realizar-se de maneira cada vez mais rápida, corre-se o risco de rapidamente esquecer o que se deve mostrar.

Essas duas funções, “mostrar” e “descrever”, parecem contraditórias, mas, na realidade, são complementares: descrito, aquilo que é mostrado torna-se mais perfeito. Pode ser melhor guardado, ou mais facilmente descartado. O valor superior produzido pelas instituições da sociedade moderna é um objeto sem materialidade; é um objeto que pode ser comprimido, transportado e modificado. Mesmo o mundo pode ser reduzido à uma forma perfeita. Eis aí o sonho do chanceler Bacon e dos iluministas, realizado: “[...] um gabinete suficientemente vasto, no qual tudo quanto de estranho ou engenhoso a mão do homem tenha feito [...] tudo quanto de singularidade, de oportunidade, de estranheza tenha produzido; tudo quanto a natureza tenha forjado, em coisas viventes e que assim possam ser mantidas, deve ser selecionado e incluído.”¹⁰ Sonho que se destina a virar maldição: o gabinete nunca será suficientemente vasto para que tudo quanto de “estranho ou engenhoso a mão do homem tenha feito” possa figurar, ainda que reduzidos os itens à qualidade de informação.

Nos alvares da sociedade moderna, o gabinete era um tipo de arquivo de documentos retirados da natureza, em terras distantes e desconhecidas; também podia ser um arquivo de documentos sobre a Antigüidade greco-romana, ou sobre culturas européias periféricas. Mas independente do tema

(via-de-regra, os temas se cruzavam), os objetos, tendo seus dados interpretados, se destinavam a possibilitar a produção de conhecimento dos sábios. De certa forma, mantêm a função, ainda hoje. A descrição do gabinete de estudos do chanceler Bacon, caso receba uma série de adendos – funções de tratamento sistemático de informação, funções de comunicação, funções educativas – corresponderá, aproximadamente, a um museu moderno. Este é um de meus pontos: fazer tal constatação equívale a perguntar se os museus, na extrema modernidade que corresponde a nosso tempo, não estariam disfuncionais.

Definir essa idéia nos tomaria um tempo excessivo, mas, para as finalidades que me proponho, basta saber que “funcional” refere-se a algo que, num conjunto de partes interdependentes, cumpre papel especificado. “Museus são produtos da era do Iluminismo, de uma sociedade industrial que buscava ensinar e informar, adquirir e mostrar. O museu reflete as aspirações de controle e de prestígio dos Estados-nação do século XIX.”¹¹ Não estamos mais no século XIX, e, diante das novas realidades políticas e econômicas, objetivos e estratégias dos Estados nacionais mudam de forma dramática. Cabe perguntar qual o lugar dos museus nessa nova paisagem. Dizendo de outra maneira: se a modernidade está em crise, porque os museus, instituições umbilicalmente ligadas à ela, não estariam?

Proponho que a disfuncionalidade é o modo como a crise da modernidade se manifesta nos museus. Falar em “disfuncionalidade” não significa falar que os museus não tenham função, mas que tal função está se realizando de maneira anômala, ou seja, imperfeita. Os museus passaram duzentos e tantos anos habilitando a si mesmos como portadores e disseminadores de discursos que expressam a face material de identidades monolíticas¹² - ou, pelo menos, que se viam como monolíticas - e, mais além, como expressões da tradição do Ocidente. Tais identidades expressavam nada mais que a aceleração do tempo histórico, característica da modernidade, e essa aceleração implicava na ultrapassagem do tempo da comunidade local e do espaço das fronteiras visíveis. “Histórias nacionais”, “arte nacional”, “cultura nacional” ocupam o lugar de tudo quanto dizia lugar ao local, ao comunal, ao específico. Durante quatro séculos, a modernidade apontou para entidades abrangentes, grandes comunidades imaginadas para serem internamente homogêneas. Mas, na medida em que o tempo histórico acelera, um dos resultados é que mesmo essas identidades abrangentes são ultrapassadas e seus desdobramentos não

conseguem mais dar conta dos problemas que surgem. No caso que nos importa aqui, instaura-se a angustiante possibilidade da obsolescência das coleções reunidas nos museus.

Aceleração, incerteza, globalização – no campo do adversário

Estabelecidos com a função de mostrar, os museus participaram da instituição da modernidade e se estabeleceram como instituições matriciais das sociedades modernas. Suas coleções se tornaram lugares de identidade, monumentos plásticos estabelecidos em nome de ancestrais dignos de lá figurar. Sobre tal premissa não restam dúvidas, e não voltarei à ela.

Entretanto, talvez seja interessante reforçar a questão lançada acima, se os museus, na modernidade, poderiam estar em disfunção. Por dois motivos. Em primeiro lugar, os museus mostram e descrevem objetos materiais ou, pelo menos, dotados de alguma materialidade. Esse processo de mostrar/descrever significa produzir informações. Mas se a informação se torna o produto principal das sociedades modernas, e se a informação é uma “quantidade”, mas sem materialidade (tanto é que pode transitar por fios de cobre ou cabos de fibra ótica)¹³, então estamos diante de um desequilíbrio: as informações, e não os objetos materiais, passaram a ser o produto dos museus (dentre outras instituições de memória). Em segundo lugar, se as identidades abrangentes e homogêneas passaram a ser postas em questão, numa época em que os Estados nacionais parecem caminhar para algum tipo de reformulação, qual o papel das coleções, se foram acumuladas e organizadas dentro de tal lógica?

Até o momento, essa disfuncionalidade é apenas um “mal-estar”, e não parece ter chegado a se instalar, o que é corroborado pelo fato de que as coleções não estão postas em questão. Ninguém ainda questionou que os museus sejam fontes de conhecimento, visto que se pode assumir, sem maiores reservas, que os objetos, de várias formas, ensinam. “... olhar para um objeto é uma forma ampla de conhecer, não apenas em função do objeto em si, mas por causa de processos mais amplos. Essa afirmativa localiza os museus dentro do campo mais vasto da história do conhecimento, das teorias do olhar e do método científico.”¹⁴ E, como tem sido dito que vivemos uma outra revolução, a da informação, os museus, produtores por excelência de informações, parecem estar perfeitamente integrados à modernidade.

A “era da informação” se constitui a partir do cruzamento de saber, valor do saber e equipamento adequado para estocagem e transmissão de dados. A partir dos anos 70, passamos todos a viver o que tem sido descrito como uma “nova fase do capitalismo”, sob a hegemonia de um tipo de tecnologia que tende a fragilizar as outras tecnologias. Estamos diante da perspectiva de nova aceleração do tempo histórico. É possível que, ao longo desse processo que se inicia, as práticas que, consolidadas ao longo da modernidade, tornaram-se tradicionais, sejam comprometidas de modo irreversível¹⁵. É possível que o advento de uma nova modernidade esvazie a anterior. Neste caso, a disfunção poderá ser uma ameaça real.

Talvez resida aí a “crise” de que estamos falando. Agnes Heller, teórica a que temos recorrido neste ensaio, considera que viver na modernidade é viver na incerteza, na incerteza de significados e de valores. “A modernidade é um grande ônus. Desenvolve-se muito rapidamente, dificultando a adaptação dos seres humanos. [...] em função da rapidez do processo de transformação, homens e mulheres têm pouca clareza do resultado de suas ações.”¹⁶ A afirmação da professora Heller chega a ser dramática: a aceleração da modernidade, por criar uma deficiência de sentido, coloca em questão a própria identidade, e mesmo o tempo. Nada mais é claro ou certo. Vive-se na incerteza.

Paradigmas considerados, a partir do Iluminismo, como “poderes morais”¹⁷ - a família, a sociedade civil e o Estado - , diante da aceleração, passam a ser solapados. A naturalização que fazia com que o homem comum extraísse segurança da operação de certos valores, é colocada também em questão. Não há mais segurança, nem certeza. Viver torna-se sinônimo de “viver na incerteza”.

De certa forma, acelera-se de modo abrupto o processo que, pela dissolução do mundo pré-moderno, instituiu a modernidade. Parece que essa, ela mesma, já começou a ser dissolvida, no início dos anos 80. Foi quando se começou a falar em uma “revolução conservadora”, promovida pelos governos de Reagan e Thatcher. Esse processo tinha duas vertentes: o pensamento monetarista, em economia, e as diversas teorias acadêmicas que declaravam o “fim da história” e o advento de uma “era pós-moderna”. A produção industrial estaria fadada a transformar-se em atividade secundária, substituída pela produção de informações e serviços. O substrato filosófico dessas teorias postula um relativismo absoluto, forma de enfatizar as relações

intersubjetivas sobre as coletivas, e o individualismo sobre a solidariedade. A história teria acabado, com o fim das ideologias. Estaríamos todos testemunhando o final de um processo histórico, fadado a dar lugar a formas novas de colaboração social, com muito menor grau de interferência estatal e reguladas pelo mercado. O ultraliberalismo daí decorrente é imposto como consenso por meios de comunicação de alcance planetário. Um pensamento único baseado na idéia de que as mudanças que se observavam no mundo seriam irreversíveis, e que se deveria aceitá-las ou desaparecer.

Essa nova aceleração pode até ser nomeada: “globalização”. Esta palavra surgiu no vocabulário internacional faz poucos anos – menos de um par de décadas. Pode ser entendida, em termos gerais, como um processo de transformação na estrutura do capital, acompanhado por “um quadro político e institucional no qual um modo específico de funcionamento foi se constituindo desde o início dos anos 80, em decorrência das políticas de liberalização e desregulamentação das trocas, do trabalho e das finanças, adotadas pelos governos dos países industriais...”¹⁸

O processo de “globalização da economia” foi possibilitado pelo avanço das tecnologias da informação, e pela reconstrução dos conceitos de “tempo” e “espaço”. O controle das fronteiras nacionais se tornou, com o advento de redes mundiais de comunicação, em todos os sentidos mais problemático. A “mobilidade do capital” é um exemplo, mais claro e gritante, do funcionamento e das conseqüências desse novo contexto, mas não é o único que poderia ser levantado. A hegemonia da informação gerada em redes baseadas nos países centrais, e a imposição de padrões culturais de massa em detrimento das culturas locais são decorrências diretas das possibilidades das novas tecnologias.

A tecnologia, informada por novos horizontes ideológicos, tem mostrado poder para solapar valores tradicionais. Em processo de dissolução generalizada, os paradigmas atropelados pela aceleração têm suas fronteiras tradicionais rompidas, e seu significado modificado: “Tendo em mente a importância real das instituições culturais, nosso objetivo aqui é falar sobre dinheiro, sobre benefícios econômicos para uma cidade e para o estado, que resultam da presença das instituições culturais.”¹⁹ As instituições culturais, segundo o autor acima, devem ser postas, antes de mais nada, em termos de “benefícios econômicos”. Estes se tornam fonte de sentido, passando a justificar a manu-

tenção, ou não, no espaço material e simbólico das sociedades, de instituições culturais cuja existência já estava, aparentemente, consolidada por alguns séculos. Instaurada pela desagregação, a deficiência de sentido parece manifestar-se no momento em que o mercado se institui como metáfora do mundo. Parece claro que os museus estão sendo obrigados a atuar em outro campo que não aquele em que, tradicionalmente, estavam plantados. Movem-se para o campo do adversário – embora se tenha tornado usual dizer que não existem mais adversários.

Nesse momento, a deficiência de sentido instala-se no interior das instituições. Se a história “acabou”, as identidades não fazem mais sentido, todos nos vemos diante do mercado, a única alternativa. No mercado, ressoam uma multiplicidade de discursos igualmente válidos, mas de pouca substância, visto recusarem qualquer ideologia. Se os museus mostram “a história”, baseados em narrativas específicas, então, o que mostrar? Qual a função dos museus numa época de incerteza?

Concluindo – reinstaurar a distância como forma de ver

Encontrar novas funções demanda tempo, pesquisa e sofrimento. O problema é que mesmo tal reoperação implica em custos. Até uns vinte anos atrás, era considerado altamente compensador manter instituições de memória, particularmente museus, arquivos e bibliotecas, pois estas tinham importante papel na solidificação da identidade nacional. Os museus eram dados como particularmente importantes, diante da capacidade dos objetos em “ensinar”. As “funções educativas dos museus” passaram a ter atenção especial tanto de organizações nacionais quanto de órgãos internacionais.

Os vestígios materiais justificavam a construção e manutenção de estruturas caras e complexas em torno deles; justificavam mesmo a agregação e criação de novos sentidos, ampliando a o alcance da noção de “bem cultural”. Era apenas um ponto de um processo em constante mutação e dinâmica, mas a materialidade das sociedades e sua importância tanto na dinâmica da cultura quanto na formação das identidades nunca tinha sido negada. Os objetos eram pensados e tratados como suportes de processos que lhes agregavam sentido. Sua conversão em informação era apenas um desses processos. Objetos de valor histórico, obras de arte, grandes estruturas

sobreviventes de outros tempos, de outras conjunturas, têm de ter algum ponto real do espaço como paradeiro.

Atualmente, parece que a lógica mudou: “Na França, pelo menos até a posse do governo Jospin, a situação era a seguinte: a deterioração da economia se traduzia no crescimento da dívida pública. Como o tratado neoliberal de Maastrich não admite o déficit orçamentário, além da implantação de uma austeridade draconiana, propunha-se a venda de preciosos ativos estatais para fazer receita.”²⁰ Essa diretriz, “cortar custos”, encontra-se na base de boa parte das propostas que são, atualmente, colocadas diante das instituições culturais, e particularmente dos museus. Otimizar custos. Buscar “parcerias”. Planetarizar acervos. Esta tem sido a proposta de alguns museus em centros desenvolvidos, a ponto de que se fale, atualmente, em “franquias” e em parcerias comerciais entre museus com muito acervo e poucos recursos e outros com muitos recursos mas sem acervos de boa qualidade disponíveis. As parcerias visam, segundo alguns especialistas, estender o alcance das instituições e incrementar a cooperação internacional. As forças da globalização deverão obrigar os museus a repensar suas funções e objetivos dentro de novas molduras relativistas, devendo encontrar novas funções representacionais, particulares e universais.²¹ Esse parece ser um discurso “salva-vidas” diante do vazio. Parece sugerir, nas entrelinhas, que os museus devem encontrar novas funções por ter tido as suas, tradicionais, comprometidas pela aceleração do tempo histórico. Lançados na disfunção, devem buscar desenvolver um novo sentido, baseado esse em idéias vagas de “entendimento cultural universal” e “multiculturalismo”.

Mas buscando colocar-se em um mercado de dimensões planetárias, o que, exatamente, oferecerão os museus? Ou – essas instituições, cuja racionalidade vem se desenvolvendo paulatinamente, têm idéia de que produtos podem oferecer em tal mercado? É possível que a deficiência de sentido que assombra a extrema modernidade venha a tornar as coleções de objetos materiais obsoletas, e, num futuro a médio prazo, informações desmaterializadas se tornem a nova matéria-prima museal. No entanto, parece ainda cedo para dizer. Navegar num oceano de informações não significa, necessariamente, falar em desmaterializar os acervos. “Eu digo que os museus são um modo de navegar o oceano de informações. Existem implicantes que pegam a Internet como forma de dizer que a experiência dos objetos autênticos tornou-se ob-

soleta. Se você puder baixar qualquer objeto de qualquer museu na sua tela, rodá-lo, aumentá-lo de tamanho (...), descorar as cores, examinar texturas (...), comparar com objetos em outros museus, colocá-los em outras salas, com outros trabalhos, à sua escolha, acessar grandes quantidades de textos sobre o objetos, isso seria melhor do que a coisa 'real'?"²²

Proponho, mesmo sem muita segurança, que o caminho talvez seja reinstalar o sentido das coleções reinstaurando uma distância dentro do museus: a distância do espaço-tempo. O que significa isto?

Mesmo que se fale muito, atualmente, em uma relativização das fronteiras nacionais, tornadas altamente permeáveis a influências externas, o espaço-tempo ainda é a principal referência identitária para as sociedades. As identidades são possibilitadas pela experiência do passado, remetida para um espaço intangível que é individual, mas também é posse comum – o espaço da memória social. Instalados em tal espaço, passado e futuro não têm existência objetiva, e o tempo pode ser visto como uma única dimensão, como o espaço é também uma dimensão. A passagem do tempo, neste sentido, é absolutamente despida de realidade. É um movimento subjetivo. Sua única concretude decorre de três características humanas: a memória, a palavra e a comunicação. Sabemos que o passado “existe” porque lembramos dele, porque podemos falar dele e porque podemos comunicar sua existência.

Essas três características humanas colocam o passado numa perspectiva que as ciências positivas têm certa dificuldade de apreender – o passado como processo, como vir-a-ser do presente. Rompe-se, neste ponto, a unidimensionalidade do tempo, e repõe-se a perspectiva do passado e do futuro como posições e possibilidades em relação ao presente, e o presente também como uma posição. A sistematização de tal vir-a-ser, sua interpretação, é a atividade, por excelência, dos historiadores, mas também de outros pesquisadores que precisem apelar, para concretizar suas narrativas, para uma certa objetividade, que permita romper tal unidimensionalidade. Esse rompimento só pode ser feito através da materialidade, seja dos objetos-vestígios, seja da palavra aprisionada em documentos-suportes.

Do ponto de vista do especialista, sobre qualquer material pode ser lançada a suspeita da falsidade, o que reinstalaria a disfunção. Por outro lado, o mesmo ponto de vista do especialista pode ser usado como instrumento para corroborar e organizar tal materialidade: “os museus atuais, que [não se limi-

tam] mais a subtrair objetos insubstituíveis (principalmente obras de arte) à caótica fuga do tempo [...]. Ele os arquiva, mas também faz a sua triagem, já que nem tudo é útil no passado e sabe-se que o poder de esquecer é um sinal de boa saúde (de onde procede o problema incontornável da destruição de certos documentos, de certos objetos, problema particularmente claro nos museus de etnografia). Se se trata de armazenar e de concentrar, o recolhimento de testemunhos do passado, supõe a contrapartida de uma organização visando maior eficácia. A memória museal é antes um edifício lógico interativo e enraizado na vida, reconquistado incessantemente para a tendência para o isolamento e para a acumulação desordenada.”²³ Esse texto foi escrito pelo teórico Bernard Deloche, nos anos oitenta. Me serve perfeitamente a proposta de que os museus reconquistem seu lugar de arquivos de objetos tridimensionais, como forma de reconquistar sua função de “mostrar” e “descrever”.

Trata-se aqui da perspectiva de um distanciamento que equipa o olhar, que possibilita ao olhar se reconhecer e se integrar ao vir-a-ser do presente – o passado como rompimento da unidimensionalidade. Redes de comunicações e espaços mundiais podem oferecer ao olhar o universo, mas também criam a disfunção, a deficiência de sentido, já que desenraízam identidades. Na extrema modernidade, reinstalar tal “primado da materialidade sobre a desmaterialização” seria restabelecer a distância do olhar, e, por conseguinte, o espaço/tempo privilegiado da cultura como um conjunto de elementos identitários. Seria romper com a unidimensionalidade do tempo e restabelecer a única pluralidade saudável – a pluralidade do tempo histórico como palco de sujeitos produtores de sentido.

Notas

1. As citações foram extraídas do artigo de Barroso intitulado “O Museu Militar”, publicado em 1911 no *Jornal do Comércio* e republicado, anos depois, na coletânea “Idéias e palavras.” (Rio de Janeiro, 1917), e no volume 29 (1997) dos “Anais do Museu Histórico Nacional”.
2. Ver BENNETT, Tony. *The birth of the museum. history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
3. Usamos a noção de Pierre Nora de “lugares de memória”, conforme o texto deste autor “Entre mémoire et histoire – la problématique des lieux.” In Pierre Nora. (org.), *Les lieux de la mémoire*, vol.1. Paris, Gallimard, 1984.
4. Apresentando o seminário “A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios

para o século XXI” realizado em 1998 por iniciativa do Consórcio de Pós-Graduação em Ciências Sociais, e publicado como “Apresentação” do livro do mesmo título (Rio de Janeiro : Contraponto, 1999. 1ª reimpressão, 2000).

5. Idem. P.9.

6. Por outro lado, também é interessante pensar, no caso que nos propomos, na noção de “representação”, como uma possível complementação da idéia de “narrativa”. Para uma introdução a este assunto, ver KARP, Ivan. “Culture and representation.” In: KARP, Ivan, LAVINE, Steven D. *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington, D.C. : Londres : Smithsonian Inst. Press, 1991.

7. Sobre a crise da modernidade, ver HELLER, Agnes. “Uma crise global da civilização.” In: A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI... *Op. cit.* P. 13-32. Para a historicização da idéia de “modernidade” ver FALCON, Francisco José C. “Moderno e modernidade.” In: RODRIGUES, Antônio Edmilson M., FALCON, Francisco José C. *Tempos modernos: Ensaio de história cultural*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2000. P. 223-239.

8. Ver FALCON, Francisco José C. “Moderno e modernidade.” In: RODRIGUES, Antônio Edmilson M., FALCON, Francisco José C. *Op. cit.* P. 223-224.

9. Estamos usando a expressão no sentido colocado por Heller. “A vida pré moderna era legitimada pela tradição. Não havia alternativas, a não ser que se considerasse a repetição de um ciclo como alternativa e se desprezassem os interregnos entre duas versões diferentes de arranjos pré-modernos fundamentalmente iguais.” (Uma crise global... *Op. cit.*, p. 15.).

10. Bacon, apud IMPEY, O. e MACGREGOR, A. (eds.). *The origins of museums*. Oxford : Oxford Univ. Press, 1985. P. 1.

11. THOMSON, Shirley L. “Museums and globalization.” In: Association internationale des musées d’histoire. *Musées et politique*. Actes du quatrième colloque de la AIMH. Quebec, 1999. P. 287.

12. Sobre o assunto, ver HANDLER, Richard. “Is identity a useful cross-cultural concept?” In Gillis, John R. *Comemorations: The politics of national identity*. Princeton : Princeton University Press, 1994.

13. Sobre o assunto ver ROSZAK, Theodor, *O culto da informação*. São Paulo : Brasiliense, 1988. P. 26-27 e 139-149 (para uma crítica da noção de informação).

14. JORDANOVA, Ludmila. “Objects of knowlwdge: a historical perspective on museums.” In: VERGO, Pèter (ed.). *The new museology*. Londres: Reaction Book, 1989.P23.

15. “... as tecnologias informáticas tendem a debilitar as demais tecnologias, porque a função consiste principalmente no controle de todos os processos técnicos.” VILCHES, Lorenzo. “Globalização comunicativa e efeitos culturais.” In: SODRÉ, Muniz (org.). *Globalização, mídia e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro : Letra Livre, 1997. P. 85.

16. HELLER, Agnes. “Uma crise global ...” In: A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI... *Op. cit.* P. 21.

17. No entendimento hegeliano desse conceito, conforme contido na *Filosofia do Direito*. Os poderes morais são, nessa formulação, a família, a sociedade civil e o Estado-nação. Todos os outros poderes que estruturam as sociedades seriam desdobramentos desses três.
18. CHESNAIS, François. “Um programa de ruptura com o neoliberalismo.” In: A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI... *Op. cit.* P. 77.
19. SMITH, Jeffrey. Exposições no Met, MoMA e Guggenheim: impacto econômico sobre Nova York.” *Cadernos de Memória Cultural* (Nº 4, 1998 – Museu em transformação). Rio de Janeiro : Museu da Republica, 1998. P. 10.
20. BEIGUELMAN, Paula. “A nova geopolítica mundial.” In: Instituto de Projetos e Pesquisas Sociais e Tecnológicas - IPSO (org.). *A causa nacional*. O futuro da nação brasileira. São Paulo : Ed. Senac, 1998. P. 96.
21. Cf. YOUNG, Linda. “Globalization, cultures and museums: a review of theory”. *Icofom Study Series* (29, 1998). P. 99.
22. THOMSON, Shirley L. “Museums and globalization.” In: *Musées et politique...* *Op. cit.* P. 293.
23. DELOCHE, Bernard. “Museologia e instituições museológicas como agentes ativos da mudança: passado, presente e futuro.” *Cadernos Museológicos* (Nº 2.-set./dez.-1989). Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1989. P. 55.

5^a parte: Acervos

Apresentação

Os primórdios da indústria aeroespacial no Brasil

Moda, mundo, museu

Moda e museu

Brinquedos: a formação da coleção do MHN

**Uma exposição internacional
no Rio de Janeiro**

“Sopra le medaglie antiche”

As pesquisas de público no MHN

O espólio Lindéa Sette Ferreira Pires



Fachada principal do Museu Histórico Nacional, na década de 40.

Apresentação

José Neves Bittencourt

Segundo um texto bem recente, uma das características do Museu Histórico Nacional, no tempo em que Gustavo Barroso o dirigia, era o intenso trabalho voltado para os objetos. Esta era sua característica básica. De fato, se observarmos as edições mais antigas da revista institucional do Museu Histórico Nacional, veremos que era muito volumoso o trabalho de interpretação dos itens das coleções. Não que o conceito de “cultura material” já fosse domínio comum entre os conservadores da instituição – não era. Para dizer mais exatamente, esse conceito, hoje usual em algumas ciências do homem, em 1940 ainda estava sendo gestado. O intenso e competentíssimo trabalho dos conservadores do Museu devia-se ao fato de que os objetos, considerados “testemunhos” de fatos e personagens históricos, tinham de ser autenticados. Daí a insistência de Barroso pelo trabalho constante e rigoroso com os objetos.

Mudam os tempos, mudam as virtudes. Se em 1940 o conservador típico era um erudito generalista, capaz de dissertar com razoável competência em torno dos mais diversos assuntos, de lá para cá o perfil desses profissionais mudou. Apenas para começar a falar no assunto, nem “conservadores” eles são mais chamados. O técnico da equipe de um museu pode ser um “museólogo”, o profissional apto a tratar e interpretar objetos como testemunhos de certas realidades ou como bases para a identidade, com as funções geralmente aceitas como específicas de um museu ou mesmo com os diversos desdobramentos que, hoje em dia, se rebateram sobre tal conceito; pode ser um “conservador” ou um “restaurador”, especialistas capazes de conter a deterioração da matéria que dá substância aos objetos ou colocar objetos deteriorados em estado próximo ao original, desde que sem tentar falsificar suas características documentais; pode também ser um “documentalista”, o profissional especializado em extrair, traduzir, armazenar, gerenciar e disseminar dados e informações suportados pelos objetos; pode ser um especialista em “processos educativos em museus”, pode ser um “historiógrafo” e assim por diante. Se fosse me dispor a descrever as especialidades que, hoje em dia, compõem o quadro de funções de um grande museu, provavelmente gastaria algumas páginas.

O profissional de museus, atualmente, é um especialista em uma dada área e nos processos que dela decorrem. Assim, ao imaginar o dossiê que ocupará as páginas seguintes, os editores deste volume dos *Anais do Museu Histórico*

Nacional tinham dois objetivos, que, para o leitor mais atento, talvez fiquem evidentes: o primeiro é firmar o princípio de que as diversas funções dos museus ainda orbitam em torno desse fenômeno chamado “objeto”, “um documento de uma certa realidade, uma base para identidade, a testemunha de um evento, o resultado da habilidade do homem, um produto da natureza ou uma evidência sobre a qual estão baseadas postulações científicas que se enquadram dentro da estrutura básica de disciplinas científicas e acadêmicas”¹; o segundo, chamar atenção para a diversidade de linhas de trabalho que, num grande museu moderno, convivem e interagem. Essa diversificação, segundo nos ensina Peter van Mensch (que você acabou de ler, nas páginas anteriores a essas), é expressão da modernização que sacudiu o mundo dos museus a partir dos anos 70. Segundo esse verdadeiro “guru” do campo museológico, novas funções e novas demandas foram se juntando àquelas tidas como tradicionais: investigação, conservação e preservação, exigindo novas abordagens e novos métodos de ação para o uso das coleções².

É exatamente o que veremos nos artigos que foram produzidos ao longo do ano, para compor esta última parte da publicação. Alguns deles abordam diretamente os objetos, outros utilizam os objetos como atalhos para examinar eventos históricos, e outros lidam com a questão da preservação. E mesmo um deles mostra como o museu, instituição centrada na pesquisa e interpretação de objetos como decorrências de processos sociais³, deve levar em consideração o público, como ator de posição destacada, no palco em que se constitui a instituição.

E, por fim, um terceiro objetivo: no octogésimo aniversário do Museu Histórico Nacional e no quadragésimo segundo de seus *Anais*, trazer ao público a excelente notícia de que, nessa tradicionalíssima casa de memória, continua-se a produzir conhecimento, respeitando sempre as fronteiras de nosso campo: a preservação do patrimônio histórico e cultural do povo brasileiro.

Pensando bem, esse último objetivo talvez seja desnecessário, por redundante: o público jamais deixou de ter conhecimento desse fato.

Notas

1. MAROEVIC, Ivo. “Museology as a field of knowledge.” ICOM Study series (8/2000). P. 6.

2. Ver MENSCH, Peter van. “Museology as a profession”. ICOM Study series (8/2000). P. 20-21.

3. MENEZES, Ulpiano T. B. de. “Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público.” *Estudos Históricos*. (Vol. 11, nº 21 1998). Trata-se de uma interessante proposta de abordagem da questão da interpretação dos objetos descontextualizados.

Os primórdios da indústria aeroespacial no Brasil

O foguete de Halle do Museu Histórico Nacional

Adler Homero Fonseca de Castro*

Introdução

Os anais do MHN têm um longa tradição de artigos tratando das coleções do Museu, já que estas, por sua variedade e riqueza, permitem a análise de uma série de aspectos museológicos e da cultura nacional que, de outra forma, passariam ignorados. Afora isso, o órgão, no passado, publicou algumas obras fundamentais sobre algumas coleções de valor excepcional, transformando as publicações do Museu em uma referência importante para a abordagem de diversas áreas de nossa História. Naturalmente, artigos de escopo mais amplo ou abordando aspectos conceituais não foram esquecidos, tendo estes recebido grande atenção nos números mais recentes dos Anais, após a interrupção temporária na publicação dos mesmos, depois de 1976.

Resumo / Abstract

Os primórdios da indústria aeroespacial no Brasil

O foguete de Halle do Museu Histórico Nacional

Adler Homero Fonseca de Castro

O artigo volta-se para o estudo histórico/museológico de um exemplar do foguete *de Halle*, ou tangencial, que integra o acervo do Museu Histórico Nacional. Trata-se do modelo de 1851, um dos únicos remanescentes conhecidos no Brasil. Além de estudar o objeto, o autor traça uma trajetória da fabricação de foguetes, abordando as experiências e usos que se fizeram com os foguetes militares no Brasil desde o século XIX.

The beginnings of aerospace industry in Brazil

Adler Homero Fonseca de Castro

The article revolves on the historical and museological studies concerning a sample of the “De Halle” rocket that is part of the National Historical Museum’s collection. It is a 1851 model, one of the unique remainders known in Brazil. Besides studying the object, the author will trace the trajectory of rocket manufacturing, including some considerations about the experiments and uses of military rockets in Brazil, since the XIX century.

* Historiador. Pesquisador do IPHAN. Curador de armas portáteis do Museu Militar Conde de Linhares (Rio de Janeiro, RJ).

O autor destas linhas, ex-funcionário do MHN, onde trabalhou no setor de pesquisas e com a coleção de armas, já teve a oportunidade de ser convidado a colaborar com os Anais, mas as intervenções anteriores não se preocupavam com nenhuma coleção específica, tratando nos textos publicados aspectos mais amplos do campo histórico. O presente texto difere um pouco dessa abordagem, pois se volta para o estudo histórico/museológico de objetos e ainda porque não trata de uma coleção, mas sim de um objeto isolado. Este, além disso, não tem nenhum valor artístico, sendo na verdade um objeto resultante da produção em série, estritamente utilitário e de aspecto grosseiro. Somando-se a isso tudo, é um objeto que foi ignorado por muitos anos no Museu, não havendo muitas informações sobre ele e sobre as correlações históricas que dele possam ser extraídas.

Entretanto, não é um item sem importância. No mínimo pode-se dizer que é uma demonstração do papel que o MHN assumiu, de repositório de um leque o mais amplo possível de testemunhos da História nacional, pois a sua preservação permite associar um caráter físico a uma informação que, de outra forma, só seria de recuperação possível através de uma bibliografia que hoje é rara e praticamente desconhecida no Brasil. Como um aparte, observamos que, curiosamente, o estudo mais recente feito sobre o assunto foi um texto apresentado no 51º International Astronautical Congress, que ocorreu no Rio de Janeiro, em 2000. Este trabalho, resultante das pesquisas de um norte-americano do Smithsonian e de um alemão do Museu Hermann-Oberth, parece depor contra o país¹, pois foi necessário que pesquisadores estrangeiros – sem acesso aos nossos arquivos – fizessem um levantamento da importância histórica do assunto para a História do Brasil.

Estamos falando das experiências e usos que se fizeram em meados do século XIX com os foguetes militares e, em especial, com os foguetes ditos tangenciais ou *de Halle*, modelo de 1851, dos quais o MHN possui um dos únicos remanescentes conhecidos no Brasil e que, talvez, permita demonstrar o título bombástico deste texto, ao traçar uma história bem mais antiga – apesar de muito “entrecortada” – do que aquela que a historiografia do campo reconhece hoje para a indústria aeroespacial.

Mas, antes de iniciarmos o estudo do objeto, vamos apresentar um resumo histórico da pirotecnia militar, para contextualizar a situação em que o Brasil se encontrava em 1850.

Antecedentes

A história dos foguetes é indissociável da história da pólvora. De fato, até a descoberta do salitre como elemento oxidante, as únicas formas de energia disponíveis eram a muscular (humana ou animal), a natural (dos ventos e das águas) e a mecânica, dos mecanismos de relógio – que, por sua vez, eram acionados pelas forças anteriores.

As rápidas reações químico-mecânicas da pólvora, que geram um volume de gases milhares de vezes maior do que o volume da carga original, permitiram o surgimento dos primeiros explosivos e, daí, das armas de fogo, dos fogos de artifício e dos foguetes. Desta forma, não é surpreendente que as primeiras notícias de uso de foguetes em combate estejam associadas à China, onde a pólvora foi descoberta, no século XI.

Estes foguetes mais primitivos eram como fogos de artifício amarrados a flechas, criando-se, dessa forma, o *huo yao chien* (flecha de fogo) – arma certamente mais de efeito moral do que militar, mas mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, considerando a novidade da idéia muito eficiente. De fato, o foguete como equipamento bélico apresenta algumas vantagens sobre os canhões e outras armas de fogo convencionais: como é um sistema baseado na ação/reação, não tem recuo, de forma que pode ser disparado de suportes leves – às vezes, simplesmente apoiando o artefato em uma cerca ou coisa semelhante –, enquanto uma arma de fogo comum, além de ter que ser robusta o suficiente para resistir à pressão dos gases em expansão da carga de projeção, tinha que ser pesada, para diminuir o recuo.

Um outro ponto, sempre frisado por aqueles que estudam o assunto da história dos foguetes, é seu efeito contra animais. Numa época em que o principal meio de transporte, e um dos mais importantes em combate, era o cavalo, o uso de foguetes voando baixo, na altura dos animais, era o suficiente para desorganizar as formações de cavalaria, especialmente se estas fossem compostas por tropas mal treinadas em combates coordenados, como as das tribos asiáticas.

A esses efeitos morais contra os animais, deve-se somar o efeito real que a chama do foguete podia causar contra um alvo – o motor em funcionamento era um verdadeiro lança-chamas e podia causar danos terríveis, especialmente nas cidades do período, feitas em grande parte em madeira.

Finalmente, outra vantagem pouco mencionada dos foguetes era que o sistema de funcionamento permitia o uso de ogivas explosivas – ao contrário

dos canhões de carregar pela boca, restritos a projéteis sólidos. Na verdade, o ritmo regulado de queima do propelente do motor era uma vantagem, pois podia servir como uma espoleta de tempo, fazendo com que a carga pudesse ser detonada no fim da aceleração ou pouco depois, se fosse usada uma espoleta de tempo adicional entre o motor e a carga de arrebenção (ver figura 3).

Considerando esses pontos, não se deve estranhar que a China tivesse seguido um caminho diferente do Ocidente, dando pouca ênfase no material de artilharia convencional, mas uma certa importância aos foguetes militares – que também tiveram grande importância em outros países asiáticos, como a Índia.

No Ocidente, contudo, o caminho seguido na evolução tecnológica foi diverso. Apesar de se conhecerem logo os foguetes – e de haver um problema tático ser semelhante ao da Ásia: derrotar massas de cavalaria feudal –, a solução utilizada foi diferente, pois havia outro problema militar a ser considerado e para o qual os foguetes não eram a resposta: o dos castelos medievais que precisavam ser derrubados. Isso porque os foguetes, com sua pequena energia cinética, não eram muito apropriados para destruição de muralhas. Para esse problema, eram necessários os grandes canhões, como os de Urbano, que derrubaram as muralhas de Constantinopla em 1452.

Outro inconveniente inerente ao tipo de arma é o peso da munição: como a carga propelente (o motor) tem que acompanhar a ogiva e a arma deve ser protegida por um invólucro – além de o tipo mais primitivo necessitar de uma haste para estabilização durante o voo –, o peso do conjunto é maior do que o mesmo conjunto (carga mais projétil) de um canhão. Se for levada em conta a possibilidade de um fogo prolongado, no final, o canhão convencional levará vantagem, pois a soma de um determinado número de tiros, acrescido da arma será menor do que a soma do peso de um grande número de foguetes.

Por último, a maneira como os foguetes eram produzidos, à mão, com o uso de matérias-primas não controladas (pólvora, invólucros do motor e hastes), levavam a que o projétil tivesse um comportamento não muito regular durante o voo. Isso, no entanto, não pode ser enfatizado contra a arma, já que os canhões também eram inerentemente imprecisos. Ainda assim, em casos extremos, o comportamento errático de foguetes podia trazer maus resultados, como quando o projétil fazia uma volta de 180°, dirigindo-se para as linhas amigas!

Mesmo assim, os foguetes foram usados ou propostos para uso militar em diversas ocasiões, como no cerco de Orleans, quando Joana D'Arc incendiou as torres de assédio inglesas, em 1428, nos estudos de Da Vinci de 1500, de Collado de 1585, Fürtembach em 1629 e assim por diante, até o final do século XVII, quando a maior parte dos países abandonou o uso de foguetes de guerra.

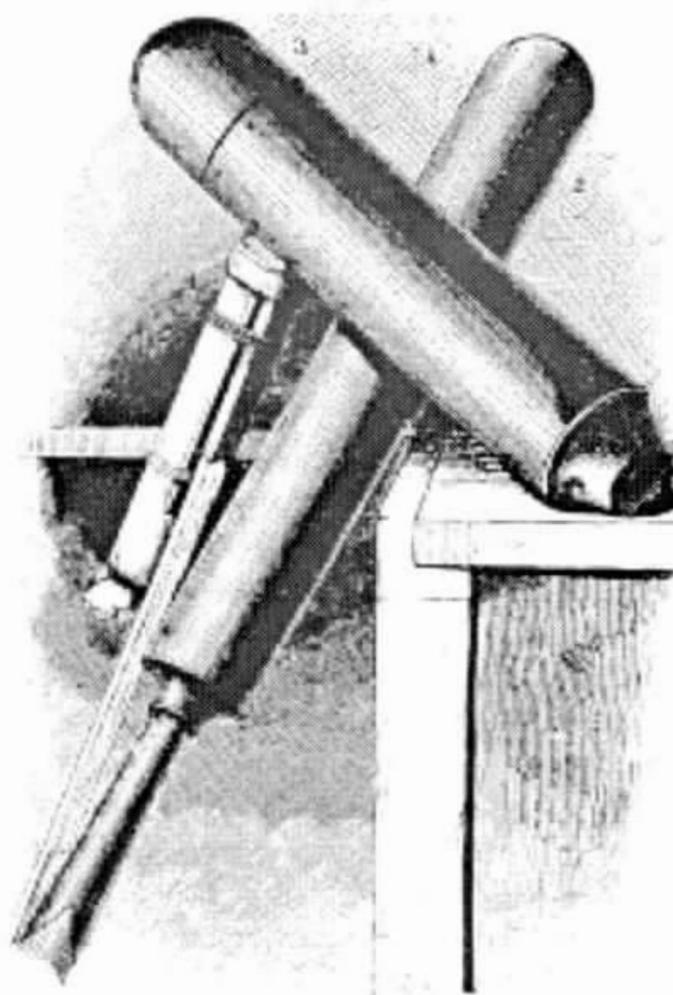
Neste período, contudo, os foguetes continuaram a ser desenvolvidos e usados para diversão, como no caso dos fogos de artifício. Mas mais importante do ponto de vista militar foi o uso deles como equipamentos de iluminação em campanha e comunicação².

Um ponto interessante, para os fins do presente assunto, é citar que a primeira menção conhecida a foguetes do Brasil, do século XVIII, refere-se ao emprego de artefatos de sinalização em uma posição de vigia do Rio Amazonas, a *vigia do Curiaú*, onde foguetes passaram a ser usados em 1761, em substituição aos tiros de canhão utilizados até então³. De fato, confirmando este uso, o laboratório de Fogos Artificiais do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro (situado no atual prédio do MHN) enviava, em 1776, “caixões de fogos artificiais” para os fortes da cidade, para as funções de sinalização ou iluminação⁴.

Figura 1 – Gravura mostrando os três tipos de artefatos pirotécnicos tradicionais: fogos de artifícios ou de sinais, foguete “a Congreve” (na verdade, de Boxer), de cauda central - adotado na Inglaterra em 1854 e no Brasil em 1867 - e de Halle, do primeiro modelo, de 1844⁵

A fase científica

Do ponto de vista bélico, essa situação, que tinha se consolidado no século XVII, alterou-se. No final dos 1700, as tropas da Companhia das Índias Orientais inglesa estavam engajadas em combater governantes locais e quase todos eles usavam foguetes, destacando-se os príncipes de Mysore, Haidar Ali e seu filho Tipoo Sahib. Estes dispunham de ar-



tefatos mais modernos do que os conhecidos na Europa, além do fato de que os usavam em grandes números: o primeiro governante citado tinha tropas de 2.000 fogueteiros, enquanto o segundo elevou o número para 5.000 (de uma força total de 48 mil homens, mostrando o forte papel dos fogueteiros na formação da artilharia de Tipoo Sahib).

Com todas essas vantagens, não é de se estranhar que os foguetes hindus tivessem causado uma certa impressão, tendo diversos exemplares sido enviados para o então o museu da Artilharia Real em Woolwich, que fora criado em 1778 pelo Capitão William Congreve, da Artilharia Real. Estes exemplares, talvez junto com os relatos dos veteranos das batalhas da Índia, serviram para que o filho de Congreve, William Jr. baseasse sua proposta de criação de uma “nova” arma de guerra na Europa, os “foguetes a Congreve”.

As experiências de Congreve voltaram-se para reduzir os maiores problemas da nova arma, como a inerente falta de precisão do sistema, a partir do uso de motores com invólucros mais resistentes (de ferro, tal como os hindus), com a finalidade de aumentar o alcance e o uso de prensas, que reduziam os erros no carregamento dos motores, causados pelo emprego da força braçal na compressão da pólvora que ia formá-los.

Em 1805 o primeiro ministro inglês, acompanhado pelos secretários da guerra e dos negócios estrangeiros assistiram a um teste com os novos projéteis de Congreve. Muito impressionados – talvez pelo fato de que parte dos testes foi feita à noite –, os políticos determinaram a fabricação dos novos e impressionantes projéteis. Usando esses primeiros modelos (ainda com os invólucros de papel), foi feito um ataque em novembro de 1805 contra navios franceses ancorados em Boulogne, com a condução do Comodoro Sidney Smith. Esta operação foi um fracasso, mas a amizade de Smith com Congreve e a perseverança dos dois fizeram com que novas tentativas fossem executadas. A mais famosa delas – e que traria fama mundial para a arma de Congreve, foi o bombardeio de Compenhagem em 1807, quando o efeito incendiário e moral dos foguetes foi considerado terrível pelos próprios dinamarqueses.

Daí em diante, o foguete foi ganhando reconhecimento mundial, através das diversas batalhas onde os ingleses usaram-no, como a Campanha da Península, onde espanhóis e portugueses o viram em ação (um exemplo é a batalha de Bidossoa), no Báltico, onde Danzig foi cercada por tropas armadas com foguetes (1813) e na famosa Batalha das Nações, em Leipzig (1813), quando um esquadrão de artilharia a cavalo inglesa que estava equipada com

foguetes destacou-se sob as ordens do rei sueco, fazendo com que toda uma brigada de infantaria francesa (2.500 homens) entrasse em pânico e se rendesse.

O Brasil

No Brasil, a história dos foguetes de guerra foi precoce. O Almirante Sidney Smith, aquele que tinha usado os artefatos pela primeira vez na expedição contra Boulogne, interessava-se por novidades militares inglesas. Assim, ele tentou fazer adotar no Brasil a arma de Congreve, organizando em 1809, uma demonstração na Quinta da Boa Vista, na presença de Sua Alteza. Infelizmente, o projétil se comportou da forma errática que era comum aos artefatos primitivos e, em vez de se dirigir para a Praia Grande, fez um giro de 180°, explodindo nos jardins do Palácio Real. Sidney Smith ofereceu fazer um novo teste, mas o Príncipe não quis saber da nova – e aparentemente incontrolável – arma.

É interessante observar que Smith pediu ao secretário do almirantado inglês o envio de foguetes para reforçar dois navios do Capitão James Lucas Yeo, que iriam combater corsários. Este capitão foi o comandante naval da expedição anglo-brasileira que tomou Caiena. Será que havia foguetes nos navios ingleses? Não sabemos.

De qualquer forma, essa primeira experiência não levou a um sucesso que justificasse a adoção da nova arma, apesar de o francês De Montgéry mencionar que em 1825 o Brasil adquirira foguetes a Congreve. Dois anos depois, segundo o Coronel Moreira Bento, teria ocorrido o primeiro uso de foguetes militares, quando o capitão alemão Siegner, um veterano de Waterloo, supostamente tentara usar das novas armas em Bagé, ferindo-se mortalmente na tentativa falhada⁶. Estes artefatos certamente eram de fabricação local, já que no mesmo ano de 1827, o embaixador brasileiro em Londres escrevia ao Ministro da Guerra que não tinha podido comprar os foguetes com o inventor, pois este detinha a patente do sistema e a legação não dispunha do valor de 5.000 libras pedido por Willian Congreve para a venda do segredo⁷.

Certamente a grande redução que o Exército sofreu nos primeiros anos da Regência, quando teve seu efetivo reduzido em mais de 85%, com um correspondente corte no orçamento, implicou uma paralisação de qualquer atividade de pesquisa, desenvolvimento e até aperfeiçoamento das Forças Armadas. Neste “período negro” para o Exército, complicado ainda mais pelas

muitas revoltas internas, dificilmente poderíamos esperar que os poucos recursos existentes fossem gastos com armas novas e que não tinham o seu valor reconhecido – especialmente considerando que elementos fundamentais, como as fortificações costeiras, tiveram que ser abandonados por falta de recursos para mantê-las. Desta forma, não existem menções quanto ao uso de foguetes de guerra no país, apesar de se saber que as reconhecidas vantagens das armas não passaram ignoradas. Os artefatos foram usados pelos ingleses contra os argentinos em uma ação que certamente foi de conhecimento de oficiais brasileiros e, na bibliografia, existem passagens sobre o uso de “foguetes de ar” (rojões civis) contra a cavalaria farroupilha, função na qual eles certamente teriam um grande efeito, considerando a formação e treinamento das milícias gaúchas⁸. A manutenção do antigo Laboratório Pirotécnico do Morro do Castelo também significa que a capacidade instalada de fabricação de artefatos de iluminação e comunicação se manteve. Isso significa que a distribuição destes para as tropas em operação deve ter continuado.

A década de 1850 veria uma mudança nessa situação, assim como veria a introdução em larga escala de uma nova arma – o foguete de Halle.

Halle e seu projeto

Em 1843, William Halle começou a estudar de forma prática a questão dos foguetes e pensou em aperfeiçoar a idéia de Congreve, dispensando a massa inerte da haste estabilizadora. Foguetes sem haste, estabilizados por aletas, já eram conhecidos havia muito tempo – alguns deles foram ilustrados no livro *A grande arte de artilharia*, de Casimir Simienowicz, publicado pela primeira vez em 1650. Entretanto, Halle procurou um novo método de assegurar uma trajetória regular para os artefatos, adaptando a idéia das armas raiadas – da estabilização giroscópica pela rotação do projétil. A rotação seria obtida pelo do escape direcionado de gases, feito através de pequenos “eventos”, o que hoje em dia se chama de “tubeira”, ou seja, furos colocados radialmente ao evento principal do motor e com um pequeno ângulo, de forma a fazer o foguete girar com a saída dos gases da queima do propelente.

Halle patenteou sua invenção na Inglaterra em 18 de janeiro de 1844, conseguindo também registrar seu invento na Holanda, na França e na Suíça. Além disso, aperfeiçoou uma prensa hidráulica para comprimir o propelente (pólvora) dos motores. Esta simples medida reduziu uma das grandes causas da imprecisão dos artefatos pirotécnicos produzidos até então: a queima irre-

gular do propelente, devido à compressão manual da pólvora, feita por prensas ou marteletes manuais⁹.

Dois anos depois da obtenção da patente, Halle conseguiu vender os direitos de fabricação da nova arma para os EUA, pela imensa quantia de então 20 mil dólares. Neste país, a nova invenção logo teve uso prático, pois os americanos entraram em guerra com o México (1846-1848), usando-os em combate na batalha de Veracruz, entre outras. Pouco depois, Halle tentou vender o segredo da fabricação para a França e os oficiais daquele país gostaram dos resultados dos experimentos, mas não estavam dispostos a pagar o valor de 200 mil francos pedidos pelo inventor para o segredo (ou patente, como se usa hoje em dia).

Na sua campanha de vendas, o filho do inventor passou pelo Rio de Janeiro, vindo dos EUA, e conseguiu vender alguns foguetes para o governo. Não sabemos se foi por isso que estes artefatos foram conhecidos como “foguetes americanos” ou, o que consideramos mais provável, que Halle Jr. certamente mencionou a sua compra e uso pelo exército norte-americano como uma forma de propaganda. O fato é que a colocação do foguete como “americano” (junto com as denominações foguetes tangenciais, foguetes de rotação ou foguetes sem cauda) é constante nos documentos brasileiros, o que é curioso, já que Halle era inglês.

Apesar dessa venda de artefatos, certamente os direitos de fabricação não foram adquiridos pelo Brasil, pois não há menção a gastos avultados com o pagamento desses direitos nos relatórios do Ministério da Guerra. Provavelmente os Halle não consideravam o Brasil capaz de reproduzir ou foram um pouco ingênuos, acreditando que o país respeitaria uma patente estrangeira (não encontramos na documentação do Arquivo Nacional referências a uma patente brasileira, o que nos faz crer que esta não tenha sido dada, ou sequer requerida).

Seja qual for a opinião dos estrangeiros sobre o Brasil nos anos da década de 1850, o fato é que as Forças Armadas estavam se modernizando rapidamente e isso teria uma influência sobre a história da tecnologia militar no país.

A modernização do Exército e os foguetes

A última grande revolta do período que se seguiu à abdicação de Pedro I foi a Praieira, em 1848. A partir daquele momento, pode-se dizer que se

chegou a uma acomodação entre os diversos grupos internos existentes e as Forças Armadas puderam parar de atuar no papel de “bombeiros”, apagando os focos de rebelião que a situação pós-regência tinha criado.

Na década de 1850, a administração do ministro Felizardo de Souza e Mello (1848-1852) começou um profundo processo de modernização e aperfeiçoamento do Exército, visando torná-lo uma ferramenta apropriada para a execução das políticas e ações diplomáticas no exterior, em especial no Prata. Entre as várias medidas adotadas (e foram muitas), pode-se dizer que a mais importante foi o decreto de promoções de 6 de setembro de 1850, que instituiu normas rígidas para ascensão aos postos do oficialato. A lei acabou com o nepotismo mais descarado que era comum até então – por exemplo, os postos de oficiais inferiores só se davam por antigüidade, o mesmo acontecendo com metade dos oficiais superiores. Nas armas técnicas (Engenharia, Estado Maior e Artilharia), as promoções eram dadas por estudo e as carreiras passaram a exigir a conclusão dos respectivos cursos da escola militar – os que não tinham estes cursos eram transferidos para a Infantaria e Cavalaria. Tudo isso com claros resultados no aperfeiçoamento técnico do corpo de oficiais.

Além dessa medida principal de profissionalização do Exército, outras, de caráter técnico/administrativo, foram tomadas, como a modernização do currículo de ensino militar, a adoção de novos manuais e procedimentos militares, a criação de comissões científicas para estudo dos assuntos bélicos e a ampliação das fábricas militares – exemplo: a criação de um novo Laboratório Pirotécnico, no Campinho. É deste período a adoção dos canhões-obuses João Paulo, dos fuzis raiados a Tige, da artilharia Paixhans de alguns fortes e dos primeiros fuzis de retrocarga do Exército (Dreyse), além da construção dos primeiros fortes de desenho moderno e assim por diante.

Entre as pesquisas empreendidas na década de 1850 visando o aperfeiçoamento das Forças Armadas, estavam, como relatamos, os foguetes de guerra. Em 1851, o Arsenal de Guerra da Corte (situado onde hoje se encontra o Museu Histórico Nacional) recebeu esses artefatos e estativas (como se chamava a plataforma de lançamentos de foguetes), que vieram no vapor *Maria*, junto com o material dos mercenários alemães contratados naquele ano. Ainda mais importante foi o fato de que entregaram material para fabricação dos artefatos: uma máquina de broqueamento de foguetes (para fazer a “alma”, o furo central do motor, indispensável ao seu funcionamento) e uma máquina de compressão (prensa) para formar os motores¹⁰. As informações disponí-

veis sobre essa compra são muito escassas, mas acreditamos que esta prensa não seja do tipo mais moderno, hidráulica, pois os manuais brasileiros mencionam o uso deste tipo de ferramenta apenas com relação ao foguete a Congreve de cauda central, adotado aqui em 1867, o que talvez explique a opinião pouco lisonjeira sobre o alcance dos foguetes de Halle no Brasil, conforme veremos mais abaixo.

No Campinho, profissionais foram encarregados de fazer pesquisas, visando fazer *engenharia reversa*, para a obtenção de munições de que as Forças Armadas careciam, como é o caso do Dr. Guilherme Schüch de Capanema, que conseguiu fabricar cartuchos das espingardas Dreyse, um segredo do Exército prussiano¹¹. Outro exemplo é Rodolfo Walckneldt (ou Waeaneldt), então contratado para fabricar foguetes e transmitir os conhecimentos para o tenente Alencastro, do 1º Batalhão de Artilharia a Pé (designado comandante do Forte de Campinho, com instruções para se aplicar “exclusivamente ao estudo da composição dos foguetes de guerra”¹²), e do tenente Francisco Carlos da Luz. Walckneldt, segundo as informações disponíveis, foi um mau investimento, pois não conseguiu fabricar foguetes confiáveis na oficina do Campinho, especialmente criada para a manufatura dos artefatos.

De qualquer forma, foguetes a Congreve, aparentemente feitos no exterior, foram adquiridos. Juntaram-se a eles os vendidos por Halle Jr., que tiveram uma chance de provar seu valor em combate, quando uma bateria deles, do 1º Regimento de Artilharia a Cavalo, seguiu para o Uruguai, nas campanhas contra Oribe e Rosas¹³. Esta bateria esteve na Batalha de Monte Caseros (3 de fevereiro de 1852), o que constituiu-se num fato importante, pois foi a segunda vez que se usaram foguetes de Halle em combate e é um dos motivos desse artigo, já que neste ano se comemora o sesquicentenário do primeiro uso “oficial” de foguetes de guerra no Brasil.

Entretanto, as condições nas quais se deu o combate, com a Infantaria brasileira logo avançando além das baterias de Artilharia, não permitiu que a nova arma tivesse um papel destacado – ou assim se depreende da leitura dos relatórios da batalha. Apesar disso, o interesse foi suficiente para atizar o interesse das autoridades do Exército, de forma que o sempre engenhoso Capanema veio ao socorro do artefato, conseguindo fabricar uma pequena quantidade de foguetes de Halle por volta de 1852, como coloca um ofício da Comissão de Melhoramentos sobre uma proposta de venda de foguetes sem cauda, oferecidos pelo Cônsul brasileiro na Prússia, um tal de Sturz. Diz o ofício:

“Os foguetes sem cauda, denominados tangenciais, já nos são muito conhecidos, e o capitão Capanema os fabricou a mais de um ano, e ainda conserva alguns para novas experiências. Talvez o que trata o Cônsul sejam [sic] da mesma espécie. O que é certo é que tais foguetes sem cauda têm merecido aprovação”¹⁴.

Esta opinião favorável, junto a outras que reconheciam as vantagens dos foguetes no Brasil, levaram à fabricação de um certo número de foguetes a Congreve, conforme se pode constatar na seguinte passagem do relatório do Ministro da Guerra de 1853:

“Como dependências do Arsenal de Guerra da Corte existem os estabelecimentos do Campinho, da Conceição, e dos dois laboratórios pirotécnicos. No primeiro se preparam fusées (sic) de guerra e as espoletas necessárias para as armas de fogo portáteis.

A eficácia dos foguetes de Congreve, principalmente contra massas de cavalaria, a falta de estradas por onde possa ser conduzida a artilharia de campanha, e mesmo de montanha, aconselharam o fabrico daquela arma. Alguns centos já se têm feito, e depois da paz apenas se fazem os necessários para exercícios, e por experiências continuadas se procura melhorar sua qualidade”¹⁵.

Para essas experiências, Francisco Carlos da Luz, o novo encarregado do Laboratório de Campinho, encomendou à Fundição da Ponta da Areia, de Mauá, fabricação de 1.510 fundos de foguetes de Halle (a parte mais complicada do desenho, devido aos eventos inclinados) e uma estativa – sendo que esta deveria ser tremendamente pesada, por ser de ferro fundido. Esta encomenda é uma clara demonstração de que já se dominavam as complexidades de fabricação da nova invenção¹⁶.

Esses foguetes de Halle fabricados no Brasil foram objetos de experiências em pequena escala na Fábrica de Pólvora da Estrela, conduzidas novamente por Capanema e pelo Tenente Coronel José Mariano de Mattos em

1855. Estas experiências envolveram, inclusive, a fabricação de fundos com eventos que continham ângulos diferentes do original. Os resultados, no entanto, não foram considerados satisfatórios, com o alcance máximo obtido ficando na faixa de 500 braças (1.100 metros), apesar da precisão ser considerada aceitável, sendo de 21 metros.

Parte do problema do alcance se devia, aparentemente, ao uso de uma prensa comum (não hidráulica) na compressão dos motores, pois Capanema reclama da pouca força da prensa enviada por Campinho para a Fábrica de Pólvora. Mas certamente havia outros problemas práticos, como a fraqueza dos tubos de ferro disponíveis, que, se carregados com o “mixto” (pólvora do motor) normal, resultavam em explosões constantes dos artefatos na estativa, sendo necessário o uso de uma mistura mais fraca no motor.

De qualquer forma, as experiências realizadas permitiram uma análise dos artefatos, incluindo testes da mecânica dos materiais (incluindo exame metalográfico com microscópio e de resistência de materiais usando prensas hidráulicas) e da performance (usando cronógrafos elétricos – uma novidade no período). Capanema e Mattos, com certa razão, orgulhavam-se de já dominar a teoria do sistema, como colocavam no documento sobre as experiências encaminhado à Comissão de Melhoramentos do Material do Exército:

“É muito notável, e permita V. Ex.^a que tenhamos algum orgulho da circunstância de ter o resultado dos foguetes correspondido as previdências dos cálculos a que procedemos, entrando nas fórmulas que estabelecemos como argumentos, a forma do foguete, a relação do volume pela superfície, direção dos orifícios, e densidade dos mixtos; o que nos falta ainda é um meio de determinar a força propulsora dos mixtos deduzida de seus elementos para o que já temos dados valiosos”¹⁷.

Ainda assim, os problemas não foram superados – nem de alcance, nem de precisão –, pois o sistema original de Halle sofria de uma falha inerente: a tendência que ocorria em alguns casos de o projétil oscilar violentamente na parte posterior depois da queima de todo o propelente¹⁸. Tanto é assim que o Manual do Aprendiz Artilheiro coloca: “P[ergunta]: Os Foguetes de rotação

são empregados com vantagem na guerra? R[esposta]: Não; *por causa da sua má direção*. É por isso que estão entre nós abandonados”¹⁹.

Isso, naturalmente, negava as vantagens da suposta maior estabilidade da invenção, tanto é que o inventor continuou experimentando, solucionando parcialmente esse problema a partir de 1855 e de forma definitiva em 1865, com novos tipos de bases para seus artefatos. Contudo, e apesar desses novos modelos serem de conhecimento dos oficiais, por causa da apresentação do novo sistema na Exposição Internacional de Paris de 1867, essas modificações não interessaram ao Brasil, de forma que os foguetes tangenciais aqui foram relegados a um segundo plano em relação aos foguetes a Congreve. Certamente, a pesada estativa de ferro fundido invalidava muitas das vantagens dos foguetes tradicionais, aquelas relacionadas à leveza e à mobilidade do sistema de armas.

As armas de Halle ainda foram usadas na Guerra do Paraguai, pois, além dos exemplares conhecidos no Brasil (no Museu Histórico Nacional e no Museu da Cidade, Rio de Janeiro), há mais um, igual aos anteriores, no Museo Histórico Militar, de Assunção, no Paraguai. Mas, além disso, há menções à fabricação de mais foguetes (talvez aproveitando os fundos já feitos em 1853) e novas estativas em 1864 (354 foguetes e 5 estativas), 1865 (252 foguetes e 4 estativas) e 1866 (102 foguetes e 1 estativa), totalizando 708 foguetes e 10 estativas. Os números, no entanto, são pequenos quando comparados com os 4.934 foguetes e 52 estativas de outros sistemas fabricados no mesmo período²⁰. O relatório do Ministro da Guerra de 1870, um pouco contraditório em relação aos dados acima, só menciona a fabricação de 160 foguetes de rotação em 1867 e 10 em 1869 para todo o período da Guerra²¹, mas cremos que estes números devem ser somados aos anteriores para dar uma noção real da produção total.

Pelo menos as estativas fabricadas no período são mais leves do que as de ferro fundido da Ponta da Areia, conforme pode-se observar nas ilustrações existentes (ver figura 4), ou seja, se o Exército não acompanhou a evolução do sistema de Halle, pelo menos eliminou os erros mais grosseiros da idéia, tal como implantada originalmente no país.

Infelizmente não conseguimos localizar nas dezenas de relatos de combate informações sobre de que forma e quando se usaram esses poucos Halle fabricados no Brasil, pois as fontes normalmente mencionam apenas “foguetes a Congreve” – um chavão que se aplica a todos os tipos de foguetes de

guerra em uso naquela época: a Congreve de cauda lateral, a Congreve de cauda central, austríacos, prussianos e de Halle. Certamente o seu efeito não foi dos melhores, como colocado no livro de Fausto de Souza sobre os de rotação:

“O Brasil empregou foguetes desta espécie tanto na campanha contra Rosas em 1852, como na do Paraguai; os primeiros comprados na Europa e os outros fabricados no Campinho. Daqueles o efeito foi quase nulo, porquanto, além de terem pequeno alcance, muitos deles arrebentaram na estativa; destes o resultado foi sempre inferior ao que se obtinha com os de cauda central...”²².

E a Guerra do Paraguai marcou o fim do uso dos foguetes, apesar de alguns de cauda central terem sido fabricados após o conflito – o que consideramos curioso, pois na Inglaterra os novos modelos de Halle, de 1865, substituíram os de cauda central, exatamente ao contrário do que ocorreu no Brasil.

De qualquer forma, a artilharia raiada de carregar pela culatra, introduzida a partir de meados da década de 1860, tinha alcance e precisão muito superiores aos dos primitivos foguetes. Além disso, as massas compactas de infantes e cavaleiros que tinham marcado o campo de batalha desde a Antiguidade estavam desaparecendo por causa das novas armas, além de a imprecisão dos foguetes torná-los inadequados para a nova situação tática, o que fez com que seu uso foi sendo cada vez mais restrito. Nos exércitos europeus que ainda usavam este tipo de arma, estes ficaram limitados às guerras coloniais, nas quais a leveza do sistema ainda justificava o emprego dos artefatos (de Halle aperfeiçoados, o tipo que foi dominante na segunda metade do século XIX). Mas mesmo isso acabou na década de 1890 – os ingleses ainda os usavam no Benin e na Nigéria em 1897 e no Egito em 1898. No Brasil, há menções ainda no início do século, em 1905, sobre a existência de foguetes de cauda central e lateral em depósito, mas estes estavam entrando na “terceira classe” do arsenal, ou seja, na lista de material inservível²³, sendo estes marcos do fim dessa interessante fase da história da tecnologia.

Agora, para que os especialistas não reclamem do título deste artigo, qual é a relação com o objeto do museu com a indústria aeroespacial? Basicamente, é muito pequena. Estamos falando de foguetes, e estes são a base da atual indústria espacial, mas não se pode dizer que as armas de combustível

sólido do século passado tinham uma relação muito grande com os complexos artefatos usados hoje em dia. Contudo, o curto período de 20 anos do século XIX no qual o Brasil fabricou foguetes militares colocou-o entre os maiores usuários mundiais desse tipo de arma, pelo grande número fabricado aqui para a Guerra do Paraguai. Infelizmente, isso não deixou uma tradição no país, de forma que após a Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil voltou a se interessar pela pesquisa militar/científica usando foguetes, teve que partir do zero. Apesar disso, das décadas de 1960 a 1980, o Exército desenvolveu e usou os foguetes de combate M-108R, com um sistema de estabilização basicamente idêntico ao dos foguetes de Halle: havia um “evento” (tubeira) maior, cercado por eventos com furos angulados em relação ao principal – o que prova que algumas idéias são basicamente viáveis e só não têm maior desenvolvimento por falta de capacidade técnica ou conhecimento teórico mais desenvolvido, para que sejam bem sucedidas.

Dados sobre o exemplar do Museu Histórico Nacional.

O foguete do acervo do Museu (peça n.º SIGA 014.605) é composto, basicamente (ver figuras 2 e 3), por um cilindro de ferro forjado, de 356 mm de comprimento (14 polegadas inglesas) e 76,2 mm (3 polegadas inglesas) de diâmetro. As paredes têm uma espessura aproximada de 3,5 mm (9/64 de polegada), com uma “costura” (solda) longitudinal (esta, com uma peça de ferro de reforço no interior do artefato). O tubo tem ainda oito orifícios em cada extremidade, mais um no meio do corpo, onde está preso um parafuso de 6,35 (1/4 de polegada) mm de diâmetro, de finalidade desconhecida.

Preso à extremidade inferior do tubo, por oito rebites, está o fundo do foguete, com um furo central de 25,4 mm (uma polegada) e cinco furos de 8,33 mm (21/64 de polegada inglesa), colocados em diagonal, com um ângulo de 45°, tanto em relação ao eixo do foguete, como perpendicularmente a este). O conjunto corpo/fundo pesa 2.920 gramas.

Na extremidade superior está a ogiva/granada, na qual os oito rebites de fixação foram removidos, permitindo a separação e estudo da mesma, isolada do corpo do projétil. A ogiva tem a forma cilindro-ogival e um ressalto na parte inferior, onde ela se encaixa no corpo do foguete. No fundo da ogiva há um orifício (ouvido) para colocação de uma espoleta de tempo. O volume da câmara de explosão da granada é de 185 mililitros (ou seja, a carga de pólvora).

vora pesaria cerca de 250 gramas, considerando o espaço ocupado pela espoleta). O peso da peça de ferro é de 955 gramas.

O projétil, com 462 mm de comprimento total, está pintado de preto e as partes internas recobertas de base de proteção, ambas modernas (colocadas na década de 1980). O exemplar do Museu da Cidade é em tudo semelhante, com exceção da ausência do parafuso de 6,35 mm no meio do corpo (o orifício existe) e da cor, que é um verde acizentado claro – não parece ser condizente com a pintura escura preconizada pelos manuais do Exército.

Observamos que o fato de o projétil ser inteiramente fabricado com dimensões anglo-saxãs (polegada de 25,4 mm, em vez da medida oficial no Brasil, a polegada portuguesa de 27,5 mm) poderia levar a crer que o mesmo seja importado, mas julgamos que isso se deva apenas ao fato dele ter sido copiado de um exemplar com as medidas estrangeiras. Isto ainda deve ser confirmado, pois os foguetes a Congreve feitos no Brasil usavam a polegada portuguesa.

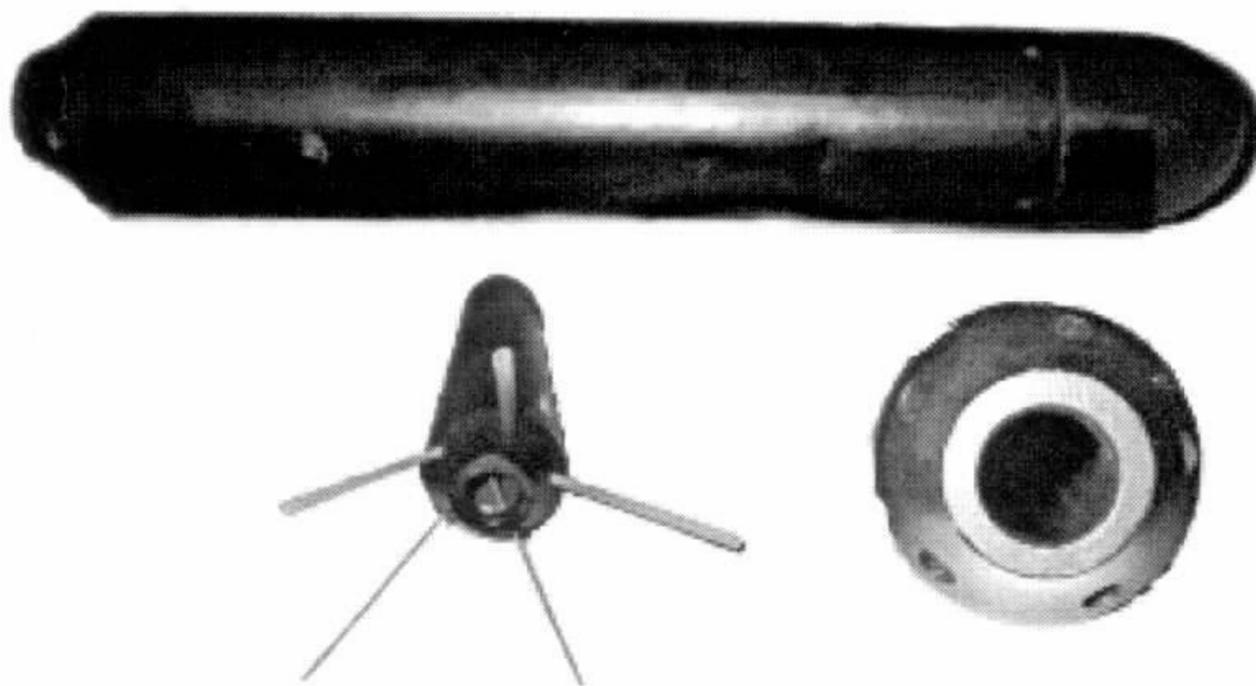
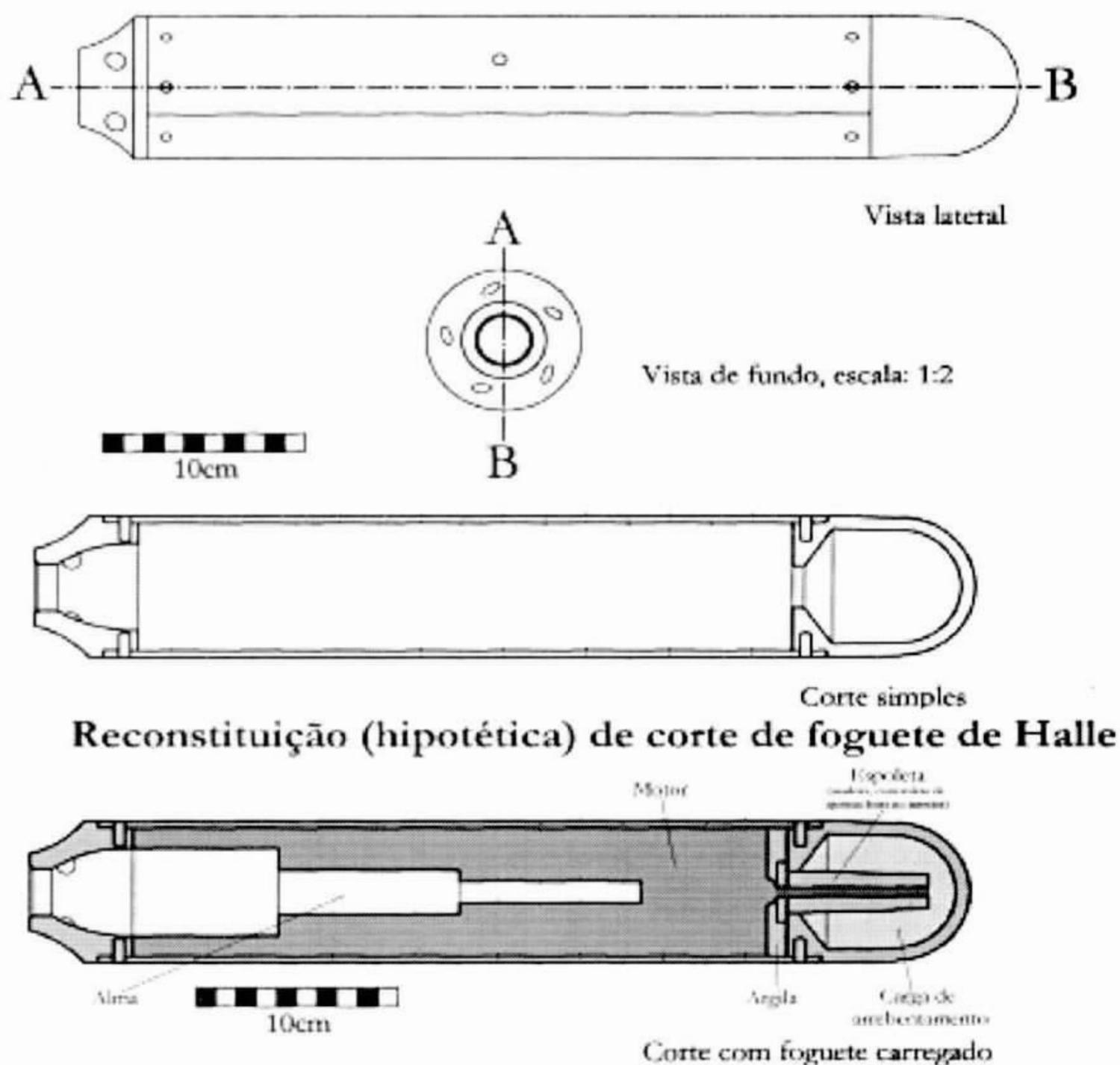


Figura 2 – Foguete de Halle do Museu Histórico Nacional. Embaixo, à direita, há uma vista do fundo e à esquerda foram colocados canudos plásticos nos eventos, para mostrar como a saída dos gases fazia rodar o projétil.



Reconstituição (hipotética) de corte de foguete de Halle

Figura 3 – Desenho do projétil em escala, de autoria de João Q. Krause. Embaixo, reconstituição hipotética de como seria o artefato carregado. A espoleta de tempo era de madeira, com uma composição de queima lenta no centro. Entre a ogiva e o corpo do motor colocava-se uma pequena camada de argila, para impedir a “degola” do foguete após a queima de todo o propelente.

Performance e emprego do artefato

Não encontramos dados sobre a performance do foguete de Halle no Brasil – a não ser as breves experiências de 1855 –, mas supomos que ela não tenha sido muito diferente da dos ingleses. Nestes, conseguia-se um alcance de 450 a 550 metros, com uma elevação de 5° na estativa, e de 1.400 metros (com um erro médio de 35 metros), usando uma elevação de 15°.24 Para

efeitos de comparação, o alcance útil de um canhão liso de 3 libras (74 mm), usado até cerca de 1860, era de cerca de 800 metros, disparando apenas balas sólidas. O alcance do canhão Krupp de 80 mm, modelo Brasileiro de 1872 (raiado e disparando granadas explosivas, com 400 gramas de pólvora no interior) era de 5.400 metros, mostrando o porquê da obsolescência dos foguetes.

O motor dos artefatos era composto, no Brasil, de uma mistura (mixto) mais fraca de pólvora, com 53,7% de nitrato de potássio, 30,93% de carvão, 11,37% de enxofre e 14% de água²⁵. A mistura normal da pólvora (tal como usada como carga de arrebentamento da ogiva) no país era 75%/12,5%/12,5%, sem a adição de água. A água era necessária para manter a solidez da mistura em depósitos e supõe-se que o motivo da quantidade anormal de água (segundo os padrões europeus) tenha sido nossas condições climáticas.

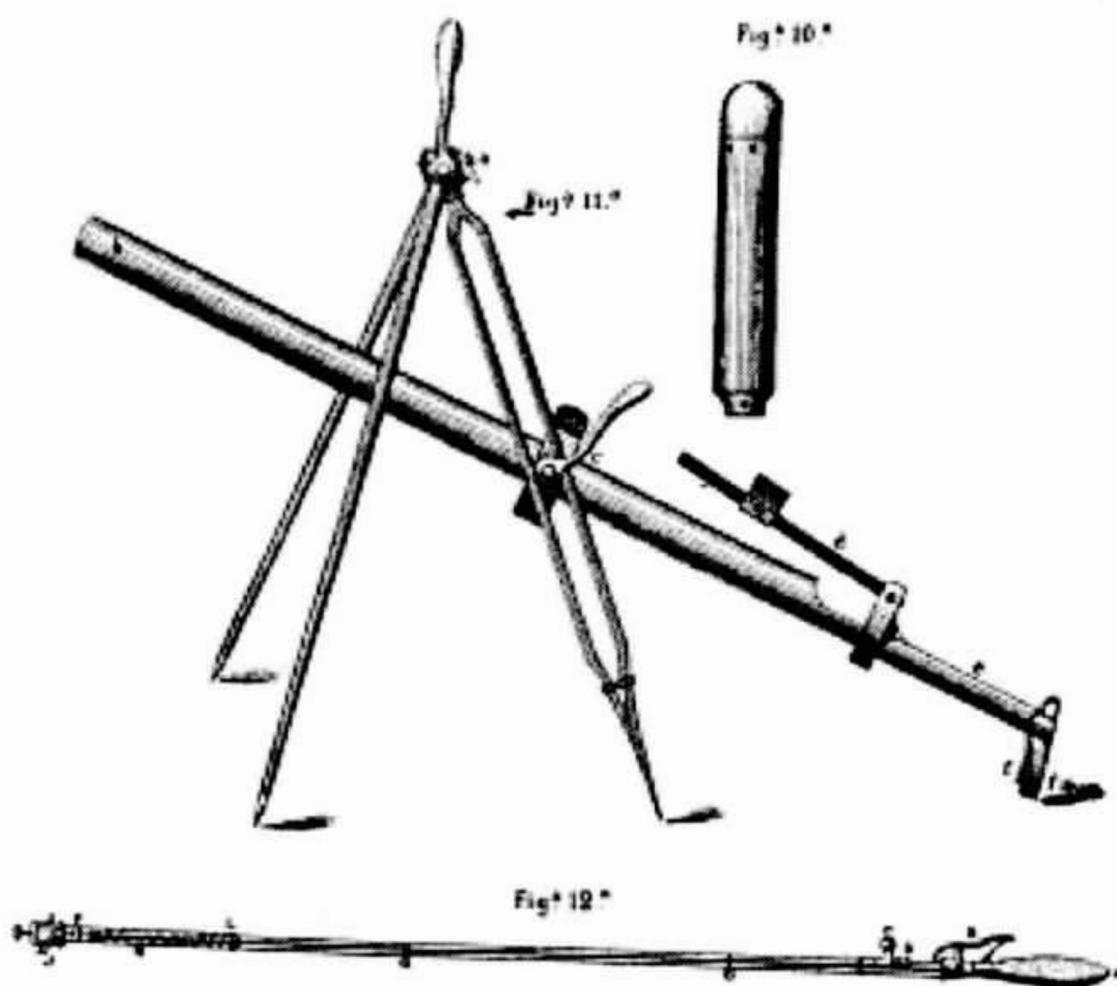


Figura 4 – Estativa, foguete e botafogo de Faustin, do livro de Antônio Francisco Duarte. O foguete era colocado pela boca do tubo e acendido por meio de uma espoleta conduzida no botafogo. A válvula “d” servia para reter o foguete durante alguns momentos, enquanto a queima do propelente adquiria força necessária para lhe dar uma velocidade inicial suficiente que pudesse mantê-lo estabilizado. Infelizmente esta válvula, quando aquecida (após alguns disparos), às vezes emperrava, fazendo com que o foguete explodisse no tubo da estativa, destruindo-a e ferindo os artilheiros – mais uma razão para que o sistema não fosse apreciado no Brasil. No exterior, usavam-se estativas mais simples

O tempo de queima do propelente (ainda dos foguetes ingleses) era de aproximadamente oito segundos, sendo que a primeira fase da mesma era do tipo “progressivo”, ou seja, a “alma” do foguete tinha uma grande superfície de queima, aumentando progressivamente a produção de gases e, portanto, a força do motor, para tirar o aparelho da inércia. Após algum tempo chegava-se ao “maciço” (parte do motor sem furos). Este provia uma superfície regular de propelente, mantendo uma combustão de constante.

Após a queima de toda a pólvora, incendiava-se a espoleta de tempo e o projétil continuava em trajetória balística até que ogiva fosse detonada. Durante o vôo, enquanto o motor funcionava, os foguetes em geral produziam um barulho muito forte e agudo, deixando uma linha de fumaça branca muito visível, sendo que ambas as características são comentadas nos relatos da Guerra do Paraguai.

Notas

1. WINTER, Frank H. & ROHRWILD, Karlheinz. “Rocketry in Latin America in the 19th Century: an Historical Survey.” Texto apresentado no 51st International Astronautical Congress. Rio de Janeiro : 2000 (mimeo).
2. O Exército Brasileiro manteve a fabricação e uso dos ditos “artifícios de sinalização” até a Segunda Guerra, quando os rádios tornaram-se comuns, fazendo com que os foguetes se tornassem desnecessários. Para detalhes dos artifícios usados, ver DIAS, Frederico Josetti Nunes. *Ligações e Transmissões*. Rio de Janeiro : Tipografia Carmo, 1934.
3. BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das eras da província do Pará*. [Rio de Janeiro] : Universidade do Pará, 1969. P. 260.
4. SILVA, Crispim Teixeira, Sargento-Mór Intendente. *Relaçam das Obras, Muniçoens e mais Petrexos que se tem feito no Trem de S. Magestade Fidelissima do Rio de Janeiro, no tempo Governo do Ill^o e Ex^o Snr Marquez do Lavradio Vice Rey e Capitam General dee Mar e Terra do Estado do Brazil, continuado de 31 de outubro de 1769, até 31 de Agosto de 1776*. Mss. coleção particular. Muito curiosamente, este manuscrito menciona “farpas de ferro para foguetes”, no material do Laboratório. Será que os fogos de artifício não eram apenas de sinalização? Infelizmente, não temos condições de saber.
5. In: GRAVES, Donald S. *Sir William Congreve and the Rocket's Red Glare*. Bloomefield : Museum Restoration Service, 1989. P. 9.
6. BENTO, Cláudio Moreira. “O pioneiro e mártir do Brasil no Emprego de foguetes militares.” *A Defesa Nacional* (Ano 69, nº 701).

7. BRASIL, Ministério dos Estrangeiros. *Despacho Ministro da Legação Imperial em Londres, João Antonio Pereira da Cunha ao Ministro da Guerra, Conde da Lage, Londres, 3/4/1827*. Mss. ANRJ.
8. BELLEGARDE, P. de A. *Noções e novas tábuas de Balística Prática*. Rio de Janeiro: Typographia Fluminense, 1858. P. 20.
9. WINTER, Frank H. "William Halle and his rockets." *Journal of the Ordnance Society* (Vol. 9, 1997.) P. 21.
10. BRASIL, Ministério da Guerra. *Ofício ao Diretor do Arsenal de Guerra, 20 de agosto de 1851*. Mss. ANRJ.
11. BARRETO, João Paulo dos Santos, Marechal de Campo. *Ofício do Presidente da Comissão de Melhoramentos João Paulo dos Santos Barreto, Marechal de Campo aprovando os cartuchos de espingarda de agulha na composição do Doutor Guilherme Schüch de Capanema, em 14 de dezembro de 1850*. Mss. ANRJ.
12. OLIVERIO, Luiz Maria de Mello. *Estudo sobre as armas de fogo portateis ou cathecismo do atirador*. Rio de Janeiro : Typographia da Escola de Serafin José Alves, 1880. P. VII.
13. SOUZA, Augusto Fausto de. *Manual das munições e artificios de Guerra escripto para uso dos inferiores e soldados do exercito Brasileiro por...* Rio de Janeiro : Typographia do Diário do Rio de Janeiro, 1874. P. 95.
14. BARRETO, João Paulo dos Santos, Marechal de Campo. *Ofício do Presidente da Comissão de Melhoramentos João Paulo dos Santos Barreto, Marechal de Campo ao ministro da Guerra sobre itens oferecidos pelo Cônsul brasileiro na Prússia, Sturz*. Rio de Janeiro, 22/8/1853. Mss. ANRJ.
15. MELLO, Manoel Felizardo de Souza e. *Relatório da repartição dos negócios da Guerra apresentado à... Assembléia geral legislativa na quarta sessão da oitava legislatura pelo respectivo ministro e secretário de Estado...* Rio de Janeiro : Typographia de Laemmert, 1853. P. 14.
16. PONDÉ, Francisco de Paula e Azevedo. *Manuscritos da Casa do Trem*. Rio de Janeiro : Xerox, 1972. P. 267 e segs.
17. CAPANEMA, Guilherme Schüch de & MATTOS, José Mariano de. *Ofício dos membros da Comissão de Melhoramentos do Material do Exército ao Diretor da mesma, Tenente General João Paulo. Estrela, 9 de julho de 1855*. Mss. ANRJ.
18. WINTER WINTER, Frank H. *Op. cit.* P. 17.
19. Antônio Francisco Duarte, apud OLIVÉRIO. *O exame prático*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, vol. 2, 1895. P. 653. O grifo é nosso.
20. DUARTE, Alexandre Rodrigues. *Mapa demonstrativo das munições, artificios e artefatos feitos neste laboratório do 1o de Julho de 1864 a 31 de março de 1866. Escritório das oficinas do laboratório pirotécnico do Campinho em 12 de abril de 1866 – O escrivão Alexandre Rodrigues Duarte*. In: FERRAZ, Ângelo Moniz da Silva. *Relatório apresentado à assembléia geral legislativa na quarta sessão da décima segunda legislatura pelo ministro e secretário de estado dos negócios da guerra*. Rio de Janeiro : Typographia Nacional, 1866.

21. TASSOFRAGOSO, Augusto. *História da Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. Rio de Janeiro : Imprensa do Estado Maior do Exército, 1934. P. 245.
22. SOUZA, Augusto Fausto de. *Op. cit.* P. 95.
23. BRASIL., Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. *Ofício ao Diretor do Arsenal sobre o material para concertos, obsoleto ou em depósito, 26 de abril de 1905*. Mss. ANRJ.
24. FEATHERSTONE, Donald. *Weapons and Equipment of the Victorian Soldier*. Poole : Blandford press, 1978. P. 108.
25. AMARAL, A.J. *Nomenclatura explicada de artilharia e guia do fogueteiro de guerra*. Rio de Janeiro : Imprensa Militar, 1879. P. 131

Moda, mundo, museu

A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional

Rosanna Naccarato*

Vera Lima**

Introdução

Em parceria com a Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo, no dia 11 de novembro de 2001, foi realizado no auditório Brasil-Canadá, do Museu Histórico Nacional, o primeiro encontro de profissionais, estudantes e pessoas interessadas em Moda. Pela primeira vez, tivemos um evento desta natureza entre duas grandes instituições, graças à diversidade e à qualidade de nosso acervo e à constante preocupação que temos em divulgá-lo.

A programação de um dia inteiro, organizada pela mestra Kathia Castilho e pela jornalista e estilista Diana Galvão, constou de um projeto bem estruturado, com temas diversificados e de grande interesse. O encon-

Resumo / Abstract

Moda, mundo, museu

A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional

Rosanna Naccarato e Vera Lima

O artigo faz um pequeno histórico sobre a formação da coleção de indumentária do Museu Histórico Nacional, para analisar o papel da instituição junto à área de estudo da moda. Neste sentido, o Museu não apenas é estudado como um dos principais lugares de memória da moda, mas potencialmente como um lugar de reflexão e pesquisa sobre o tema.

Fashion, world, museum

fashion research in the National Historical Museum

Rosane Naccarato and Vera Lima

The article brings some of the history of the garb collection in the National Historical Museum, analyzing the institution's role regarding the fashion studies field. The Museum is approached not only as a memory place, but also a location for fashion research.

*Designer e estilista. Professora da Universidade Cândido Mendes. Consultora de moda. Membro do Conselho Estadual Superior de Moda do Estado do Rio de Janeiro.

**Museóloga. Pesquisadora do Museu Histórico Nacional; curadora da Coleção de Indumentária do Museu Histórico Nacional.

As autoras gostariam de agradecer o cuidadoso trabalho de Maria de Simone Ferreira, graduanda, Escola de Museologia da UNIRIO, auxiliar de pesquisa no Museu Histórico Nacional.

tro resultou em uma troca de informações valiosas entre o público presente e os palestrantes, que no final tiveram a oportunidade de visitar a Reserva Técnica, onde foi preparada, excepcionalmente, uma pequena, porém expressiva, exposição do acervo de indumentária e seus acessórios: uniformes militares, trajes etnográficos, uniformes civis de oficiais do Paço Imperial e os trajes sociais e infantis diretamente relacionados à Moda.

O tema do encontro foi sugerido por Kathia Castilho, incansável pioneira – pois dentre tantas realizações é diretora do primeiro curso de pós-graduação online em Moda no Brasil –, e será o título do nosso trabalho pela importância da pesquisa na área do conhecimento.

“O estudo das formas vestimentares das diversas camadas da sociedade apresenta e inter-relaciona as condições econômicas e os conhecimentos tecnológicos, os modos de produção, os sistemas de pensamento, a organização social e as representações simbólicas da sociedade e dos indivíduos.”¹

A formação da coleção de indumentária do Museu Histórico Nacional

O Museu Histórico Nacional foi criado em 2 de agosto de 1922, através do Decreto n.º 15.596, e inaugurado em 12 de outubro do mesmo ano pelo esforço e campanha de seu primeiro diretor, Dr. Gustavo Barroso.

“O acervo original do Museu Histórico Nacional procedeu das coleções do Museu de Artilharia, do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional. Posteriormente, com a extinção do Museu Naval, seu acervo também lhe foi incorporado. (...) Nas décadas de 30 e 40, através de doações e auxílios privados, bem como da coleta realizada com alguma sistematização, o museu teve seu acervo muito ampliado. A proteção e o interesse do governo Getúlio Vargas, que via no Museu importante parte de sua política cultural, proveu a instituição de recursos para a compra de importantes coleções. Nas décadas subsequentes, observa-se uma considerável queda do ritmo de expansão do acervo, com prevalência de doações...”²

A princípio, grande parte do acervo foi formada por objetos e documentos ligados a personalidades civis e militares ou a eventos marcantes da História brasileira. Atendendo ao objetivo deste trabalho, um levantamento foi realizado acerca da origem e da natureza das peças relacionadas somente à indumentária e aos acessórios. Através de consulta aos livros de registro e ao Catálogo de 1924, publicado e organizado pelo diretor do Museu, verificou-se que, desde a formação do mesmo, o acervo em sua maioria era de origem militar como fardas, dragonas, quepes, chapéus armados, faixas etc., além de alguns uniformes civis de oficiais do Paço Imperial. Chegaram ao Museu através de transferências de diversas instituições, de doações de famílias e, esporadicamente, de algumas compras da coleção J.J. Raposo. As exceções se davam, ainda que em número reduzido, quanto aos acessórios sociais, como leques, bengalas e jóias.

Em 1928, o Museu recebeu as librés dos cocheiros dos carros Daumont e Vitória que haviam sido da Presidência da República, transferidos do Ministério das Relações Exteriores, e, na década de 30, a doação de dois vestidos estilo Império, datados de 1825, que haviam pertencido à Viscondessa de Monserrat, além do majestoso vestido de baile da Baronesa de Loreto, amiga e dama da Princesa Isabel, da época do Segundo Reinado. Desta forma, começou “timidamente” a mudar a principal característica da coleção de indumentária até então existente, embora doações de peças de natureza militar continuassem a ser feitas desde os anos que se seguiram até os dias atuais, mas com muito menos frequência.

Entretanto, o fator determinante de um novo perfil do segmento de indumentária veio a ser a grande doação,



*Vestido de baile
Séc. XIX – Segundo Reinado
Pertenceu à Baronesa de Loreto,
dama da Princesa Isabel
Corpete, saia de tafetá e chamalote
de seda, bordada em fios de prata
com motivos fitomorfos, barra
plissada de organdi e renda e longa
sobrecada de chamalote de seda ver-
de, com bordados em fios de ouro.*



*Camisola e capa para bebê
Séc. XIX – 1900, Inglaterra
Pertenceu a João Soares Brandão Filho
Fustão branco decorado com renda.*

no ano de 1968, da conhecida “Coleção Sophia”, que pertencera a Dona Sophia Jobim Magno de Carvalho, mulher fantástica que criou o primeiro Museu de Indumentária existente no Rio de Janeiro, localizado em sua casa em Santa Teresa. Esta doação fora composta por trajes e acessórios etográficos, contendo também algumas raridades em termos de peças sociais.

Pode-se afirmar que outras doações continuaram de uma forma muito lenta, não significando mudanças tão marcantes como as de 1968.

Entretanto, a partir de 1985, com a política de revitalização do Museu e a já existência da Reserva Técnica e de seus armários apropriados para a guarda dos têxteis, com lugares adequados para o seu acondicionamento, ao contrário dos antigos depósitos onde eram “guardados”,

foi facilitado o “reconhecimento” do que existia efetivamente, em relação à sua quantidade e à sua qualidade.

A partir daí, alguns funcionários e vários particulares tornaram novamente a encaminhar doações. Embora essas fossem, em alguns momentos, de boa qualidade, elas não ocorriam de maneira planejada, ou seja, levando em conta as necessidades reais do acervo, já que não havia, naquela época, nenhuma diretriz para sua complementação. A própria falta de noção da importância dos conjuntos de peças na história do vestuário contribuía para a relativa estagnação do acervo de indumentária.

A década de 90 foi muito marcante, com a doação de uma boa quantidade de roupas infantis que propiciaram a criação deste novo segmento, além da aquisição de um número significativo de trajes representativos de várias épocas e acessórios como chapéus, bolsas, luvas etc.

A necessidade de um esclarecimento maior para poder entender a coleção como um todo, adotando uma classificação abrangente face à variedade de segmentos e ao ecletismo existente – de forma que o museu fosse visto

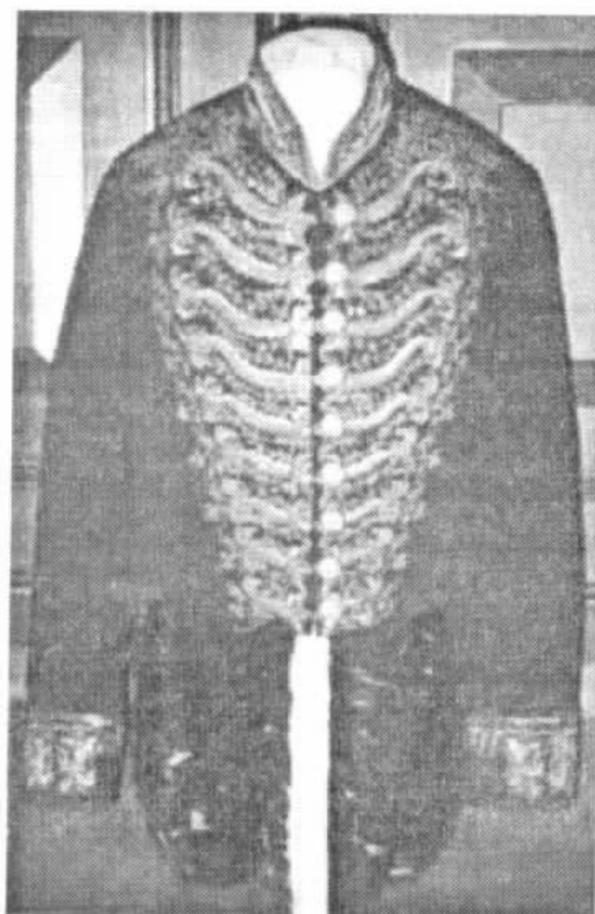
como espaço de preservação da memória coletiva –, impulsionou a responsável pela coleção à realização de uma graduação direcionada ao acervo em questão, buscando um aperfeiçoamento específico de seu conhecimento.

Graças ao aprendizado adquirido e à conscientização da existência das suas diferenças, destacaram-se as peças diretamente ligadas aos trajes sociais e infantis, pois demonstram como a aparência foi construída pelas mudanças do vestuário não somente a partir dos tecidos e cores, mas, principalmente, pelo fato de que corresponde, através das práticas sociais, dos conceitos culturais, dos ritos de passagem, da intimidade e do lazer, ao estilo de vida de uma determinada época.

Esse foi o início da perseverança e do esforço de uma coleta sistemática para o enriquecimento do acervo, buscando o preenchimento das lacunas existentes, visto que não havia muitos períodos representados, nem exemplares dos estilistas conhecidos e dos anônimos que haviam sido determinantes para a construção da moda usada no Brasil.

Atualmente, com diversas peças do século XIX e de todo o XX, a meta principal ainda não foi alcançada devido à ausência de determinados itens, uma vez que somente no final do século XX ocorreu uma abertura maior no reconhecimento da pluralidade da natureza da moda.

No momento, a coleta do tão controverso contemporâneo já não é evitada, pois isto seria o mesmo que ignorar o desafio do novo e o museu estaria negligenciando suas responsabilidades com o design atual. Entretanto, tal ação deve ser realizada de maneira científica, através da pesquisa, procurando localizar, incorporar e manter somente o que for extremamente marcante e representativo, e levando sempre em conta as lacunas e as necessidades globais do acervo. Isto só será possível uma vez que o museu seja capaz de mobi-



*Casaca de oficial do Paço
1º uniforme de camarista ou gentilhomen.*

*Sec. XIX – Segundo Reinado
Lã verde escura, bordada com fios metálicos dourados*

A Casa Imperial brasileira formou a sua corte com servidores escolhidos tanto na nobreza quanto entre pessoas que se destacavam por seus grandes méritos, formando o corpo de oficiais maiores ou menores.



*Vestido de baile
Séc. XX – 1927,
Brasil – Curitiba
Criação de Maria Weigert
Pertenceu a Nadir Ribas
Coimbra.
Crepe georgete bordado com li-
nha de seda formando pastilhas.
Decorado com aplicações de flo-
res artificiais. Acompanhado
por bolem.*

lizar a colaboração de especialistas avançados em Moda, História da Moda, Indumentária e Estilo, que serão consultados sempre que necessário.

Paralelamente à coleta do contemporâneo, um novo e importante segmento está sendo incluído no acervo. Ele tem como base a aquisição de roupas diretamente relacionadas aos trabalhadores e suas atividades. A inclusão destas roupas utilitárias, usadas no dia-a-dia, faz-se necessária na atualidade, não podendo elas serem ignoradas. Deve-se somente enxergá-las como mais uma forma de expressão, mais uma adaptação do homem para as exigências do mundo moderno.

A importância das exposições para a consolidação da pesquisa em moda e indumentária no Museu Histórico Nacional

A exposição do acervo contribui com a informação acadêmica, assim como nas horas de diversão e lazer de uma vasta gama de visitantes, o que inclui famílias, grupos de escolas, estudantes, turistas etc.

Desde a formação das coleções, as roupas sempre estiveram expostas em diferentes salas. Primeiro foram as militares e seus acessórios, as pertencentes ao Paço Imperial e aos poucos trajes e objetos sociais, mais pelo seu significado histórico do que por sua qualidade estética, levando em consideração “sua importância para a construção do conhecimento histórico, interpretando ou esclarecendo o tipo de atividade, episódio, costume ou personalidade, remetendo ao meio em que esteve inserido”³.

Ao longo dos anos, foram incorporados outros segmentos como os trajes sociais. Eles começaram a ser expostos nas exposições permanentes até o ano de 1969, quando foram retirados para a criação do circuito histórico do Museu, que, da indumentária existente contaria apenas com exemplares militares. Após a doação da Coleção Sophia, em 1968, foi feita uma exposição temporária das suas peças em 1970. E em 1972 e 1982, nas exposições come-

morativas de aniversário do Museu, foram expostos somente acessórios como leques, bengalas, joalheria etc. A partir da década de 80, várias exposições utilizaram peças e acessórios de indumentária:

1982/83 – “A História do Vestuário” apresentou parte da coleção Sophia, com trajes etnográficos completos e acessórios, além de numeroso e importante material bibliográfico.

1985/1986 – “A Carreira das Índias e o Gosto do Oriente”, com jóias, leques, acessórios e diversos trajes chineses antigos de corte.

1987, módulo II – “Colonização e Dependência”: leque e joalheria

1993, módulo I – “Expansão, Ordem e Defesa”: 8 uniformes completos do Império e da República em manequins; poncho de D. Pedro II usado na Guerra do Paraguai; acessórios militares; libré de Archeiro do Paço; vestido atribuído à Maria Bonita.

1996 – “Mena Fiala, um nome na história da Moda”: 65 modelos de noiva e 15 vestidos pertencentes a primeiras-damas do Brasil (coleções particulares)

1997 – “Natal Juntos”: trajes infantis húngaros (coleção particular)

1998 – “Natal Juntos”: réplica de uma roupa do século XIX, confeccionada por D. Mena Fiala

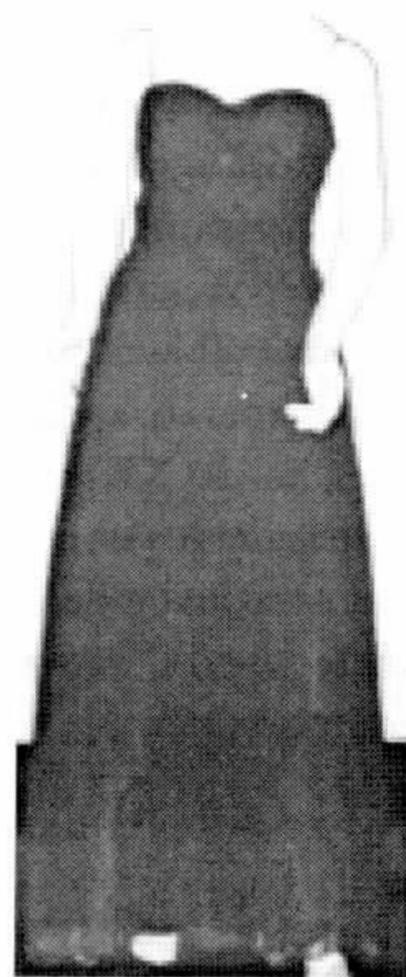
1999 – “Memórias Árabo-Islâmicas”: trajes etnográficos da coleção Sophia

1999 – “D. João VI, um Rei Aclamado na América”: chapéu armado e camisola de D. João VI, da coleção do Museu Imperial

1999 – “Natal Juntos”: dois vestidos Belle Époque do acervo e um dos anos 40, posteriormente doado ao Museu; de coleções particulares dos anos 20, 60, 70, 80 e 90

1999 – “A Carta de Caminha”: réplicas de trajes antigos, pertencentes ao Museu do Traje, de Lisboa

1999 – “Lenços & Colchas de Chita de Alcobaça”: confecção de vestidos com as chitas de Alcobaça, criados especialmente para a mostra por um estilista português



*Vestido de baile
Séc. XX – 1959, Brasil
Criação de Denner
Pertenceu a Gladys Ribeiro
do Valle
Crepe georgete plissado*

O fato de usarmos roupas nas exposições ajuda no seu apelo universal, pois os visitantes identificam-se rapidamente com elas, relacionando-as com seu próprio corpo através das formas da moda e percebendo que a roupa é também um espelho do seu tempo e da cultura que a produziu.

Em outubro de 2002, nas comemorações dos 80 anos do Museu Histórico Nacional, foi inaugurada uma exposição de Moda com parte do nosso acervo, apresentando peças significativas do século XIX, de todas as décadas do XX, além de novas criações de estilistas que ainda não estão representados na coleção. Com os mais variados acessórios que enriqueceram a mostra, pretendemos demonstrar através destes signos, as relações existentes entre moda, mudança, forma, sociedade, consumo, técnica, arte e comportamento.

O nascimento da moda

“... a moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações... Ela é colocada aqui como tendo um começo localizável na História. Contra a idéia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental. Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudanças nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. Só a partir da Idade Média é possível reconhecer a moda, suas extravagâncias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção mas regra permanente: a moda nasceu”.⁴

A palavra moda vem do latim “*modus*”, significando modo, maneira. Foi na segunda metade do século XIV que as roupas tanto femininas quanto masculinas adquiriram novas formas marcantes, diferenciadas segundo os sexos:

curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher, surgindo o que podemos chamar de moda e dando a base da distinção entre moda masculina e feminina até os dias atuais. Este conceito apareceu no final da Idade Média e princípio do Renascimento, com a aceleração das trocas comerciais, inclusive com o Oriente, a prosperidade das cortes do norte da Itália, a organização da vida das cortes e a emergência da noção de indivíduo, permitindo que a “fantasia estética” (nos termos do filósofo francês Gilles Lipovetsky) se realizasse através de mudanças cada vez mais aleatórias e freqüentes na indumentária.

Esta inovação difundiu-se por toda a Europa Ocidental, com o crescimento das cidades e do intercâmbio entre os países, expandindo-se cada vez mais e tornando-se uma regra permanente nos prazeres das altas sociedades.

“... num sentido mais restrito, a moda se relaciona com as variações do traje. Com suas metamorfoses aceleradas, o gosto do novo, do luxuoso, do extravagante, celebrando o presente, variando conforme o gosto de alguns, o vestuário é a melhor expressão dessas flutuações. As mudanças vestimentares freqüentes, que se convencionou chamar de moda, marcam o aparecimento de uma nova ordem de valores ligadas às sociedades ocidentais”.⁵

Embora as mudanças da moda sejam incessantes, nem tudo nela vai mudar, pois as modificações vão corresponder mais aos ornamentos e acessórios, aos enfeites e amplitudes, mantendo geralmente as formas e a estrutura do traje ainda por muito tempo.

Nas eras da moda, domina o culto das novidades, assim como a imitação dos modelos presentes e estrangeiros em detrimento dos de seus antepassados – fato que deprecia, desta maneira, a herança ancestral, ao dignificar as normas do presente social que regia uma face superficial, mas prestigiosa, da vida das elites. A moda significava o poder dos homens para mudar e inventar a maneira de parecer, atuando como uma das faces do artificialismo moderno e da capacidade dos homens de se tornarem senhores de sua existência.

Maria Cristina Volpi Nacif, em sua tese de mestrado “Obra Consumada”, apresenta, citando Lipovetsky, três as fases da História da Moda Ocidental, de acordo com seus aspectos fundamentais. A *primeira*, do século XIV ao XIX, corresponde à fase inaugural da moda, que é artesanal e

aristocrática, com mudanças maiores nos ornamentos do que na forma da roupa e cujas nítidas variações do traje variavam segundo as classes sociais, demonstrando, assim, a posição social do indivíduo na sociedade. Esta primeira fase é o resultado da amplitude das trocas internacionais pelo desenvolvimento das cidades correspondentes ao renascimento urbano, além de um novo dinamismo do artesanato têxtil. A *segunda fase* compreende a segunda metade do século XIX, com o conceito da alta costura iniciado por Charles Worth, até a década de 1960, caracterizando-se pela desigualdade na aparência dos sexos, cujo grande destaque será o traje feminino, com as variações mais significativas da moda, não somente em relação ao ornamento como também da variação da forma da roupa. A moda passa a ser sinônimo da moda feminina que se articulava em torno de duas indústrias: a alta costura e a confecção industrial. A *terceira fase* será a partir dos anos 1950/1960, com novos focos e critérios de criação e o desaparecimento da configuração hierarquizada e unitária – a alta costura parisiense (cujo prestígio só foi retomado de fato nos anos 90). Foi o momento da mudança de valores de posição social e sexual.

Nos anos 60, a explosão do prêt-à-porter (“pronto para vestir”) encontra um novo caminho na produção industrial de roupas mais acessíveis; os jovens aumentam seu poder de compra, causando o fenômeno da moda jovem, que foi sintetizada no jeans; inicia-se o grande impulso dos movimentos de moda a partir das ruas, como os mods, rockers, hippies, e surge um novo tipo de varejo: as *boutiques*, que facilitam o consumo e democratizam ainda mais a moda, influenciada pela corrida espacial, a arte pop, a minissaia, o rock and roll.

Na década de 70, o *flower power*, os Beatles, a busca do Oriente nas filosofias de vida chocavam o mundo, juntamente com o psicodelismo das drogas e a guitarra de Jimi Hendrix. O *punk* inicia a trajetória do preto, que a estilista Ray Kawakubo eterniza na década de 80, em contraste com a exuberância das cores e estampas da época, influenciando a música a partir de bandas como o Sex Pistols.

A androginia estimulou uma moda unissex, evidenciada pelo uso de ombreiras, na década de 80. A mulher toma consciência de sua posição social no trabalho com uma atitude feminista, adotando elementos da indumentária masculina. É interessante destacar a importância da estética oriental influenciada pelos estilistas japoneses, sintetizando o minimalismo desta década, que conseguia comportar atitudes românticas, no sentido de preservação e qualida-

de de vida. Surgem Madonna, com sua sobreposição de estilos produzidos pelo visual de brechó, o *high tech* e o *new age*, os yuppies e o pós-moderno.

A globalização mistura as tendências de moda: os 60 e os 70, o estilo “retrô”. A velocidade de mudanças é tanta na década de 90 que nascem vários estilos ao mesmo tempo, convivendo com a chamada vanguarda: a uniformização, o grunge-antimoda, a preocupação com os padrões de beleza evidenciados pelo time de *supermodels*. A neurastenia em driblar os efeitos do tempo marcam o consumo desenfreado de cosméticos e academias, iniciando o “boom” das cirurgias plásticas e lipoaspirações: o corpo construído.

Falar do novo após tantas variações de formas, do pastiche, do pós-tudo, do remix é falar da tecnologia têxtil, com o desenvolvimento das microfibras simulando o toque dos chamados “tecidos clássicos” e dos tão aguardados tecidos inteligentes que falam, protegendo o corpo das intempéries climáticas e simulando sensações.

Mil outras formas de ser

Falar de moda é falar de mudanças que refletem a importância política, social e estética de uma sociedade, que, levada pela cumplicidade histórica, assimila aquela moda. Moda também é institucionalizar para enfatizar uma idéia/conceito, é não rotular, é desconstruir a forma, é reconstruir, é simetria, assimetria, luminosidade/cor, é o breu; é a maquiagem, o gestual, o estar, o sinistro! É pensar que nada é eterno, mas que o novo pode ser a releitura de uma época que nos preceitos atuais estaria “fora de moda” e passa a estar “na moda”.

“(...) à volta dos anos 50, este estilo, já fora de moda, teve seu retorno fulgurante pelo que não só se tornou moda como tal, mas deu vida a uma espécie de revivalismo, embora numa forma modificada, e foi efetivamente batizado (...) de *neoliberty*.”⁶

Nem sempre a moda sobrevive para se tornar um estilo, e nem sempre um estilo que inspira uma moda permanece.

“(...) as coisas não são assim tão simples: um estilo autêntico apresenta, ou melhor, deve apresentar, tais peculiaridades estruturais de gosto, de configuração que resulte como unidade incindível e absolutamente diversa daquela ou daquelas que o precederam.”⁷

Foi em meados do século XIX que Charles Worth abre, após trabalhar desde os 12 anos em *maison* e lojas, seu próprio ateliê. Logo, seu trabalho torna-se tão requisitado que, em vez dos costureiros e alfaiates irem ao encontro das mulheres em suas casas, eram elas que iam visitá-lo, ansiosas por um modelo criado pelo próprio. A imperatriz Maria Eugênia, encantada com a perícia, criatividade e a visão à frente de seu tempo (pode-se constatar como redefiniu a silhueta feminina, eliminando os exagerados babados e adornos, a forma de crinolina e da anquinha), dá-lhe o cargo de “estilista imperial”. A partir daí, Worth torna-se o maior estilista parisiense (apesar de ser inglês), vestindo a nobreza européia e a sociedade internacional, o que faz com que ele crie o calendário de lançamento de coleções pelas diferenças de estações de suas fiéis seguidoras. Foi o primeiro criador a usar manequins vivos e a ter aberto a primeira rede de lojas nas principais capitais da Europa. Nascia então o que chamamos de alta costura. “A alta costura é como uma palha no vento; um exercício de relações públicas, um tônico para os estilistas que podem se dar ao luxo de criá-la, e um refúgio para os excepcionais artesãos, aqueles que são os últimos de sua espécie.”⁸

Mais tarde, já no século XX, Chanel, em sua época predominantemente masculina, elaborava suas peças pensando no conforto e, ao mesmo tempo, na feminilidade da mulher moderna, lançadora de opiniões e engajada em seu tempo. Schiaparelli conceituava suas coleções com lirismo e ousadia, levando a arte para a moda. Não parece difícil imaginar tanta efervescência cultural na Paris dos anos 20, com o cheiro do novo a cada esquina, com a melodia do jazz, escritores, poetas e artistas discutindo sobre a fotografia de Man Ray após o passeio pela Exposição Mundial das Artes Decorativas.

“A moda não é uma coisa que
existe apenas nas roupas;
a moda é algo que está no ar.
É o vento que sopra a nova moda; nós
a sentimos chegar, sentimos seu cheiro.
A moda está no céu, nas ruas; a moda
tem a ver com as idéias, com o modo
de vida, com o que está acontecendo.”⁹

Nem sempre a moda surge de rupturas, como o surgimento do prêt-à-porter após a 2ª Guerra Mundial. Muitas vezes é uma evolução no decorrer das tantas idéias lançadas, absorvidas ou não. É necessário entender o porquê das manifestações sociais estéticas para conhecer culturalmente uma socieda-

de. A moda não é fútil neste sentido analítico. Algumas modas podem ter sido fúteis, descartáveis até. Faz parte da não assimilação de idéias e do sentido do gosto. Isso não significa que a moda não seja uma manifestação social que deva ser levada em consideração quando pesquisada. O estilista Ronaldo Fraga disse certa vez: “A moda que faço é a minha vida, é o reflexo das idéias e emoções que sinto à minha volta. Acredito que, se percebêssemos a riqueza que temos a nossa volta, seríamos mais felizes.”

O tema moda há muito influencia, por seus contrastes, áreas como a Antropologia, a Filosofia, a Sociologia, as Artes Plásticas (como Ligia Clark, com suas experiências usando o corpo como suporte da obra e o transvanguardista Hélio Oiticica, que deflagrou o movimento tropicalista, com seus Parangolés e seus Penetráveis labirínticos), e a Museologia. Aliás, é no museu que se agregam os mais diversos modos e suas representações simbólicas, coleções de interesses artísticos, históricos e técnico. Quando uma roupa chega ao museu, ela perde sua primeira função do vestir e adquire mil outras; ela passa a ser referência de uma época, estilo, posição social; mostra com sua forma/modelagem, com os materiais usados, as possíveis interinfluências do meio do qual que veio. É ver uma peça de Lino Villaventura com materiais genuinamente brasileiros e sentir que possuímos referências nacionais suficientes para criarmos o nosso novo.

A roupa no museu não é, unicamente, a do século passado ou do ano passado; pode ser a roupa que foi finalizada ontem por seu criador. O ontem já é passado e o desafio é este: tentar mostrar todas as manifestações de uma sociedade e como elas se dão, como extrapolam o conceito do tempo e do status. O museu é um corpo vivo e em movimento, adicionando novas informações para contribuir com a produção de conhecimento e possibilitando a projeção do que está por vir. É referência para novas experimentações, do artesanal ao tecnológico. Ele certamente compartilhará com o grande público, num futuro próximo, trajes com tecidos que mudam de cor, que se autoprotegem contra bactérias, medicinais com dispositivos que aliviam a dor; tecidos computadorizados, equipados com telefones, permitindo acesso automático à internet.

A beleza das diferentes texturas, a delicadeza dos aviamentos aplicados um a um na superfície lisa e plana, que faz com que a mão se acanhe com sua rudeza ao simples toque na seda macia, e, no encontro da gola, uma surpresa: uma vibração. Isso, entretanto, não deve fazer com que o pesquisador, ou o mero curioso, se preocupem: há alguém na linha. O tal telefone se conectou. O futuro chegou. Mas, ali, ele já é passado.



Conclusão

O Museu Histórico Nacional atende seu objetivo básico como casa de memória, sendo a única referência no Rio de Janeiro que registra a memória da Moda, pela notável coleção que possui. Sem fins lucrativos, constitui-se numa fonte de pesquisa ímpar.¹⁰

E, no final das contas, através da cultura material que é o traje, fala-se de vida, e este assunto é importante para profissionais de várias áreas, não somente aquelas direcionadas ao estilismo, mas também à Museologia, à Antropologia, à Sociologia, à Psicologia, à Semiótica, à Filosofia, à Comunicação e ao Design, estabelecendo de uma maneira interdisciplinar os vários aspectos da existência humana.

Notas

1. NACIF, Maria Cristina Volpi. *Estilo Urbano*. Um estudo das formas vestimentares das camadas médias urbanas no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Rio de Janeiro, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000. Tese de Doutorado em História Social. P. 8
2. Godoy Solange de Sampaio (ed.) *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989. P.38.
3. Idem. P. 6
4. LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P. 23.
5. NACIF, Maria Cristina Volpi. *Obra consumada: Uma abordagem da moda feminina no Rio de Janeiro, entre 1932 e 1947*. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA/EBA, 1993. Tese de Mestrado em História da Arte. P. 1.
6. DORFLES, Gillo. *Modas e modos*. Lisboa: Edições 70. P. 30.
7. Idem. P. 29.
8. MADSEN, Axel. *Chanel*. São Paulo. Martins Fontes, 1992. P. 116.
9. Idem. P. 114.
10. O acervo, na sua totalidade, possui cerca de 2.000 peças entre trajes e acessórios, que estão localizadas na Reserva Técnica do MHN, considerada um espaço atípico, pois ao contrário das outras existentes, recebe pesquisadores quando agendados; todas as escolas de moda, consultas para cinema, teatro e televisão. As peças estão devidamente acondicionadas com os procedimentos corretos para sua preservação, com a constante preocupação de manter cada vez mais a sua integridade, para que a memória não se perca.

Moda e museu

Uma relação longe do lugar e fora do tempo ?

Heloisa Ribeiro *

Num primeiro momento, nada se afigura mais reticente do que a relação entre moda e museus, no Brasil. Perdoem-me os profissionais de museus – museólogos, historiadores e tantos outros – mas essa resistência parece herança do preconceito do mundo intelectual e acadêmico que entende a moda como elemento supérfluo, restrito aos espaços das colunas sociais, aos cadernos de variedades dos jornais de domingo ou às páginas das revistas femininas. Em decorrência desse distanciamento, algumas questões vão se acumulando e algumas perguntas vão tendo suas respostas adiadas. Gostaria de levantar, neste espaço, duas questões entre tantas que se acumulam.

Uma é sobre a pertinência do tema moda no âmbito dos trabalhos de um museu histórico. Se levarmos em conta que os museus são espaços de memória do homem e de sua cultura, onde devem ser preservados os objetos de significado reconhecido para aquela sociedade, ao negarmos a possibilidade de existência de uma relação mais intensa entre moda e museu estaríamos,

Resumo / Abstract

Moda e museu

Uma relação longe do lugar e fora do tempo?

Heloisa Ribeiro

O artigo versa sobre as possíveis relações entre moda e museus, baseando-se em duas questões fundamentais: uma, sobre a pertinência do tema “moda” no âmbito dos trabalhos de um museu histórico; outra trata da inserção da moda no âmbito do patrimônio cultural a ser preservado no espaço dos museus históricos. A partir desses questionamentos, é feita uma reflexão sobre o tempo e o lugar que os museus históricos poderiam dedicar a este assunto.

Fashion and museum:

an out of place, out of time relationship?

Heloisa Ribeiro

The article will bring forth the possible relationship between fashion and museums, based in two fundamental questions. One is about the pertinence of a fashion field amongst the study areas in an a historical museum. The other deals with the inclusion of fashion into cultural heritage goods, to be kept and preserved in historical museums. These two questions will lead to considerations about the time and place the history museums could apply to fashion.

* Pedagoga e estilista. Mestre em Engenharia de Produção, Coordenação dos Programas de Pós-Graduação em Engenharia, COPPE/UFRJ.

indiretamente, negando a relação da moda com o contexto histórico-cultural de uma sociedade. Do mesmo modo, estaríamos negando a possibilidade de leitura da moda e de suas expressões como forma complementar às demais informações que outros elementos do patrimônio cultural oferecem.

No entanto, não basta expor expressões de moda, como por exemplo peças do vestuário e acessórios, para que a moda seja incluída no rol dos temas pertinentes ao tratamento museológico e adquira reconhecimento. Essas peças em si não são a pura expressão da moda, que é um conjunto maior, que engloba muito mais elementos. Parte da moda já está dentro dos museus, nos móveis, nos artefatos, na arte que caracterizam determinados períodos. O que falta, além de ampliar a inserção dos itens vestuário e acessórios, é construir o diálogo entre esses elementos de forma a permitir a visualização da moda no contexto social como um todo de formas mais amplas. Auxiliando na “capacidade dos museus de estabelecerem comunicação com a sociedade”, o que segundo Bittencourt¹, está diretamente associado “aos usos que encontrem para os objetos”.

Nesse sentido, para estabelecer esse diálogo, urge a necessidade de formação de técnicos e pesquisadores especializados que trabalhem a moda para além do conteúdo de informação superficial para o consumo, buscando a relação sociocultural para analisar os fenômenos da moda, principalmente a partir da sua difusão, no século XX. Para isso, impõem-se duas linhas de ação: a primeira seria vencer o preconceito acadêmico e incentivar os estudos de moda no âmbito dos cursos de pós-graduação *strictu sensu*, sem a necessidade de mascarar a temática dentro de estudos de áreas afins. Fato que implicaria a reformulação da mentalidade dos responsáveis pela condução de tais estudos e a flexibilização das linhas de pesquisa implantadas na maioria dos nossos cursos acadêmicos, visto que ainda são escassas as oportunidades de estudos diretos da temática moda.

A segunda linha de ação diz respeito aos cursos de graduação e extensão em moda que privilegiam em seus currículos muito mais as partes técnica e prática, voltadas para o mercado e a produção industrial, do que propriamente a compreensão da moda como um sistema integrado ao processo histórico. Ainda que seja possível concordar que a resposta e a aceitação do mercado a esses profissionais produza resultados muito mais rápidos e lucrativos, o maior incentivo à análise das condições “psico-econômicas-sociais” referentes a moda, através de incremento da carga horária e da ação de professo-

res especializados em determinadas disciplinas, provavelmente despertaria vocações acadêmicas que acabariam por pressionar as instituições a multiplicar as possibilidades de abordagem da moda em estudos avançados.

Acabamos por perceber que a relação reticente entre moda e museus históricos é, em grande parte, reflexo da sua circulação periférica ao ambiente acadêmico, onde apenas recentemente a moda ganhou *status* de estudos de nível superior, no Brasil. O espaço dos museus ainda é lugar predominantemente ocupado por intelectuais e acadêmicos, e, sendo poucos os profissionais de moda titulados na própria área em ação, torna-se a intensificação das relações entre moda e museus um desafio para os poucos que pretendam levar adiante essa tarefa, em busca do respeito e reconhecimento que a temática merece.

A segunda questão que gostaríamos de abordar diz respeito a inserção da moda no âmbito do patrimônio cultural a ser preservado no espaço dos museus históricos. Documentos, objetos, obras de arte e arquitetura estão mais próximos dos sentimentos e da compreensão das pessoas sobre o seu valor material e seus significados simbólicos do que a moda. Mas, como portadora de referência à identidade, à ação e à memória dos grupos formadores da sociedade, a moda também pode contribuir para que a coletividade reconheça, através dela, parte de sua história. Refletindo o espírito de um tempo e o instrumental do conhecimento num determinado período, a moda está plenamente habilitada a ser reconhecida como patrimônio cultural. Ainda mais, se levamos em conta que é um instrumento privilegiado de captação e reconhecimento das mudanças de mentalidades.

O tempo e o lugar da Moda

Partindo das duas questões levantadas, gostaríamos de refletir um pouco sobre o tempo e o lugar que os museus históricos poderiam dedicar à moda.

Para começar, vamos pensar em o que é moda. Provavelmente, as pessoas que se consideram bem informadas fariam, de imediato, uma imagem mental das tendências da próxima estação, seja porque já a visualizaram nas revistas, na televisão ou nas vitrines, seja porque para a grande maioria das pessoas a moda é apenas um tipo de comércio de vestuário e acessórios, bastante flutuante. É recente, da década de 70 em diante, o reconhecimento da dimensão da moda como um código que, para além do gosto estético, repre-

senta o pensamento e o imaginário social de um determinado grupo ou sociedade, num tempo e espaço definidos.

A partir desse momento, passa-se a compreender a moda como mediadora de muitas das relações do homem com a sociedade, expressas através das roupas que usa. Esse fato torna a roupa passível de ser interpretada, simultaneamente, como mercadoria, identidade e comportamento representativo de um grupo ou sociedade. Como mercadoria, a roupa deve ser consumida e a moda seria a justificativa para esse consumo, fazendo a mediação entre a imagem real e a desejada perante um padrão de gosto construído segundo a ingerência de diversos fatores da produção e da comunicação. No sentido da identidade, a moda transforma a roupa em instrumento de identificação ou diferenciação do indivíduo no grupo, segundo o seu desejo pessoal; quanto ao comportamento, a roupa possibilita a construção de fantasias conforme a moda desencadeie desejos diferenciados da realidade do sujeito².

Poderíamos dizer, então, que a moda é um conjunto de significados no contexto das aspirações de grupos sociais, que gera um sistema de comunicação próprio, que traduz, através das roupas, uma determinada estrutura de relações econômicas, sociais e subjetivas. Nesse sistema, a roupa é a materialidade da comunicação e, como tal, deve ser entendida em seu conteúdo estético, plástico e emocional, bem como histórico e cultural; mais palpável e perceptível pela sua materialidade do que propriamente a moda. Logo, os museus, ao permitirem o acesso da moda a seus espaços, deveriam privilegiar o diálogo das suas peças em acervo com as roupas, como expressão desse sistema de comunicação das relações proposto pela moda.

Partindo do que foi levantado, a moda dentro dos museus históricos somente faria sentido ao dialogar com outros elementos; caso contrário teríamos um museu da moda – o que não é o caso em questão. A informação transmitida por um determinado conjunto arquitetônico, por uma coleção de objetos de tocador ou serviço de jantar poderia ser complementada pelas referências à moda, expressa através das roupas de determinado período. A informação transmitida pelas peças do vestuário permitiriam idealizar as pessoas que habitaram aquele espaço: se lavaram naquela bacia, fizeram uso dos pentes ou comeram naqueles pratos. A forma e o tamanho de seus corpos vislumbrados através da vestimenta, dos sapatos, dos adereços; as cores e os tecidos que os recobriam; os volumes e formas que se ajustavam às dimensões

físicas do ambiente por onde circulavam. Tudo isso, em conjunto, daria mais “vida” às imagens do passado recompostas pelos museus.

Simultaneamente, possibilitaria a idealização de uma outra sociedade, de um outro tempo e lugar, mas nem por isso merecedora de um juízo de valor. Seria possível, através de um simples instrumento didático, mostrar às jovens gerações que a vida, o mundo, as pessoas e os gostos são extremamente variáveis, adequados a um momento, descartados ou transformados no próximo, mas que em seu conjunto formam a história das nossas raízes. Mostrar que mudanças de padrões estéticos e plásticos sempre estiveram presentes e associados à natureza humana, que nem por isso descartou a convivência com o diferente, com o “estranhamento” à novidade ou com a absorção da inovação.

Nesse momento, entretanto, uma outra questão vem à tona: a maior parte do acervo dos museus históricos diz respeito e foi formada a partir de uma parcela muito específica da sociedade brasileira – as elites. Para que a função da moda cumpra a sua dimensão e abrangência como sistema de comunicação, é preciso que haja interlocução com os demais segmentos da sociedade, dando a eles o devido destaque e equiparando-os, em ordem de grandeza e importância, às elites ali representadas. Até porque os maiores movimentos de inovação de formas e revoluções estéticas não partiram das elites, ainda que muitas vezes tenham sido por ela absorvidos.

Se o acervo de moda em museus históricos se restringir apenas a peças do vestuário suntuoso das elites, às roupas assinadas por renomadas grifes ou que se destacam mais por terem pertencido a determinada pessoa da sociedade local ou internacional, parte do seu sentido se perderá na exclusão de outras que trazem mensagens diferenciadas de concepção de formas, técnicas e motivações oriundas de outros segmentos da sociedade. A visão da moda, assim concebida, seria mais um reforço às estruturas do poder dominante, aos conceitos estéticos legitimados e aos materiais consagrados pela tradição. Nesse espaço não haveria lugar para a divulgação do inovador, daquilo que surgiu como forma de contestação e que, muito provavelmente, influenciou as transformações em períodos subsequentes. Privilegiando apenas o que está estabelecido, restaria pouco espaço para a compreensão da mudança das mentalidades que a moda reflete.

A maior parte das mensagens proporcionadas pela moda não está reclusa nos salões aristocráticos. As grandes revoluções captadas pela moda e pas-

síveis de serem lidas nas roupas acontecem nas ruas, nos ambientes *outsiders*, no dia-a-dia; nas mudanças, nas insatisfações, nos hiatos de poder que fornecem brechas por onde algumas vozes “ocultas” da sociedade ganham espaço de expressão. Acontecem provocadas pelas mudanças nas relações sociais, econômicas e de gênero. Se propagam pelos múltiplos espaços sociais que vão se abrindo, que vão sendo construídos ou reconstruídos. Se popularizam conforme vão auferindo simpatizantes e adeptos, permeando a sólida tradição com novos valores, com novas formas, com novos materiais. Refazendo o modo de ser convencional, gerando um novo modelo, que novamente irá se exaurir e ser reformado. Essa é a dinâmica da moda: solta no mundo, ainda que “presa” a uma série de fatores subliminares, que a maioria desconhece e em busca dos quais precisamos rapidamente incentivar os nosso pesquisadores a seguir.

Essa dinâmica da moda é também um grande desafio à intensificação das relações entre moda e museus históricos. Como apreender esse tempo fugidio, essa localização abstrata e difusa no âmbito de um ambiente ordenado? É preciso uma “base” a partir da qual se possa começar a construir essa relação – uma base material. Poderiam ser as peças de roupa essa base? Sim, o vestuário poderia ser um ponto de partida para referenciar essa relação. No entanto, nos defrontaríamos com um outro problema: o impulso do setor têxtil a partir da Revolução Industrial e o desenvolvimento de técnicas e da tecnologia, a partir de então, que permitiram a produção de roupas em escala industrial. Associando-se a isso, o fato da intensificação das comunicações e o desenvolvimento da propaganda – no século XX – , ampliando o acesso às informações e multiplicando as variantes das peças do vestuário de acordo com a disponibilidade de materiais e adaptações locais. Logo, teríamos uma infinidade de peças representativas de diferentes interpretações do conceito de moda a ser recolhida, restaurada, preservada e contextualizada para exposição, o que tornaria tal tarefa um empreendimento hercúleo. Além de demandar, em tal empreitada, uma imensa quantidade de investimento de recursos financeiros, físicos e de pessoal.

Como já vimos anteriormente, as roupas e os acessórios são realmente a melhor expressão da materialidade da moda a servir de interlocutor no diálogo com os museus históricos, mas cabe estabelecer algum tipo de critério para proceder o seu recolhimento. Esse critério poderia ser a investigação acerca da significação do ato de se vestir para cada sociedade, porque social-

mente o corpo nunca estava nu. A partir daí, poderíamos descobrir que “existe sempre no interior de cada grupo uma vestimenta mínima histórica e culturalmente determinada”³. Seria a delimitação desse “mínimo” o desafio dos profissionais que se dedicam à inserção da moda em museus e o seu reconhecimento como patrimônio cultural de uma sociedade.

Procurando o mínimo

Pensar o mínimo em termos de moda a partir do século XX, com o desenvolvimento dos objetos industriais e da cultura midiática, é um desafio dos mais assustadores, uma vez que a moda tornou-se “um processo de incorporação transitória de modelos e formas de vestuário, que ocorre numa transição cultural, determinada pela velocidade dos elementos que entram e saem do cotidiano das pessoas”⁴. Mas nem sempre foi assim.

A moda foi, durante muito tempo, um sistema de representação rígido, distintivo das classes, das profissões; um sistema de convenções decodificáveis como instrumento de representação e afirmação sociais. Segundo Lipovetsky⁵, essa característica somente começou a se modificar com a ascensão da burguesia e o crescimento do Estado moderno, quando a moda tornou-se agente de revolução democrática, dando legitimidade aos desejos de promoção social das classes sujeitas ao trabalho. A partir daí, o traje da moda deixou de estar confinado às classes nobres e ricas, efetuando-se um alargamento social de sua difusão, com o crescimento da produção e do consumo. A moda tornou-se, então, um instrumento de revelação e denúncia das revoluções estéticas promovidas pelo homem, pensando e representando a si mesmo no seu contínuo vir a ser outro⁶.

Poderíamos detectar nessas “revoluções estéticas” o ponto ideal para caracterizarmos o nosso “mínimo ideal” que seria capturado e apreendido como patrimônio cultural a ser preservado em museus, uma vez que romperam com o que estava estabelecido e propuseram uma nova forma? Ou seria a forma anteriormente estabelecida mais adequada para representar determinado grupo social?

Ambas as proposições tem seus prós e contras, da mesma maneira que ambas podem coexistir em harmonia, atendendo a questões específicas de tempo e lugar. A representação rígida da moda nas classes e profissões é tão importante para a memória da sociedade quanto o mapeamento das revoluções estéticas implementadas. No entanto, o que deve ser levado em conta

com cautela é o estabelecimento de parâmetros de uso dessas proposições, para que seus valores não intervenham de forma aleatória em situações distintas. Em algumas circunstâncias é possível perceber uma reação dos segmentos mais conservadores da sociedade pela manutenção de seus valores estéticos, negando o valor e a pertinência da “novidade”, enquanto em outros casos há uma absorção rápida do novo modelo, fazendo-o parecer parte integrante dos valores estabelecidos.

Sintetizando, poderíamos aspirar que a moda em museus se constituísse de aspectos representativos dos períodos de permanência e inovação, traduzindo os anseios e expectativas dos homens e mulheres que adotavam cada uma dessas duas opções como uma forma representativa do pensamento de um determinado grupo ou segmento da sociedade. No entanto, “a linguagem da moda hoje atingiu o ponto máximo de indiferenciação”⁷ pelo desenvolvimento industrial e das técnicas de comunicação de massa, fazendo com que esse processo seja, na maioria das vezes, impossível de ser delimitado pela interpenetração de seus elementos de forma simultânea – uma inovação ainda não se consolidou e outra se apresenta para substituí-la.

Assim sendo, fica cada vez mais difícil capturar o que é permanente na moda, uma vez que a inovação, tão logo seja detectada, é instantaneamente capturada e industrializada. A novidade não mais se constitui em ponto de ruptura de padrões estéticos, sendo muito mais percebida como “tendência” a influenciar a formação de um novo gosto que depõe o anterior. A “nova forma” é o reflexo de uma perspectiva de vida, onde a fluidez dos limites obriga a um reconstruir contínuo, onde a regra do efêmero governa a produção e o consumo.

Como então, capturar o mínimo e o efêmero que definiriam a moda atual dentro de um conjunto sociocultural e que facilitariam o diálogo entre moda e museu histórico?

Um dos diversos caminhos, dentre os possíveis ou viáveis, poderia ser baseado no pensamento de Maffesoli⁸ acerca da socialidade marcante nas sociedades ocidentais contemporâneas. Essa socialidade é definida como o “instante vivido” além de projeções futuras ou morais, fundada nas relações banais do cotidiano. O “olhar a vida como ela é”, captando práticas que escapam ao controle social e que emergem, para responder a questões do dia-a-dia, frente a situações que não encontram respostas ou para as quais as respostas institucionalizadas demorariam a se concretizar. Uma espécie de retrato ins-

tantâneo, no qual a própria multiplicidade dos objetos focados caracterizaria o período onde convivem diferentes orientações e variados grupos.

Um exemplo interessante desse encaminhamento seria a análise da moda voltada para as mulheres trabalhadoras do setor terciário na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 20 do século XX. Envolvidas por um ambiente social conservador, onde as mulheres deveriam estar reclusas no lar e sua exposição pública poderia macular-lhes a imagem por associação à figura pública da prostituta, essas mulheres trabalhadoras precisaram reconstruir os parâmetros da moda feminina em vigor, mesclando elementos da tradição com detalhes de inovação que lhes favorecesse a funcionalidade da roupa, a liberdade de movimentos e, ao mesmo tempo, auxiliassem a construção de uma nova imagem que as diferenciaria da dona-de-casa ou da prostituta. O resultado foi uma “nova moda”, que caracterizava não apenas um aspecto funcional dentro da estrutura econômico-produtiva da sociedade, mas uma nova perspectiva para o conceito de feminilidade que se abria a partir dali. A “nova moda” trazia a marca de um novo estilo de “ser mulher”, no qual a modernidade e a tradição encontraram o seu ponto de equilíbrio.

Como esse, vários outros exemplos podem ser capturados na história da sociedade brasileira, bastando para isso a dedicação, a vontade e o incentivo aos nossos pesquisadores. Com tal intenção, poderiam ser resgatados vários objetos e fatos da moda e torná-los fonte de informação sobre o passado histórico, ainda que em seu princípio não fossem destinados à memória histórica ou a se constituírem em peças museais. A inserção da moda em museus consiste também na capacidade dos profissionais de ambas as áreas – moda e museu – em ressignificar algumas peças e extrair delas a capacidade de diálogo com o que tradicionalmente é reconhecido como patrimônio cultural.

Não pretendemos alcançar uma resposta conclusiva sobre nenhuma das questões aqui levantadas. Buscamos, sim, instigar os profissionais que hoje atuam, ou irão atuar, na área de moda e de museus a abrir e desbravar uma nova frente de diálogo, ação e reflexão sobre uma temática e uma inter-relação que, ao nosso ver, foi ainda pouco explorada no Brasil, apesar da sua riqueza de detalhes e das preciosas filigranas que compõem os seus caminhos. Um desafio aos que não temem questionar o tempo e o lugar da moda nas instituições de memória.

Notas

1. BITTENCOURT, José Neves. "Museu Histórico Nacional, 1931: o nascimento de uma nova museografia no Brasil?". *Anais do Museu Histórico Nacional* (Vol. 33, 2001.). Rio de Janeiro, 2001. P.10.
2. BREWARD, Christopher. *The culture of fashion*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
3. VILLAÇA, Nizia Maria Souza. "Moda: prótese e proposta."
Disponível em: <http://www.cfch.ufrj/jor_p4/Relacge2/Relacgen.html>
4. CORREA, Tupã Gomes. "Moda e compreensão da figura humana."
Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/jusp513/manchet/rep_res/rep_int/cultura1.html>
5. LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
6. EMBRACHER, Ailton. *Moda e Identidade: A construção de um estilo próprio*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 1999.
7. VILLAÇA, Nizia Maria Souza. *Op. cit.*
8. MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

Brinquedos:

a formação da coleção do Museu Histórico Nacional

Angela Cardoso Guedes*

Estou interessado em estudar o que talvez se possa chamar a sociologia do brinquedo, como um aspecto da sociologia – sociologia e psicologia – da criança ou do menino. (...) O que eu desejaria era escrever uma história como suponho ninguém ter escrito com relação a país algum: a história do menino – da sua vida, dos seus brinquedos, dos seus vícios – brasileiro, desde os tempos coloniais até hoje... É o menino que revela o homem. Mas nunca ninguém aplicou este critério ao estudo da formação ou no desenvolvimento nacional de um país.
Gilberto Freyre, Tempos mortos e outros tempos¹

A formação da coleção de brinquedos do Museu Histórico Nacional não fugiu às características da formação do acervo como um todo. Inaugurado em 1922, por decreto lei do então Presidente da República, Epitácio Pessoa, o Museu recebeu inicialmente relevantes acervos transferidos de grandes

Resumo / Abstract

Brinquedos: a formação da coleção do Museu Histórico Nacional

Angela Cardoso Guedes

O artigo trata da formação da coleção de brinquedos do Museu Histórico Nacional, articulando-a à história da instituição octogenária. Caracteriza a coleção focalizando sua análise nos brinquedos militares, já que estes revelam não apenas a evolução de materiais, armamentos e técnicas ocorrida na fabricação dos brinquedos, mas também a transformação do próprio conceito de guerra entre os séculos XIX e XXI.

Toys: the constitution of the National Historical Museum's collection

Angela Cardoso Guedes

The article deals with the constitution of the toy collection at the Museum linking it with the history of the octogenarian. The author characterizes the collection and will focus her attention in the military toys as they reveal not only the material elements evolution, gunnage and techniques used in their manufacturing, but also the changes in war concepts from the XIXth to the XXIth century.

* Jornalista. Assessora de Comunicação do Museu Histórico Nacional.

instituições como a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e de museus de origem militar, além de doações de várias personalidades da época. Foram adquiridas, ainda, significativas coleções.

Fortemente influenciado pela historiografia do século XIX – nacionalista e impregnada dos conceitos da modernidade – o Museu Histórico Nacional recolhia, nas primeiras décadas de sua existência, objetos “testemunhos” da História. “Os objetos do século XX ainda não eram considerados ‘históricos’; não tinham ainda a ‘legalidade’ atestada pela chancela da ‘idade’. O Museu buscava, portanto, objetos que datavam de pelo menos 30 a 40 anos da época do recolhimento.”²

Tal política condicionou uma forte concentração de itens do século XIX, dando ao acervo uma característica de elite. Pinturas históricas de dimensões monumentais, armaria, arte sacra, numismática, porcelanas brasonadas, indumentária, mobiliário, jóias, condecorações... Ainda numa visão tradicional do papel do museu, preservaram-se os grandes feitos, os grandes personagens de nossa História, destinados a formar a identidade nacional.

“Essa política de aquisição de acervo teve, como diretriz para a coleta, seu auge na década de 1940, passou a declinar na década de 1950 e entrou em colapso como forma de renovação de acervo no início da década de 1970.”³ Praticamente não existiam no acervo objetos do século XX, com grandes lacunas nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

Negros, mulheres, crianças, camponeses, operários, índios: todos eram excluídos desta “identidade nacional”. Neste contexto, portanto, o brinquedo, seja de camadas abastadas ou de origem popular, não era sequer visto como um item a ser coletado - exceção feita ao brinquedo de cordas que pertenceu ao príncipe D. Pedro, futuro Imperador D. Pedro I.

A partir de uma nova mentalidade mundial acerca do papel dos museus de História, que passam a focar o cotidiano do homem comum, o Museu Histórico Nacional empreendeu na década de 1980 grande esforço para integrar os vários segmentos que compõem a sociedade brasileira ao discurso de suas exposições, coletando, inclusive, acervos a eles referentes.

A segunda metade desta década e o início dos anos 90 são significativos para a reordenação das coleções já existentes e o incremento de novas coleções, inclusive a de brinquedos, devido em grande parte a esta nova men-

talidade que se forma, mas, principalmente, a fatos, que contribuíram com importantes ferramentas:

a. A edição, em 1987, do *Thesaurus para acervos museológicos*, trabalho pioneiro de Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini, baseado sobretudo na diversidade do vasto acervo do Museu Histórico Nacional, que institui categorias e padroniza termos de indexação. O *Thesaurus* classifica o brinquedo como documento museológico, indexando-o na categoria “Lazer e Desporto”;⁴

b. A criação do Sistema de Gerenciamento do Acervo (SIGA), com fichas catalográficas informatizadas, numeração seqüencial e padronização dos termos de indexação segundo o *Thesaurus* e a reestruturação da Divisão de Controle do Acervo, que centralizou o registro da entrada de acervo; e

c. A criação no início da década de 1990 da Comissão Interna de Política de Aquisição, composta por funcionários de diversos setores, para estabelecer novas diretrizes para uma política de aquisição de acervo.

Em relatório final apresentado em 1992, a Comissão Interna de Política de Aquisição ressalta que “os objetos a serem adquiridos não se destinem a nenhuma exposição em particular, permanente ou temporária, e nem a nenhum [sic] projeto especificado, mas a abrir novas coleções no Museu Histórico Nacional, ou complementar as já existentes, de modo a expandir as possibilidades da instituição enquanto centro de preservação e divulgação do patrimônio histórico e artístico brasileiro, sistema de informações suportadas por objetos materiais e instituição educativa”.⁵

Entre os itens indicados pela Comissão para alvo de incorporação, encontram-se os brinquedos: “constituem, indiscutivelmente, item presente na vida cotidiana de todas as classes da sociedade brasileira, em todos os períodos históricos. O Museu não possui em seu acervo séries significativas destes objetos, devendo ser feito esforço de localização para todas as épocas do período republicano”.⁶

Esta conjuntura cria condições favoráveis ao início de uma coleção de brinquedos no Museu Histórico Nacional. No entanto, no final da década de 1980, o tabuleiro de xadrez e o brinquedo de cordas que pertenceram ao Imperador D. Pedro I ainda são considerados as peças chaves da categoria “Lazer e Desporto”, conforme texto da obra “Museu Histórico Nacional”, de 1989: “A classe ‘Lazer e Desporto’ reúne objetos criados para servir de brinquedos, ou para serem usados em jogos, sorteios e atividades esportivas.

Não existe, no acervo do Museu Histórico Nacional, grande número de brinquedos, sejam de camadas abastadas ou sejam de origem popular. Quanto aos jogos, existem apenas alguns adquiridos mais como obras de arte ou pela importância de seu possuidor, sendo que as atividades esportivas não chegam a constar do acervo”.⁷

Objetos de lazer e brinquedos, até 1985

Na realidade, poucas foram as incorporações de brinquedos desde 1922 até 1985. Mais consideradas peças de arte do que jogo ou brinquedo, o tabuleiro de xadrez, datado do final do século XVIII e início do século XIX e o brinquedo de corda, um junco representando um palácio flutuante do século XVIII, ambos em marfim e de origem chinesa, foram transferidos do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista no mesmo ano da fundação do Museu Histórico Nacional: 1922.

Na ficha catalográfica do tabuleiro de xadrez, destaca-se que “esta belíssima peça de arte chinesa constitui finíssimo e maravilhoso objeto de arte antiga e muito provavelmente passou pelos reinados de D. Maria I e D. João VI e finalmente tenha pertencido a D. Pedro I, uma vez que vê-se a inicial deste imperador, ou seja, PI.”

Muito popular em Portugal, o jogo de xadrez teve grande difusão no Brasil a partir da chegada da família real em 1808, constando a existência de vários tabuleiros de xadrez nos inventários de reis D. Manuel (1522) e D. João III e de D. Catarina. O próprio imperador D. Pedro I mostra o seu apreço pelo jogo em correspondência dirigida à Marquesa de Santos em 17 de dezembro de 1827, pertencente à Coleção de Caio de Mello Franco: “Cheguei do teatro à cavalo às onze e meia e estive na casa do Barão Marechal jogando xadrez com o Frize (secretário da delegação austríaca); depois fui ao teatro e lá estive até o dueto do segundo ato da Italiana, de Argel (...)”.

Já o barco, obra de paciência e arte, cujo marfim é uma verdadeira renda, deve ter sido um dos ornamentos da famosa sala chinesa do Paço Imperial de São Cristóvão e representa um palácio flutuante do conturbado período da invasão Manchu no século XVII, quando a dinastia dos Ming foi obrigada a recuar da China continental e a governar a partir de barcos como este, sem exercer qualquer controle de fato sobre o país.

Não se sabe quem ofertou o barco em marfim ao Imperador. Supõe-se que talvez tenha sido enviado por D. Marcos Noronha e Brito, o Conde dos

Arcos, ao então príncipe D. Pedro, de quem era muito amigo. Segundo as informações da ficha catalográfica, existe uma carta de D. Pedro, datada de 13 de setembro de 1812, agradecendo a D. Marcos um presente recebido, mas sem especificá-lo. O Conde dos Arcos freqüentemente enviava ao príncipe jogos e madeiras preciosas e muitas cartas são trocadas entre ambos através dos anos. Por esse motivo, a hipótese do junco ter sido presenteado pelo Conde é muito plausível. Sabe-se, através de diversos documentos e testemunhos, da preferência que D. Pedro tinha por marcenaria e mecanismos, tendo sido, portanto, muito do seu agrado este brinquedo.

Nas *Investigações Históricas e Científicas sobre o Museu Imperial e Nacional*, publicadas pelo Dr. Ladislau Neto em 1870, então diretor da seção de Botânica, há a seguinte referência a este barco: “pequeno e delicado modelo, de marfim, dos mais elegantes juncos chineses, com tripulação e passageiros, móveis e o que mais é para apreciar, munido de um maquinismo que, em se lhe dando a competente corda, o faz correr como nos mares se move o navio original”.

Em 1955, é doada por Maria Luiza Wanderley de Araújo Pinho e Antonia Thereza Wanderley, como parte de uma grande coleção, uma miniatura em metal dourado de uma locomotiva, ofertada pela Imperatriz Teresa Cristina, esposa de D. Pedro II, às duas filhas do Barão Cotegipe durante jantar de aniversário das irmãs do Imperador, D. Francisca e D. Januária. A Imperatriz chamou o Barão e perguntou-lhe: “O Barão tem duas filhas, não é? Então leve esses bombons para elas”. Preso a um deles, embrulhado em papel prateado, a locomotiva.

Já em 1968, integrando a doação de Danton Jobim da coleção de indumentária de Sophia Jobim Magno são incorporados 36 bonecos em trajes típicos de vários países. A professora Sophia Jobim Magno de Carvalho, museóloga e desenhista, lecionou na Escola Nacional de Belas Artes a disciplina Indumentária Histórica e em 1960 fundou em sua casa, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, o primeiro Museu de Indumentária Histórica e Antigüidades da América Latina. Todo este acervo que inclui, além dos bonecos, 1.124 documentos textuais e iconográficos e indumentária regional, foi doado ao Museu Histórico Nacional.

Ressaltamos, no entanto, que os bonecos em trajes típicos não estão indexados na categoria “Lazer e Desportos”, e sim na categoria “Objetos Pessoais”, como “peças de indumentária”. São, entretanto, nitidamente brin-

quedos e uma incorporação posterior de 2001 - uma boneca típica do Japão - reforça esta idéia, uma vez que a mesma já foi indexada em “Lazer e Desportos”, como brinquedo.

Ao observarmos estes bonecos em trajes regionais típicos, fica evidente a riqueza de informações acerca dos materiais e técnicas utilizados nos diversos países em sua confecção, além das diversas culturas envolvidas. Numa única peça podemos ter a amostra de diversos materiais – algodão, seda, feltro, palha, miçangas, lantejoulas etc. – e técnicas, como entalhe, costura à mão, costura à máquina e bordado. Assim, vislumbramos a vida em diversas regiões: o pescador polonês, a lavradeira das aldeias portuguesas, as camponesas do interior da França, a fiandeira grega, a “mulher do povo” em Israel, a mãe equatoriana carregando o filho preso às costas, a beleza do traje nacional mexicano...

Em 1985, também como parte de uma coleção de artefatos indígenas, doada por Luiz Felipe de Figueiredo, o Cipré, são incorporadas miniaturas de armas – bordunas, clave espada, arcos e flechas - e de utensílios relacionados ao preparo e guarda da comida, além de miniaturas de canoas e de vasos usados por várias tribos brasileiras. Embora não indexados como brinquedos, correspondem nitidamente à função que estes exercem nas comunidades indígenas:

“Os brinquedos das crianças das tribos indígenas brasileiras podem fazer parte do universo masculino ou feminino: bonecas, miniaturas de cestinhos e panelinhas para as meninas; bolas, miniaturas de remos, barquinhos, animais e canoas para os meninos. As brincadeiras indígenas caracterizam-se por jogos e atividades que, muitas vezes, imitam a vida adulta, transformando cenas do cotidiano como pescarias, caçadas e afazeres domésticos em pura atividade lúdica.

É comum ver meninos carregando miniaturas de arcos e flechas e meninas transportando pequenos cestos de carga”.⁸

Ressaltamos que o primoroso trabalho de Ferrez e Bianchini reflete, no que diz respeito ao brinquedo, a própria condição incipiente da coleção

no período em que o *Thesaurus* foi elaborado, já que a categoria “Lazer e Desporto” é muito abrangente, mas a ausência de subcategorias e da inclusão de vários brinquedos importantes dificulta a indexação que visa à recuperação eficiente e eficaz da informação. O *Thesaurus* reproduz ainda algumas incoerências existentes no próprio acervo do Museu Histórico Nacional, como, por exemplo, não considerar como brinquedo a “indumentária”, impossibilitando, desta forma, nova indexação da coleção de bonecos em trajes típicos nesta categoria.

Por estarem os brinquedos incluídos na categoria “Lazer e Desporto”, toma-se necessário mencionar que a categoria como um todo é ainda incipiente, existindo apenas uma caixa de cartas de baralho, fichas de jogo em formato de peixe e em formato redondo, copo de dados, carnês de baile, equipamento para esgrima (floretes e sabres) e um par de patins de gelo.

Não deixa de ser curioso que estejam representados no acervo do Museu Histórico Nacional apenas dois esportes – a esgrima e a patinação no gelo – todos os dois distantes da cultura nacional. Neste Brasil tropical, onde o futebol é, sem dúvida, o esporte mais significativo, outros também têm destaque, como o voleibol, a natação, o basquete e o automobilismo e mereceriam todos eles estar representados no museu dedicado à História do país.

O ano de 1986 marca o início de uma efetiva coleção de brinquedos no Museu Histórico Nacional, com a doação de 135 soldadinhos de chumbo e de massa das renomadas fábricas inglesa Britain e da alemã Lineol, por Otto Lyra Scharader.

Ressaltamos, no entanto, tratar-se ainda de uma coleção característica das classes mais abastadas. No ano seguinte, ainda neste espírito, é incorporada uma boneca de porcelana, loura e de olhos azuis, importada da Europa, doada por Gilda Ford.

Passaram-se praticamente dez anos até que outra doação significativa fosse anexada ao acervo de brinquedos. Esta, curiosamente, complementa aquelas realizadas na década anterior, fazendo, de certo modo, um contraponto, por tratarem-se de objetos mais populares e recentes: 38 soldadinhos e veículos de plástico “chapado” e de uma única cor - verde-oliva -, produzidos logo após a Segunda Guerra Mundial; uma boneca de pano, miniaturas de louça em ágata e bonecos em celulóide, além de miniaturas de animais em chumbo e dois quebra-cabeças. Era 1996 e a doação foi feita por Victorino Coutinho Chermont de Miranda.

Intensificam-se nos anos seguintes as doações periódicas de brinquedos contemporâneos, feitas por funcionários, parentes de funcionários e de prestadores de serviço e pessoas próximas à instituição – Angela Cardoso Guedes, Eduardo Pessoa Xavier, Fernanda Botelho Portugal, Gabriel Guedes Alves, Hélio Saul Ramos Barreto, Maria Cristina Lemos Cardoso Guedes, Mario Fiuza Duprat, Pedro Guedes Alves, Robson Mota Salles e Ruy Carlos Barreto.

O final de 2001 é marcado pela doação de 25 importantes produtos da fábrica Estrela, presente na infância de gerações de brasileiros. Fundada em São Paulo há mais de 60 anos pelo imigrante judeu-alemão Siegfried Adler e sua esposa, a Estrela tornou-se pioneira em lançamentos, desde o primeiro brinquedo de madeira com movimento e som fabricado no país, ainda na década de 1940, até os atuais brinquedos de alta tecnologia, sendo atualmente a maior indústria do gênero da América Latina.

De alguns itens isolados à doação da Estrela, cerca de 300 brinquedos integram hoje o acervo do Museu, estabelecendo-se como grande desafio a formação de uma coleção orgânica, capaz de revelar informações importantes acerca do universo infantil, sobretudo no contexto brasileiro.

Entre os brinquedos coletados, incluem-se aqueles de longa tradição, muitos de origem milenar e difundidos em praticamente todo o mundo - bolinhas de gude, piões, atiradeira, bilboquê, iô-iô, pega-varetas – além de objetos que atravessaram o século XX, chegando ao seu final com o mesmo modelo imaginado nos anos 1900, como a Arca de Noé e o ursinho Teddy.

Estão disponíveis também na coleção brinquedos específicos para a primeira idade, para serem usados no berço ou na hora do banho. São chocalhos, telefones, casinha, jogos de encaixar e animais de borracha, que introduzem o bebê, de forma gradativa, prazerosa e eficiente, ao seu universo sócio-histórico-cultural, além de abrir caminho e embasar o processo de ensino/aprendizagem, favorecendo a construção da reflexão, da autonomia e da criatividade.

Brinquedos que reproduzem o mundo técnico - miniaturas de carrinhos (MatchBox) e de outros veículos e equipamentos de casa, fogão, geladeira, ferro de passar roupa etc. – e que auxiliam a criança na compreensão do mundo que a cerca, auxiliando-a no aprendizado das tarefas da vida adulta, também estão representados no acervo. Jogos que estimulam as atividades

intelectuais e sociais, como Banco Imobiliário, War, damas, dominó, quebra-cabeças, palavras cruzadas e futebol de salão também foram incorporados.

Destacamos, ainda, a existência de brinquedos fabricados a partir da literatura, cinema e televisão.

Não é mais possível desvincular a televisão e sua programação dirigida às crianças dos produtos lançados no mercado. O relançamento do Sítio do Picapau Amarelo em 2001 pela Rede Globo deu origem a uma série de brinquedos representando os personagens de Monteiro Lobato. A influência da própria literatura infantil e das revistas infantis, assim como a do cinema, também tem reflexo no surgimento de novos brinquedos, retratando os personagens apresentados nestas mídias.

O acervo do Museu Histórico Nacional inclui alguns destes brinquedos, como um jipe da década de 1980/90 com os personagens da Vila Sésamo - um dos programas pioneiros da televisão com caráter de lazer educativo e a série mais vista no Brasil na década de 1970 -, além de dois exemplares da série americana de TV Tartarugas Ninja, sobre mutantes que viviam nos esgotos e lutavam contra o mal - muito populares no Brasil no final da década de 1980 e no início dos anos 90 - e bonecos “agarradinhos” da Turma da Mônica, criada por Maurício de Souza para as revistas em quadrinhos e que integra hoje vídeos e filmes e uma enorme gama de produtos, além de um parque temático, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro.

Gerações de brasileiros foram influenciadas pela obra de Monteiro Lobato, grande divulgador de nossas raízes e de nosso folclore, e também por “fantoques”, “agarradinhos” e bonecos representando os personagens do Sítio, entre os quais dois grandes “medos” das crianças brasileiras – o Saci e a Cuca, de origem africana e portuguesa respectivamente – já integram o acervo do Museu.

Não poderiam faltar, ainda, as bonecas numa coleção de brinquedos. São da Estrela clássicos como “Meu Bebê”, “Amiguinha” e a “Susi”, sendo que o Museu possui quatro interessantes modelos desta boneca: a “Susi Coração” - primeiro modelo que surgiu no mercado após o relançamento da Susi em 1997 -, a “Susi Olodum” - primeira boneca *fashion* brasileira negra -, a “Susi Índia” – edição comemorativa dos 500 anos do descobrimento do Brasil – e a tradicional “Susi Noiva”.

Existe, ainda, um exemplar da boneca Barbie, produzida pela Estrela no Brasil, sob licença da Mattel, nas décadas de 1980 e 1990. De certa

maneira, este período coincide com a paralisação da produção da boneca Susi. A partir de 1997, no entanto, a Estrela deixa de fabricar a Barbie e, coincidência ou não, relança a Susi. A Barbie, lançada em 1959 na Feira Internacional de Brinquedos de Nova Iorque por Ruth Handler, da Mattel, é hoje vendida em 150 países, calculando-se que a cada dez segundos uma boneca seja comprada no mundo.

Outros destaques do acervo são a boneca “Fofolete”, atualmente produzida pela Estrela e no passado fabricada pela Trol, e os “agarradinhos”, pois tratam-se de produtos industrializados de grande qualidade, com custo reduzido para o consumidor:

“Está certo que, tentando abarcar as faixas mais amplas da população – com menor poder aquisitivo – algumas indústrias lançam mão de uma linha de ‘brinquedos populares’, ou seja, de menor custo. Entretanto, na maioria das vezes, além de serem brinquedos de menor qualidade têm também menor poder de atração entre as crianças. Há, é claro, exceções e, quando a indústria de brinquedos consegue oferecer um produto atraente por preço reduzido, o êxito comercial é dos mais rentáveis, como, por exemplo, a Fofolete, pequena bonequinha da Trol, ou o Agarradinho, da Vir”.¹⁰

Não poderíamos deixar de destacar a atuação da Estrela em relação à fabricação de bonecas no Brasil:

“Na década de 1950, as bonecas, que antes eram feitas de massa, passaram a ser de plástico (poliestireno) a partir da Pupi, uma boneca articulada que ‘dormia’ e ‘chorava’. O vinil, um material mais flexível, também começou a ser utilizado em bichinhos e bonecos. Nos anos 60, a Estrela lançou a primeira boneca mecânica, a Gui-Gui, que ‘ria’ quando a criança abria e fechava seus bracinhos, e a Beijoca, que ‘jogava beijinhos’. Em 1962 nasceu a Susi e, em seguida, a Amiguinha, que ficou famosa pelo seu tamanho: 90 centímetros. (...) Na

década de 1970 surgiram o inesquecível ratinho “Topo Gigio” e o “Falcon”, dando início ao conceito de figuras em ação. (...) Nos anos 80, a eletrônica também foi incorporada às bonecas, que passaram a ser mais interativas, como a Amore, a Bate Palminha e a Sapequinha, a primeira a utilizar fibra óptica e fotossensor para ‘perceber’ a aproximação de alguém”.¹¹

Entre os brinquedos incorporados pelo Museu, quatro – um jogo “Pense Bem”, da indústria brasileira TecToy, dois micro games e um “Tamagochi” (pequeno animal virtual de estimação) – mostram a tendência para os brinquedos eletrônicos, sobretudo a partir da década de 1990.

Observando os brinquedos industrializados da coleção, constatamos que estão representadas importantes indústrias: a Britain (inglesa) e a Lineol (alemã), significativas na primeira metade do século XX; a americana MARX, que chegou a ser a maior indústria de brinquedos do mundo no pós-guerra e a Mattel, além das nacionais Estrela, Elka, Glasslite, Gulliver, Grow e TecToy. Fica evidente, ainda, a evolução das técnicas e materiais utilizados desde a virada do século XIX até início do século XXI – do chumbo à matéria plástica e aos componentes eletrônicos – e o deslocamento da Europa, sobretudo da Inglaterra e da Alemanha, como importante centro produtor de brinquedos, para os Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, e posteriormente para a China, onde são fabricados atualmente os brinquedos das grandes marcas mundiais.

Brinquedos Militares

É interessante fazer uma análise mais aprofundada dos brinquedos militares existentes na coleção, por revelarem não apenas a evolução de mate-



Esta coleção de soldadinhos de chumbo foi feita por uma criança com o simples objetivo de brincar! Por isto, temos tantos soldadinhos iguais ... Se tivesse sido organizada por um colecionador, teríamos maior variedade de soldados, mas um menor número de exemplares do mesmo tipo

riais, armamentos e técnicas ocorrida na fabricação dos brinquedos, mas também a transformação do próprio conceito de guerra do século XIX ao XXI.

Que concepção da guerra tinham os meninos russos de 1860, ao brincarem com seus soldadinhos de madeira, ou as crianças inglesas, com seus famosos soldadinhos de chumbo, que em 1900 já chegavam a cifra recorde de 5 milhões de exemplares vendidos? Através da brincadeira, certamente havia o aprendizado para uma guerra com regras rígidas e batalhões bem definidos, onde a luta corpo a corpo ainda era fundamental. Cada qual aprende seu espaço e papel no batalhão...

Os soldadinhos de chumbo e de massa e seus acessórios, reunindo 135 peças produzidas entre 1903 e 1930 na Inglaterra e na Alemanha que foram doadas em 1986 por Otto Lyra Scharader, são significativos não apenas pelo estado de conservação das peças, mas, sobretudo, pela excelência dos fabricantes e por pertencerem ao período áureo da produção deste tipo de brinquedo. Através deles, visualizamos o campo de batalha do século XIX: os armamentos, os uniformes, a formação dos batalhões, a movimentação dos soldados, a presença dos músicos, o atendimento médico...

Os soldadinhos de chumbo foram fabricados na Inglaterra, entre 1903 e 1920, pela Britain.

“Outro gênero de soldadinhos de chumbo experimentou um sucesso inaudito: os exemplares completamente modelados em relevo de William Britain, de Londres – os mais cobiçados pelos colecionadores. Esta casa exerce a sua atividade sob o nome de Britain Ltd. Na época de William Britain, pai (1826-1906), produzia brinquedos mecânicos engenhosos, como um escocês de Kilt levando uma garrafa de uísque à boca ou um trabalhador chinês puxando um riquexó. Os soldadinhos de chumbo tornar-se-iam o motor do sucesso comercial da empresa, no final do século XIX, graças a uma invenção revolucionária, a fundição oca das figuras, cujo mérito cabe a William Britain, filho (1860-1933), o mais velho dos cinco filhos do fundador da empresa. William Britain vertia o metal fundido (chumbo com 12,5 por cento de antimônio, de pro-

priedades solidificantes) para um molde, à semelhança dos seus rivais continentais, mas o movimento rotativo que imprimia ao molde expulsava uma boa parte do chumbo através do orifício situado no topo da cabeça de cada soldado. O chumbo restante formava uma espécie de concha no interior do molde. Este método trouxe a popularidade à família: necessitando de menos metal que os soldados maciços em alto relevo franceses e alemães, tinham um custo de produção mais baixo e eram mais leves. Foi em 1893 que Britain se iniciou na fundição oca. Os seus primeiros modelos representavam soldados da Cavalaria da Guarda Pessoal. Esta foi a primeira pedra de toque numa carreira de setenta anos, que contou com milhares de tipos de figuras militares e civis, durante os quais Britain se afirmaria como o principal fabricante de soldadinhos de chumbo. Os colecionadores procuram, em especial, peças de dois períodos precisos: os que precederam a guerra de 1914-1918, os *ancient Britains*, e a década de 1930, quando a criação de novos conjuntos se revelou particularmente prolífera. Os soldados mais vulgares medem 54 mm; os restantes 45, 47 ou 70 mm. Algumas casas inglesas, nomeadamente a John Hill and Co., conhecida sob o nome de Johillco, seguiram o caminho desbravado por Britain, com diferentes graus de sucesso. Britain foi abandonando progressivamente a produção de seus modelos de chumbo na década de 1960, sem, no entanto, abdicar dos soldadinhos. A empresa comercializa atualmente uma gama de soldados feitos com metal não tóxico, ao lado de outros brinquedos.”¹²

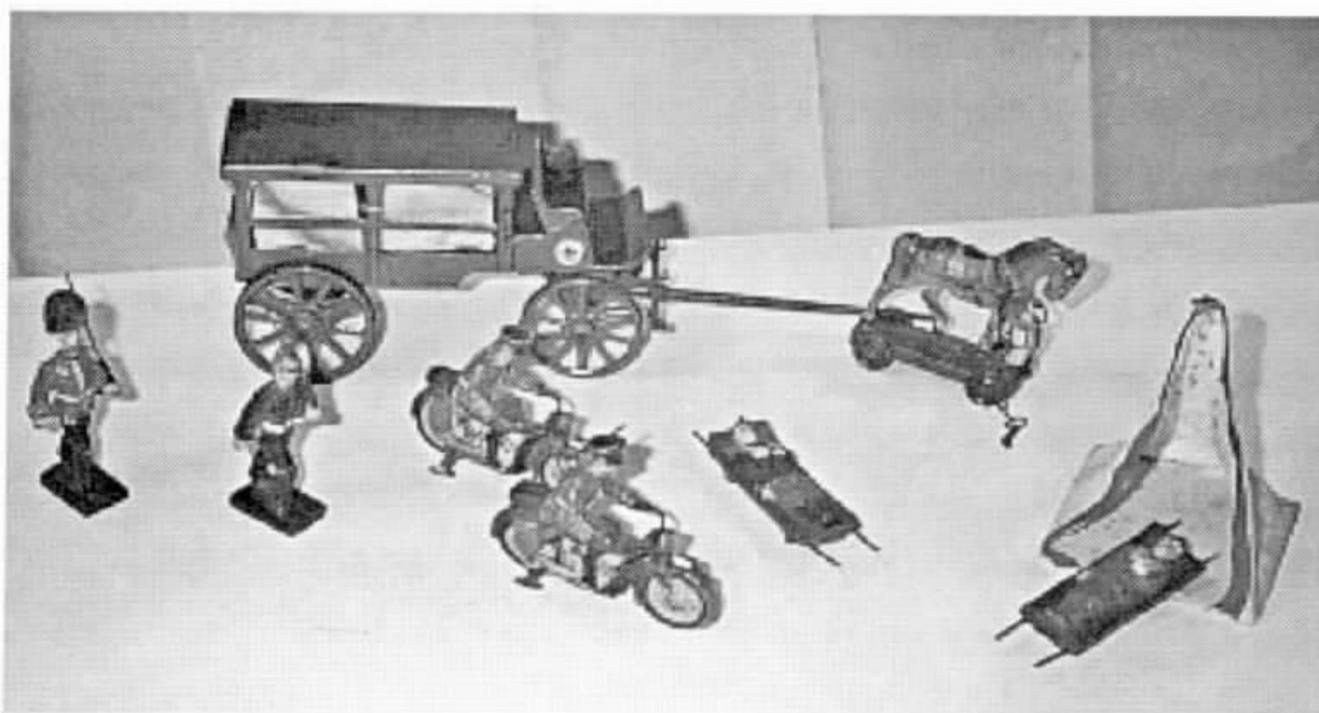
Ressaltamos que entre os exemplares do Museu encontram-se diversos *ancient Britains*.

A coleção de soldadinhos inclui, ainda, exemplares produzidos na Alemanha, pela “Lineol”, existente em Berlim na primeira metade do século XX. Feitos em massa, madeira, tecido e ferro galvanizado e datados de c. 1930, coincidem perfeitamente com as características desta fábrica.

“Soldados de materiais de composição. Os colecionadores destes soldados – figuras requintadamente modeladas que medem, em geral, 70 mm, procuram, em especial as produções alemãs da Elastolin e da Lineol: estas duas marcas adotaram o nome do material utilizado na confecção dessas figuras. Este tipo de soldados, muito apreciado na Alemanha, era fabricado a partir de serradura e cola, combinada com caulino e óleo de linho. De seguida, inseria-se uma armação metálica nesta mistura próxima do mastique e cozia-se o conjunto a baixas temperaturas num molde de latão até que endurecesse. As figuras eram pintadas depois de frias. A Casa Hausser foi fundada, em 1904, pelos irmãos Otto e Max Hausser em Ludwigsburg, perto de Estugarda, no sul da Alemanha. Estes chamaram Elastolin à sua produção de soldados. Lineol, implantada perto de Berlim, atingiu o seu auge na década de 1930. Estas duas casas destacaram-se pelos seus modelos militares do Terceiro Reich, exemplares que, para além dos soldados, incluíam também veículos e peças de artilharia. Faziam também figuras de dirigentes alemães e estrangeiros. Os seus discípulos implantaram-se na Bélgica, Dinamarca, Áustria e Itália”.¹³

Embora de 1930, estes exemplares retratam guerras ocorridas anteriormente à Primeira Guerra.

Destacamos a doação feita por Victorino Coutinho Chermont de Miranda em 1996: 38 miniaturas de plástico verde-oliva da década de 1950, entre soldadinhos, aviões, veículos terrestres e embarcações. Retratam soldados e equipamentos do exército norte-americano.



Soldadinhos de massa, com ambulância e barraca de campanha.

É interessante a incorporação desta coleção ao acervo de brinquedos, pois evidencia a substituição do chumbo e demais materiais pela matéria plástica, cuja aplicação na indústria destinada às crianças se dá justamente após a Segunda Grande Guerra, mais nitidamente na década de 1950. De certo modo “toscos”, “chapados”, em cor única, os exemplares do Museu revelam os primórdios desta indústria então nascente. A explicação para o sucesso da matéria plástica é simples: “Com soldadinhos de metal da Barclay ou da Manol custavam 15 dólares em 1950, enquanto um saco de cem soldadinhos sem pintura feitos em plástico eram vendidos por apenas um dólar: um *centa* peça. Mesmo sem serem pintados, eles eram uma grande pechincha, e as crianças, rápidas e perspicazes neste assunto, compravam”.¹⁴

Segundo o doador, são brinquedos nacionais, comprados no Rio de Janeiro no início da década de 1950, quando ele tinha 7 anos. No entanto, a origem é posta em questão, exceto para os oito aviões, que trazem a inscrição MAR e que foi por nós identificada como sendo o antigo logotipo da fábrica americana MARX, uma das mais importantes indústrias de brinquedo do mundo nas décadas de 1950 e 1960 (fechada em 1980).

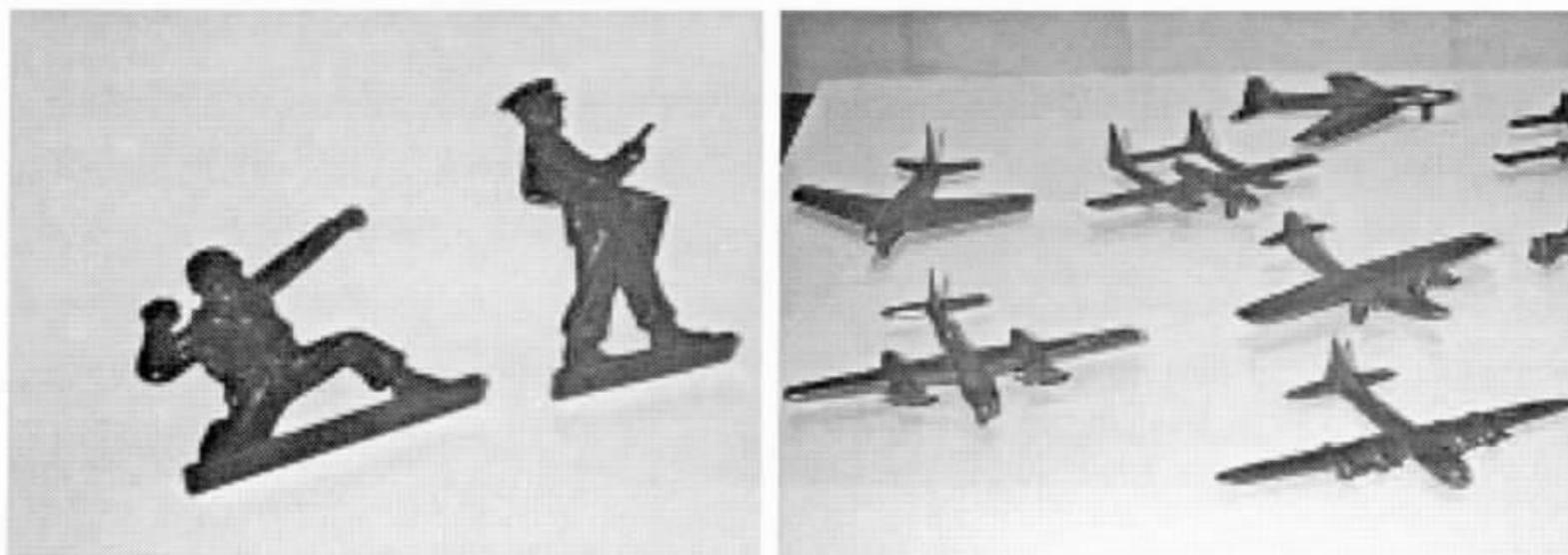
Em relação aos demais itens, não há certeza em relação ao seu fabricante. Com ligeiras alterações na matéria plástica, no volume e no tom verde-oliva, são bastante semelhantes aos aviões, o que nos levou a crer serem todos da MARX. No entanto, a total ausência da marca em qualquer outra peça, não nos dá segurança em afirmar sua procedência, embora a:

“Marx não colocava seu logo em todas as suas figuras. Geralmente quando ia produzir um *set* de figuras do Exército, haviam [sic] 10 ou 20 figuras que seriam feitas ao mesmo tempo numa única injeção de plástico de um único grande molde. Como resultado, não colocava-se sempre a logomarca em todas as peças, somente em poucas figuras do grupo daquele molde. Eu diria que se a maior parte das peças, ou algumas das peças têm a logo da MARX e se todas são parecidas, devem ser todas da MARX”.¹⁵

Não podemos descartar a hipótese destes outros itens serem cópias não autorizadas da própria MARX. Na indústria de brinquedos era comum este tipo de procedimento. Outra alternativa possível é que eles tenham sido produzidos pela empresa brasileira Balila:

“... pode ser que tenham sido fabricados pela Balila, fábrica de brinquedos brasileira entre 1950 e 1970. (...) Nos anos 50 a Balila importou a forma de caminhões dos Estados Unidos e injetou um tipo de plástico rígido (poliestireno) no Brasil (prática comum entre as fábricas de brinquedos). A forma destes caminhões são [sic] da fábrica de trens elétricos americanos Lionel – a Lionel tinha um trem militar com vagões que carregavam estes caminhões. Os soldados, eu não sei qual a origem, talvez da fábrica Ideal ou Marx. Durante o regime militar, foram produzidos muitos brinquedos com conotação militar e a Balila relançou seus soldados e caminhões e também aviões, porém com outro tipo de plástico, mais maleável (polietileno)”.¹⁶

Além dos soldados, canhões, veículos e navios doados com os aviões, existem outros veículos militares em miniatura – um de 1973 e outros de 2001 – que, ao serem comparados aos veículos das coleções expostas anteriormente, fornecem informações interessantes sobre os equipamentos utilizados nos diversos períodos e as evoluções técnicas.



Os aviões da MARX e os soldadinhos em plástico chapado caem no gosto das crianças devido ao seu baixo custo.

As duas guerras mundiais ocorridas no século XX alteraram as regras de combate, que se fazia essencialmente até então por meio do combate corpo a corpo. Com a introdução dos armamentos de longo alcance e de equipamentos como o avião e o submarino, os brinquedos militares também se transformaram.

Surgem na década de 1960 os “homens de ação”, os G. I. Joe, apresentados no Salão do Brinquedo de Nova Iorque em 1964 “como bonecas para meninos”. Barcos, helicópteros e outros equipamentos e acessórios surgiram posteriormente. A série especial “Soldados do Mundo”, referente à Segunda Guerra Mundial, trazia soldados com fisionomias personalizadas. Os G.I Joe representavam o soldado moderno, o homem de ação, que tem iniciativas, que derrotou o mal, venceu os nazistas e libertou o mundo.

No entanto, a Guerra do Vietnã tornou os brinquedos militares muito impopulares nos Estados Unidos e em 1968 a série “Soldados do Mundos” foi retirada do mercado. A partir do ano seguinte, os G. I Joe estiveram engajados em aventuras mais pacíficas, do gênero “Missão Impossível”, partindo para safáris na África ou aventuras no Pólo Norte, eles pulam, saltam de pára-quedas, escalam, marcham no espaço etc.

O final dos anos 1970 é um período difícil para os G. I. Joes. A miniaturização começa a entrar em moda e o mercado procura por figurinhas de 10 cm, como aquelas que representam os personagens do filme “Guerra nas Estrelas”. E, como a crise do petróleo elevou em muito o preço do plástico, a HASBRO retira de linha nos Estados Unidos os G. I. Joe (que reapareceram em 1982, numa série intitulada “Forças em Ação”, em miniaturas de 9

cm). Curioso observar que na França os G. I. Joes continuaram em ação até 1981, com sua medida original de 29 cm, e nunca saíram de circulação na Grã-Bretanha, considerados, em 1975, “o melhor brinquedo do ano”, conservando sua imagem militar, ao contrário de seu primo americano, que se tornou um aventureiro.

“O jogo de criança que consistia em reproduzir as batalhas com suas armadas de chumbo ou de composição, se encontra totalmente transformado com os G. I. Joe. A criança se identifica doravante com o personagem de seu soldado manequim, com o qual um outro tipo de imaginário entra em jogo. A dimensão maior do G. I. Joe, brinquedo especificamente masculino, reside na variedade dos uniformes e acessórios, mas igualmente em sua mobilidade, que lhe permite de reproduzir com realismo todos os tipos de atividades. E isto se afasta do imaginário de super-homem e sideral de Bioman e seus irmãos. Através de sua miniaturização, G. I. Joe se une às figurinhas da ficção científica. Podemos nos lamentar do desaparecimento do G. I. Joe manequim, pois foi uma inovação feliz, um elo importante no universo lúdico específico dos meninos”.¹⁷

No acervo do Museu Histórico Nacional estão representados tanto o GI Joe, que no Brasil foi originalmente produzido pela Estrela sob o nome de Falcon, “boneco para meninos”, quanto a sua versão em miniatura, embora tratando-se de exemplares do início do século XXI.

Ao contrário dos soldadinhos de chumbo e dos soldadinhos de plástico do pós-guerra, os brinquedos-soldados das últimas décadas do século XX e do início do século XXI não combatem inimigos de outros Estados-nação. Mesmo antes do 11 de setembro de 2001 e da queda das torres do *World Trade Center*, em Nova Iorque, os soldadinhos das forças de elite combatem o inimigo oculto, traiçoeiro, capaz das mais sórdidas ações: o terrorista que age no mundo globalizado. “Ação e aventura com as mais bem treinadas e equipadas unidades anti-terrorismo do mundo!”, é o que promete a propaganda da

Gulliver em sua embalagem ou “pronto para realizar o mais difícil desafio”, diz o franco-atirador da “Força de Paz Mundial”.

Os combates modernos são travados, ainda, entre figuras híbridas, como Grendizer ou Goldorak, Iron Man, Sispeo e Dedeux, Cavaleiros do Zodíaco, Mestres do Universo, Golion e Gobots, dos quais a explicação resulta difícil. Quantos adultos sabem identificar do que estamos falando?

São os robôs transformáveis, que chegam às crianças através das séries de TV ou filmes do cinema, materializando-se em seguida no formato de brinquedos. Como descrevê-los? “Para a cabeça, eu me inspirei ao mesmo tempo nos cavaleiros franceses da Idade Média, nos templários com seus elmos e suas viseiras e dos Vikings, de quem tomei a idéia dos chifres. Quanto ao corpo, tem qualquer coisa de samurai...”¹⁸, fala Go Nagai sobre Goldorak, criado por ele em 1975.

Híbridos de seres vivos e máquinas – piloto e nave ao mesmo tempo – não representam o tipo de guerra que vislumbramos atualmente – mísseis cruzando o espaço ao toque de um botão? No entanto, permanece o sentido deste tipo de brinquedo desde os soldadinhos de madeira – a eterna luta do bem contra o mal. O acervo do Museu inclui um item deste tipo: um robô *transformer*, articulado à pilha e feito na China, que, no início deste novo milênio, lidera a fabricação de brinquedos no mundo.

Se é difícil para um adulto entender os robôs transformáveis ou a lógica do Pokemon, originário de desenho animado de mesmo nome produzido no Japão, inesquecível tornou-se o “Forte Apache”, criado na década de 1950



Hoje os soldados de brinquedo combatem o inimigo invisível: o terrorista!

nos Estados Unidos pela MARX e produzido até os dias de hoje em diversos países, inclusive no Brasil. O “Forte Apache” tornou-se um dos brinquedos mais populares do mundo, coincidindo com a ampla divulgação da cultura norte-americana após a Segunda Guerra Mundial. Os anos 1950 foram marcados também por brinquedos de tendência futurística, baseados na corrida espacial e na ameaça nuclear. Neste contexto, o “Forte Apache” revela um retorno romântico e idealizado da conquista do oeste. *Sets* espaciais e os heróis do *western* criaram mundos plenos de imaginação, compartilhados por pais e filhos.

O “Forte Apache” foi desenvolvido no Brasil, seguindo o modelo da MARX, quando, em 1958, o imigrante espanhol Mariano Lavin Ortiz abriu em São Paulo uma empresa chamada Casablanca - cujo primeiro produto foi justamente um “Forte Apache” com cercado de madeira e bonecos em PVC.

Curioso destacar que nos Estados Unidos, segundo fotos vistas em publicações, o “Forte” foi, desde a sua origem, totalmente de plástico e coincide com a legenda “um tributo ao plástico”. Em 1969, os filhos de Mariano Ortiz, Andres Luis e Mariano, inauguraram a Gulliver S.A. Manufatura de Brinquedos, numa homenagem à obra do escritor Jonathan Swift. Hoje, o “Forte Apache”, já totalmente em plástico, é um dos carros chefes da empresa e mantém o mesmo design da época de sua criação. Desde então, gerações de crianças achavam que índio era sinônimo de apache americano... O exemplar do “Forte Apache” que integra o acervo do Museu é da década de 1980 e ainda contém elementos em madeira.¹⁹

Entre os brinquedos militares existem, ainda, figuras “Playmobil”, representando um combate medieval ambientado na Europa, e figuras “Lego”, representando também um combate medieval, mas ambientado no Japão. Estes brinquedos são significativos, dada a inovação tecnológica e a enorme aceitação pelo público infantil destes brinquedos em diversos países.

A história do “Playmobil” remonta à 1876, quando Andreas Brandstatter, serralheiro, abriu uma pequena empresa na Alemanha para fazer peças de metal. Em 1908 seu filho assumiu o negócio e na década de 1930 a empresa fabricava telefones, caixas registradoras e brinquedos de metal, tendo sido o nome *Metallwarenfabrik Georg Brandstatter* abreviado para Geobra.

“Em 1958, quando a onda do bambolé invadia o mundo, Horst Brandstatter começou a fabricá-lo. A moda durou pouco, mas Horst tinha aprendido

a técnica que somava ar pressurizado, plástico quente e moldes. Nesta época, chegou a fazer o primeiro protótipo do Playmobil. Mas foi em 1970, em plena crise do petróleo, que os bonecos ganharam forma. Horst pediu a Hans Beck, chefe de criação da Geobra-Brandstatter, que criasse um boneco barato, com prédios e veículos que completassem a linha. Beck trabalhou com um conceito totalmente inovador. Pensou em criar figuras que se adaptassem a várias identidades, trocando apenas de chapéu ou de acessórios. Os veículos também seriam intercambiáveis. Em 1974, Beck apresentou, na Feira de Brinquedos de Nuremberg, os personagens Playmobil, produzidos em ABS, um plástico bastante resistente. A partir dessa data, os modelos não pararam de se multiplicar. O brinquedo começou a ser fabricado no Brasil na década de 1980 pela Trol e a partir de 1993 pela Estrela.”²⁰

Já a Lego nasceu na Dinamarca, em 1932, pelas mãos de um marceneiro chamado Ole Kirk Christiansen, que abriu um pequeno negócio fabricando tábuas de passar roupa, escadas portáteis e brinquedos de madeira, com a ajuda de seu filho, Godtfred, de apenas 12 anos.

“Dois anos depois, com seis funcionários, deu à sua empresa o nome de Lego, juntando as primeiras palavras Leg Godt que significavam ‘boa brincadeira’. Seu *slogan* era ‘Só o melhor é bom o suficiente’. Em 1949 criou o brinquedo Lego, tijolinhos de plástico que juntos podiam se transformar em casas, carros e em tudo o mais que a imaginação permitisse. Para se ter uma idéia, com seis tijolinhos pode-se obter 102.981.500 combinações diferentes. Ole Kirk Christiansen morreu em 1958, aos 67 anos, e seu filho Godtfred assumiu a companhia. Hoje o Grupo Lego emprega mais de 9.400 pessoas em 140 países, ocupando a posição de líder mundial no segmento de brinquedos de montar. Os brinquedos Lego atendem a crianças de três meses a dezesseis anos, que, além de brincar com os famosos tijolinhos, podem conhecer os parques temáticos *Legoland*, localizados na Dinamarca, Inglaterra e Estados Unidos, construídos com milhões de peças. No Brasil, a companhia

manteve suas operações diretas de 1986 ao ano de 2000. Em 2001 a Estrela foi nomeada sua distribuidora oficial”.²¹

Presente em mais de 140 países diferentes e produzido em quatro fábricas no mundo (Dinamarca, Estados Unidos, Suíça e Coréia do Sul), estima-se que cerca de 300 milhões de crianças em todo o mundo já tenham brincado com um Lego na vida. Tanto o Playmobil quanto o Lego foram selecionados para integrarem os principais brinquedos do século XX.²²

Ressaltamos mais uma vez como é possível observamos nos brinquedos militares acima citados a evolução das técnicas de fabricação e dos materiais empregados ao longo do tempo, desde os feitos de chumbo pela Britain, passando pelos de massa da Lineol, os de plástico “chapado” e monocromático da MARX e os de plástico já colorido e com volume da Gulliver, incluindo também os sofisticados Playmobil e Lego.

É curioso ainda observar a influência que os brinquedos exercem sobre as crianças. Através de depoimentos recolhidos por representantes dos mais diversos segmentos da sociedade brasileira na primeira metade do século XX, Gilberto Freyre²³ reconstitui a infância de cada um, muitas remontando ainda ao período imperial, traçando um panorama da influência dos brinquedos e das brincadeiras na formação do indivíduo e seu reflexo na vida adulta.

Ficam nítidas duas tendências: os brinquedos militares para meninos e as bonecas para as meninas e suas conseqüências; desejo de ser militar e bem aceitar o advento da República – “os heróis da infância tomam-se os comandantes da Nação” – e desejo de enquadrar-se em ideais estéticos que não são compatíveis com a genética da mulher brasileira.

Em muitos depoimentos de então crianças que vivenciaram o período da Guerra do Paraguai, revela-se a estreita relação entre os brinquedos e brincadeiras e uma melhor aceitação do regime republicano militar na fase adulta. “Época de transição e de modernização, de 1870 aos primeiros anos do século XX ...a substituição do carneiro pelo velocípede como brinquedo móvel de menino ...a substituição, nos meios elegantes, do presépio pela árvore de Natal e do Menino Deus pelo Papai Noel ...o desenvolvimento do *foot-ball* como jogo quase nacional, o aparecimento do *volley-balle* do *basket-ball*...a voga do velocípede e da bicicleta para crianças e rapazes e da boneca francesa para as meninas; a imitação, nos brinquedos infantis, de batalhas, guerras, combates, por influência da Guerra do Paraguai – influência que também

resultou na idealização de soldados e marinheiros como heróis supremos nacionais; o nativismo ou o caboclisto desenvolvido, como mística nacional e popular, em torno da figura cabocla de Floriano Peixoto contra as de aristocratas brancos e finos do tipo de Saldanha da Gama...”

Freyre ressalta que “aos meninos de longa cabeleira de promessa das mães aos santos e vestidos com punhos de renda e sobrecasacas à Luís XV aparecem os de cabelos cortados como os homens, vestidos de dólmãs ou de roupas simples; quando muito fardados de soldados ou de marinheiros nacionais, com apitos, bordados e às vezes até pequenas espadas. O costume de vestirem os pais burgueses os filhos de seis, oito, dez e até doze anos, de marinheiros nacionais foi uma das características da época evocada neste ensaio”.

Não só nos dois últimos decênios do Império, como já depois de fundada e consolidada a República, era de soldado que brincavam com mais entusiasmo os meninos brasileiros. Os nascidos ainda no tempo de Pedro II, mas crescidos sob a presidência de Deodoro e sob a de Floriano, encantaram-se com a figura do soldado e dos heróis militares.

Diz Freyre: “compreende-se assim que viesse, adolescente, a ‘amar a República’, um regime prestigiado pelos galões e pelas fardas dos soldados heróicos, seus principais fundadores, embora o Pai fosse monarquista; e só gente de sua mãe republicana ... Coronel Tibúrcio, herói da Guerra do Paraguai, Duque de Caxias, Trajano de Carvalho, construtor naval, Anibal, Alexandre, Osório, Barroso, Marcílio Dias, Tiradentes e os Mártires da Liberdade, Napoleão I, Tamandaré, Porto Alegre ... os brinquedos dos meninos de então foram os de soldado ... Eurico de Souza Leão, nascido quase com a República em velho engenho de Pernambuco, o Laranjeiras, diz ‘Admirava nos soldados de polícia o fardamento berrante de então, com vivos tons escarlate, o falcão-rabo-de-galo’.”²⁴

Interessante observar estes dois depoimentos, que nos fazem refletir sobre a função social do brinquedo:

“O sergipano José Magalhães Carneiro informou que as ‘grandes figuras militares’ eram os heróis de seu tempo, seu desejo ‘quando fosse homem, era ser oficial do Exército brasileiro’. Esse sonho, acrescenta o sergipano, iluminou os dias de sua infância e o deve ter predisposto à veneração, que confessa, por Benjamim Constant, ‘a figura idealizadora da República’.”²⁵

“Antonio Costa Nogueira, nascido na Fazenda Santo Antonio, em São Paulo, em 1883, não tendo em menino brincado de guerra nem de imitar heróis da Guerra do Paraguai, envelheceu simples e bom lavrador; e pensando da República o mesmo que pensara dela quando, ainda, menino, ouvira dos mais velhos a notícia da proclamação do novo regime: que fora inovação ‘muito ruim’; e que ‘se fosse a Monarquia, o Brasil talvez estivesse hoje (1953) em situação muito melhor’...”²⁶

Outra importante reflexão sobre as bonecas, talvez o brinquedo predileto da maioria das meninas, é feita por Freyre, ao constatar que predomina na sociedade brasileira o gosto de boneca loura de olhos azuis (todas as bonecas incorporadas ao acervo do Museu têm estas características, exceto três feitas artesanalmente no interior do Maranhão, a “Susi Índia” e a “Susi Oludum”).

Diz Freyre “...para as meninas, as bonecas; que para as meninas de famílias ricas ou remediadas, eram importadas da Europa e geralmente louras. Criavam às vezes nessas meninas, tantas delas morenas ou de famílias morenas, desgosto ou insatisfação com sua condição de trigueiras; o desejo de terem filhos ou filhas louras como as suas bonecas e como a maioria das figuras de anjos e santos das capelas; a tendência para tingirem de louro o cabelo escuro; mesmo a vontade de se tornarem francesas, confessada por ilustre senhora em resposta ao nosso inquérito; o furor, entre algumas, pelo ‘platine blonde’. Até que, em várias delas, as modinhas glorificadoras da beleza ou do encanto ou da graça das morenas como a célebre – ‘A cor morena é cor de ouro, a cor morena é meu tesouro’ - retificaram os primeiros pendores para a idealização das louras, através de bonecas ruivas importadas da França e de santas também ruivas importadas da Itália”.²⁷

É curioso observar como o modelo idealizado influencia todos os segmentos sociais, que procuram sempre se espelhar naquele imediatamente superior ao seu, como uma possibilidade de ascensão: “Maria Joaquina da Conceição, mulher do povo e analfabeta, nascida em Goiana em 1885, diz que as meninas pobres da então Província de Pernambuco brincavam com bonecas de pano.

Mas brincar com boneca de pano era sinal de ser menina de gente inferior. Ela, que bem ou mal nascera em sobrado, não tolerou nunca boneca

de pano: sempre brincou com boneca de louça. Boneca velha, já gasta de ter servido de filha a menina rica, mas de louça”.²⁸

A boneca da “iajá branca” deveria ser toda de louça - nem sequer metade de louça, metade de pano, como algumas, mais baratas – em geral louras e de olhos azuis de origem européia, francesa. Antônia Lins Vieira de Melo, nascida em 1879, em São Paulo, confirma do ponto de vista de menina aristocrática: as bonecas de louça eram as mais prestigiosas. “Vinham para os engenhos do Recife, que as recebia da França. “Lindas e coradas, de olhos azuis e cabelos louros e com vestidos de seda. As outras eram ou de cera – “resultado de mãos hábeis no modelamento, principalmente das feições simpáticas, mas sem olhos azuis nem carmim nas faces: quase sempre bonecas pálidas e sem muita vida”, ou simplesmente de pano. As de pano se compravam nas feiras, em tabuleiros, que às vezes “ostentavam bom gosto na sua confecção” além do que “eram as que mais resistiam ao tempo e aos repuxos da idade infantil”.²⁹

Diz Freyre: “O culto das bonecas louras e de olhos azuis entre as meninas da gente mais senhoril ou rica do Império deve ter concorrido para contaminar algumas delas de certo arianismo; para desenvolver no seu espírito a idealização das crianças que nascessem louras e crescessem parecidas às bonecas francesas; e também para tornar a francesa o tipo ideal de mulher bela e elegante aos olhos das moças que depressa se transformavam no trópico aquelas meninas. Dona Isabel Henriqueta de Souza e Oliveira, nascida na Bahia em 1853, confessa que quando moça desejava ser ‘francesa’ e ‘conhecer as modas francesas de perto’; e também confessa ter sempre achado que se deveria ‘manter a distância social’ de branco para negro, sendo o negro ‘raça inferior’... Tendo brincado com bonecas, parece também que louras e francesas, talvez esse fato tenha concorrido para que Dona Carlinda Custódia Nunes, nascida em 1874 em Botafogo, crescesse não só admiradora como quase devota da França: nação que lhe parecia receber ‘carinhos da Divina Providência’ sob a forma de ‘aparições memoráveis’. É também possível que de seu confessado apego às bonecas, com certeza louras, tenha resultado também o seu confessado arianismo de aristocrata convicta da necessidade de no Brasil ‘apurar-se a raça branca’. Essa devoção pela França ou Paris por parte dessa e de muitas outras brasileiras da época é possível que se ligue não só ao seu

entusiasmo quando crianças, por bonecas vindas de Paris – bonecas louras e vestidas elegantemente de seda – como pelas modas parisienses ou francesas de mulher, nas quais de ordinário se prolongava a idealização de figuras louras e de faces cor de rosa como as mulheres mais elegantes da Europa e do mundo.”³⁰

Procurando mostrar justamente a influência do brinquedo na formação do adulto, incluindo os preconceitos que este manifestará, Freyre dá o exemplo oposto, daquela mulher que não brincou com uma boneca loura de olhos azuis: “Já Dona Henriqueta Galeno, tendo, desde criança, vivido, no Ceará, num ambiente que, por influência da figura paterna, foi um ambiente especial – donde ter brincado pouco com bonecas e cedo aprendido a recitar poemas de um Gonçalves Dias, cuja poesia indianista idealizava figuras indígenas de preferência às européias – cresceu menos afrancesada. Embora viesse a encontrar na literatura francesa motivos para entusiasmos, nunca foi devota nem das bonecas nem das modas vindas de Paris, sempre preferindo vestir-se com ‘a maior simplicidade’. Talvez se ligue um pouco a essa sua formação especial o fato de poder proclamar-se, em seu depoimento, escrito mais de meio século depois de sua infância, livre de qualquer preconceito de cor: ‘Não faria a menor objeção à união de qualquer membro de minha família com uma pessoa de cor’.”³¹

Inúmeras outras considerações sobre a função social do brinquedo e sua relevância enquanto documento museológico poderiam ser feitas. No entanto, nosso objetivo maior ao escrever este artigo foi despertar no leitor o interesse por este objeto do cotidiano na certeza de que ele representa uma significativa fonte de informação sobre a vida em sociedade, merecendo ser tratado com o mesmo respeito que recebem outros documentos preservados nos museus, arquivos e bibliotecas.

Notas

1. FREYRE, Gilberto. *Tempos mortos e outros tempos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971. P. 54-60.
2. BRASIL, Museu Histórico Nacional. “Relatório final da Comissão Interna de Política de Aquisição de Acervo do Museu Histórico Nacional.” Rio de Janeiro, 1992. P. 3.
3. Ibidem.

4. FERREZ, Helena, BIANCHINI, Maria Helena. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro : Fundação Nacional Pró-Memória : Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. Vol. 1, p. 52.
5. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Relatório final... *Op. cit.* P. 20.
6. *Ide.* P. 24
7. GODOY, Solange de Sampaio (ed.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo : Banco Safra, 1989. P. 208-9.
8. BRASIL, Museu do Índio. Exposição temporária, julho de 2001.
9. Este número não corresponde exatamente ao número de objetos existentes, segundo o Sistema de Gerenciamento do Acervo/SIGA, pois não contabilizamos todas as peças existentes num brinquedo (“Forte Apache”, por exemplo, foi contabilizado como uma única peça, embora seja composto do forte e mais 27 miniaturas de soldados, índios, *cowboys* e animais), nem consideramos como objetos isolados todas as fichas de um mesmo jogo em formato de peixe existentes, embora cada uma tenha um número SIGA. No caso da coleção de soldadinhos do período de 1903 e 1930, que totaliza 135 itens, analisamos conjuntos, conforme foram propostos no ato da doação. Acreditamos que, desta maneira, tenhamos uma visão mais equilibrada da coleção.
10. OLIVEIRA, Paulo de Salles. *O que é o brinquedo*. São Paulo : Brasiliense, 1989. P. 31.
11. VON, Cristina. *A história do brinquedo*. Para as crianças conhecerem e os adultos se lembrarem. São Paulo : Alegro, 2001. P. 188-9.
12. MALLALIEU, Huon *História ilustrada das antigüidades*. O guia fundamental para todos os amantes de antigüidades e colecionadores. Portugal : Edição e Distribuição Ltda, 1999. P. 578.
13. *Ibidem.*
14. O'BRIEN, Richard. *The story of the American toys*. Londres : New Cavendish Books, 1990. P. 179.
15. E-mail enviado por Jason Turner, responsável pelo The Official Marx Toy Museum, à autora.
16. E-mail enviado por Sidnei Paulo Diana, proprietário da Loja “Brinquedos Raros”, em São Paulo, à autora.
17. SPADACCINI, Bárbara. *Du soldat de bois au robot transformable*. Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1990. P. 6.
18. *Ibidem.*
19. Sobre o “Forte Apache”, baseadas em VON, Cristina. *Op. cit.* e CROSS, Gary. *Toys and the changing world of american childhood*. Londres : Harvard University Press, 1997, e FREY, Tom. *Toy Bop: Kid classics of the 50's and 60's*. EUA : Fuzzy Dice Productions, 1994.
20. VON, Cristina *Op. cit.* P. 155-6.

21. Idem. P. 154.
22. TAMBINI, Michel. *O Design do século*. O livro definitivo do design do século XX. São Paulo : Ática, 1997. P. 2000.
23. FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. 1º Tomo. Rio de Janeiro : José Olympio, 1959.
24. Idem. P. 64.
25. Id. P. 66.
26. Id. P. 65.
27. Id. P. CLVII.
28. Id. P. 89.
29. Id. P. 89-90.
30. Id. P. 90.
31. Ibidem.

Uma exposição internacional no Rio de Janeiro

Anamaria Rego de Almeida *

Para comemorar o Centenário da Independência do Brasil, foi programada uma Exposição Internacional na Capital Federal, com o objetivo de mostrar ao mundo o desenvolvimento econômico, social, político e cultural do país, transformando a cidade numa grande vitrine aos olhos do mundo.

A cidade modificou-se urbanisticamente, desde o desmonte do Morro do Castelo, iniciado em novembro de 1920. A exposição, com seus palácios e uma longa avenida, representou um esforço que, junto com a remoção das primeiras pedras e acúmulos de terra, lançados ao mar próximo, trouxe muitas dúvidas¹.

Foi um trabalho bastante árduo, executado em curto prazo de tempo.

As comemorações iniciaram-se no dia 7 de setembro de 1922, com o presidente Epitácio Pessoa abrindo as solenidades, e encerraram a 7 de setembro de 1923, sob a presidência do Presidente Artur Bernardes e do novo prefeito, Alaor Prata.

Resumo / Abstract

Uma exposição internacional no Rio de Janeiro

Anamaria Rego de Almeida

O trabalho versa sobre a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, realizada nos anos de 1922 e 1923. A autora procura dar uma idéia dos possíveis percursos da Exposição, descrevendo os monumentos e pavilhões brasileiros, assim como os Palácios internacionais. Neste sentido, contextualiza o conjunto arquitetônico do Calabouço, que, durante a Exposição, foi o Palácio das Grandes Indústrias e, quando esta encerrou suas atividades, passou a abrigar o Museu Histórico Nacional.

*An international exhibition in Rio de Janeiro
Anamaria Rego de Almeida*

The article deals with the Commemorative Exhibition for Brazil's Independence Centennial in 1922 and 1923. The author tries to show the possible routes of the exhibition describing the monuments and the international and Brazilian pavillions. The article includes the Calabouço ("dungeon") architectural complex, which during the exhibition was the Great Industries Palace, later becoming the National Historical Museum.

* Museóloga e historiadora. Pesquisadora do Museu Histórico Nacional.

A exposição estendeu-se do Passeio Público à Ponta do Calabouço, chegando até a esplanada do Mercado e atingindo cerca de 2.500.000 m².

A escolha para local do evento, coincidiu com a decisão do então prefeito Carlos Sampaio de demolir e aterrar o Morro do Castelo. As obras começaram em 1921, com a utilização intensificada de força hidráulica para acelerar o último desmonte. Os pavilhões que acolheriam os principais produtos e atividades brasileiras e de outros 14 países seriam construídos em duas áreas contíguas, estendendo-se desde o Palácio Monroe até o Mercado da Praça XV.

Para confirmar a interdependência das duas realizações, a derrubada do Morro e a Exposição, foi nomeado pelo presidente da República, Epitácio Pessoa, para presidente da Comissão Organizadora das Festividades, o prefeito Carlos Sampaio. Os membros da Comissão eram o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, José Joaquim Ferreira Chaves; o prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, também no cargo de comissário geral, e o ministro da Agricultura, Indústria e Comércio, José Pires do Rio. Para os cargos executivos, foram nomeados Francisco Ferreira Ramos (delegado geral), o engenheiro Alfredo Conrado Niemeyer (diretor-geral da representação estrangeira) e João Batista de Melo e Souza (secretário-geral da comissão executiva). Manoel de Alencar Guimarães foi indicado tesoureiro, enquanto para a vice-presidência da Comissão foram nomeados Antônio Olyntho dos Santos Pires e Antônio Assis de Pádua Resende, um para a área executiva e outro para a área estrangeira. A Comissão tinha como secretário-geral o deputado Delfim Carlos da Silva. O pintor Batista da Costa era responsável pela exposição de Belas Artes, enquanto os engenheiros Otávio Moreira Pena e Benjamim Teles Rocha Faria eram encarregados das obras gerais³.

Monumentos e pavilhões brasileiros

A exposição era, em todos os sentidos, um empreendimento gigantesco. O acesso acontecia pelas chamadas “Portas monumentais”, a principal delas situada sobre o eixo da Avenida Rio Branco, entre os Jardins do Monroe e um terreno particular. São autores do projeto os arquitetos Edgard Viana e Mário Fortim. A “Porta norte”, em estilo neocolonial, ficava do lado oposto, junto ao Mercado Municipal, e foi projetada pelo arquiteto Rafael Galvão. Dava acesso à “Avenida das Nações”, principal área da exposição, e consistia de dois pilões decorados, ladeando o motivo central arquitetônico que se abria em um arco de 11 metros de altura.

O “Palácio Monroe” já existia, tendo sido erguido em 1906. Teve seus três andares ocupados com os serviços do “Pavilhão da Administração”: no

térreo funcionava o “Bureau Oficial de Informações”; no primeiro andar, os escritórios da “Comissão Executiva”; no segundo, os salões de festas e recepções⁴.

Uma das construções mais luxuosas, projeto eclético dos arquitetos Arquimedes Memória e Francisque Cuchet, o “Palácio das Festas” foi decorado, na parte de pintura exterior e interior, pelos pintores Rodolfo e Carlos Chambelland, que se encarregaram do desenho e da pintura do teto, todo em motivos alegóricos. Os escultores Francisco Andrade e Modestino Kanto, esculpiram, em alto relevo, as frisas da fachada, a da esquerda representando a evolução política e a da direita, a evolução econômica. Sobre a porta única, foi erguida uma alegoria da Independência, completando a estrutura do Palácio.

O salão central ficou reservado para as solenidades da exposição e apenas duas galerias foram ocupadas por expositores. Nas galerias inferiores foram instaladas mostras de Higiene e Assistência, possibilitando a visita de homens e mulheres em compartimentos separados; uma campanha anti-sifilítica advertia sobre o perigo da contaminação.

Uma mostra de educação ocupava as galerias superiores, juntamente com mobiliário para consultórios médicos e odontológicos, instrumentos cirúrgicos de fabricação nacional e equipamentos médicos.

O “Palácio dos Estados”, também de traço eclético, inspirado na Renascença francesa, era projeto do arquiteto Pujol Júnior. Constava de cinco pavimentos e uma torre de 45 metros. O andar térreo abrigava o Ministério da Agricultura. O Observatório Astronômico Nacional apresentou documentos e fotos e uma grande luneta, fabricada em Londres e que, até 1921, servia para determinar a hora na Capital Federal. No térreo ficaram localizadas mostras escolares, como as da Escola de Aprendizes Artífices e a Escola de Minas de Ouro Preto. Exposições de firmas privadas ocuparam o primeiro andar, com produtos fabricados principalmente em São Paulo e no Paraná. O segundo andar era ocupado por mostras de São Paulo e Minas Gerais, enquanto no terceiro, a Imprensa Nacional apresentava trabalhos produzidos em suas oficinas. O quarto andar foi ocupado pela indústria do Estado do Rio de Janeiro: mobiliário, cerâmica, produtos farmacêuticos, vinhos, fósforos, dentre outros.

O “Palácio das Grandes Indústrias” foi instalado nos antigos Arsenal de Guerra e Forte do Calabouço. Os prédios foram restaurados pelos arquitetos Memória e Cuchet, seguindo o estilo neocolonial⁵. No Forte do Calabouço foi erguida uma torre de 35 metros de altura, o “mirante geral da exposição”. Entre a torre e o corpo principal do Palácio, ficava um terraço ajardinado

com acesso pelas escadarias. Foi uma das maiores edificações, com mais de 6,5 mil metros quadrados, sendo considerado um dos prédios mais bonitos do evento.

No andar térreo foram expostos produtos alimentícios, com instalações de firmas particulares, produtoras de gêneros alimentícios. No segundo andar foi instalado um museu militar, pelo Ministério da Guerra, em duas salas; uma terceira foi ocupada por mostra de objetos, livros e documentos do Estado Maior do Exército⁶. Nesta sala também havia mostras da produção agrícola e industrial. Na parte superior da torre funcionava o Serviço de Meteorologia e, na inferior, que abrangia os terraços, uma casa de chá.

Projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios Filho, expoente do ecletismo no Rio de Janeiro, o “Pavilhão de fios e tecidos” compunha-se de um corpo central, encimado por um lanternim (tipo de teto destinado a facilitar a ventilação). A princípio, deveria alojar o “Pavilhão da Viação e Obras Públicas”, mas acabou aproveitado para as mostras da indústria têxtil. Nos andares superiores foram expostos os mais variados tecidos produzidos no país, assim como roupas industrializadas. No subsolo podia ser vista uma grande máquina de fiação montada.

O “Palácio das Pequenas Industrias” foi desenhado pelos arquitetos Nestor de Figueiredo e San Juan. Constando de dois andares em estilo colonial tinha torreões laterais e azulejos azuis e brancos como ornamentos. No primeiro andar ficaram expostos artigos de lazer e de viagem; o andar superior era ocupado pela indústria regional brasileira. A sala das rendas do Ceará homenageava, a pedido dos próprios expositores, a primeira-dama Mary Sayão Pessoa, esposa do Presidente da República⁷. Nas demais salas encontravam-se diversas espécies de trabalhos confeccionados pelo Instituto Benjamim Constant, além de bronzes da Fundação Indígena e artesanato em pena, osso e outros materiais. Também figurava um quadro em seda bordada a fio de ouro, representando a Estátua Eqüestre de D. Pedro I⁸.

Uma das menores construções do evento, o “Palácio do Distrito Federal” foi projetado pelo arquiteto Silvio Rabeccchi. Era composto de dois pavimentos, com uma área de 642 metros. Destinado em princípio para servir como pavilhão da administração, antes que o Palácio Monroe fosse escolhido para tal função, o prédio ficou para o Distrito Federal.

No andar superior as salas foram reservadas para as instituições educacionais, como o Instituto Profissional Orsina da Fonseca (com trabalhos confeccionados pelas alunas), a Escola Profissional Rivadavia Correia (mostrou

uma reprodução de peixes e frutas e técnicas de preparação doméstica de produtos alimentícios), e a Escola Profissional Visconde de Cairu (trabalhos em madeira, modelos geométricos, esculturas, desenhos e artesanato), dentre outros. O Arquivo Municipal se fez representar por edições de obras publicadas pelo governo municipal e um “mapa vivo” do Distrito Federal.

O “Pavilhão de Caça e Pesca” era um dos prédios mais interessantes, pois se constituía de dois pavilhões, sobre estacas, ligados por uma ponte, situados diretamente sobre a água da baía de Guanabara. O projeto era do arquiteto Armando de Oliveira e destinava-se a expor modelos de embarcações leves construídas em estaleiros nacionais, bem como artigos destinados à pesca. No andar superior era apresentada uma mostra sobre a fauna brasileira, com espécies empalhadas e produtos derivados, bem como uma coleção etnológica emprestada por colecionadores particulares.

Nascido da transformação da ala do Mercado Municipal frente ao espaço da Exposição, o “Pavilhão das Exposições Particulares” era apresentado como “exemplo de beleza artística”, riscado num estilo barroco de inspiração centro-européia. Constando de um corpo central imponente e duas alas laterais, terminava num pavilhão “ricamente decorado”. Sua área era de 1.208 m².

Esse pavilhão era destinado às casas de comércio ou firmas privadas que desejassem fazer negócios na Exposição. Num dos compartimentos, foi instalada a mostra da Estrada de Ferro Central do Brasil, com plantas de sua futura sede, além de trabalhos metalúrgicos executados pela Escola de Aprendizes do Engenho de Dentro. Várias cidades e municípios de todo o país montaram pequenos pavilhões, para que suas atividades e produtos pudessem ser expostos. Repartições públicas não previstas nos pavilhões centrais bancaram pequenos estandes para exibir suas atividades; firmas privadas fizeram o mesmo.

O “Parque de diversões” era uma das áreas mais populares de todos o evento. Este pavilhão só foi inaugurado mais tarde, em 22 de novembro. Projetado pelo arquiteto Morales de los Rios Filho, compreendia uma das maiores edificações do evento, com 20 mil m² e uma fachada de 300 metros, em arcadas. Em forma de avião, o que lhe dava um aspecto original, apresentava na entrada, decoração de papagaios, macacos, periquitos, galhas e outros animais da nossa fauna. As portas eram emolduradas por guirlandas de máscaras simbólicas. Na saída do edifício, gabirus e cegonhas faziam parte da decoração.

Os brinquedos instalados eram, então, muito modernos: roda-gigante (naquela época, uma novidade), carrosséis e uma montanha-russa. Também lá figuravam teatros, cafés-concertos, cinematógrafo, dioramas, salões de baile e aluguel de bicicletas. Tudo isso complementado por serviços de chá, bar e restaurante⁹.

Projetado por Nestor de Figueiredo, decorado com esculturas de Zaco Paraná e pinturas de Miranda Júnior, o “Pavilhão de Música” destinava-se a concertos e eventos artísticos ligados à música. A ornamentação, considerada de “extremado bom gosto” pela imprensa da época, articulava-se ao estilo eclético da edificação¹⁰.

Projetado pelo arquiteto Gastão Baiana, o “Pavilhão de Estatística” compunha-se de dois pavimentos, em estilo eclético Luís XVI. Era pesadamente ornamentado e apresentava, como solução para iluminação, um zimbório central. Lá estiveram expostas publicações de caráter político, social e econômico, quadros demonstrativos e comparativos do Brasil com outros países: mapas, diagramas e cartogramas.

Palácios internacionais

Dentre as nações convidadas, Portugal foi uma das que compareceu com dois pavilhões diferentes. O “de Honra” foi construído entre o “Palácio das Festas” e o Pavilhão da Bélgica. O segundo, “das Industrias”, ficou em frente ao da Itália. A construção buscava um “estilo português”, tendo sido projetada por vários arquitetos, escolhidos em concurso organizado pelo governo.

O “Pavilhão de Honra” foi construído em dois andares, com três corpos, sendo o central mais elevado. Era projeto dos arquitetos Assunção Santos e Rebelo de Andrade, que se inspiravam no “movimento nacional da renascença portuguesa”. Emulando um convento, com pátios internos ajardinados, era composto de três corpos separados por dois claustros ligados por varandas sobre colunas e, ao fundo, galerias fechadas. Corpo central com grande vestíbulo que seguia a nave principal, circundada por dois andares de galerias. Ornamentado com telas de Columbano, Ribeiro Jr., Condeixa e Antônio Carneiro, dentre outros expoentes da arte acadêmica lusa, exibia também esculturas em gesso e bronze de Teixeira Lopes, Souza Caldas, Julio Vaz Júnior, Pinto do Couto e Tomás da Costa. Os temas eram apresentados como “históricos e portugueses”, alguns chegando até a atualidade, como o vitral referente ao *raida* aéreo de Gago Coutinho e Sacadura Cabral; próximo, pen-

dendo de cabos de aço, podia ser visto o próprio hidroavião “Vera Cruz”. Havia também uma cópia do quadro de Nuno Gonçalves, do século XV, conhecido como “O painel do Infante”, depois oferecida ao governo brasileiro. Azulejos de Silva Pinto, distribuídos em oito painéis, representavam as indústrias agrícolas, a lavoura, a rega, a cortiça, o vinho, a pesca e os cestos.

O “Pavilhão das Indústrias” foi decorado pelo escultor Costa Mota Sobrinho, dentre outros. Costa fez toda a parte decorativa dos dois pavilhões portugueses. Leal da Câmara foi o pintor das barras decorativas dos quatro torreões e das três galerias de arte aplicada, além de ter ornamentado os dois pátios. Havia exposições de pintura das indústrias e escolas oficiais e uma importante exposição das colônias. Foi também apresentado um carrilhão composto de sinos fundidos em Braga por processos tradicionais, que era tocado por um sineiro da “Bracara Augusta”.

Em estilo eclético de inspiração neoclássica, o pavilhão da Argentina foi construído no início da “Avenida das Nações”, abrindo a série de construções das nações estrangeiras convidadas. Localizado entre o Monroe e o pavilhão americano, teve seu projeto arquitetônico feito por Alejandro Christophesen. Sua construção constituiu-se de três andares, com uma cúpula de forma retangular, cuja fachada combinava elementos decorativos gregos, romanos e renascentistas. Com superfície de 1.000 m², usou do material vindo de seu próprio país. Do seu lado direito, estava instalado um pequeno parque de jogos infantis.

No primeiro andar podiam ser encontrados produtos alimentícios industrializados argentinos. No segundo, estavam instaladas mostras de matérias-primas, as exposições especiais de Buenos Aires e as seções de educação e economia social. O terceiro andar foi ocupado por grande salão cinematográfico e de conferências, sendo os espaços restantes preenchidos por exposições oficiais da indústria, terra, colonização e fomento.

Os argentinos mostraram grande preocupação em divulgar o estado de seu país. Foram feitas publicações informativas sobre a situação econômica e social e distribuídas várias edições particulares referentes aos grande bancos e estabelecimentos industriais. Foi produzido também um álbum de vistas de Buenos Aires e duas obras descritivas sobre as principais curiosidades do país¹¹.

Vários pavilhões de nações estrangeiras eram construções efêmeras, destinadas a serem desmontadas após o evento. Não era o caso do pavilhão

dos Estados Unidos, edificação permanente, destinada a servir, após o encerramento do evento, como sede da embaixada norte-americana.

Curiosamente projetada em estilo “colonial português”, a sede da representação americana ocupava uma superfície de 2.000 m² e tinha 54 metros de fachada. Composto de dois pavimentos, tinha os pés-direitos desiguais e um pátio interno com um chafariz no centro. Os arcos das janelas, das portas, as escadaria e outros elementos da fachada eram em granito brasileiro, assim como também eram daqui as telhas.

O primeiro andar era dedicado às exposições e o segundo tinha um salão de recepção e salas de descanso para visitantes norte-americanos. A mostra americana era a maior do evento e necessitou da instalação de alguns prédios temporários, nos fundos do pavilhão principal e na Praça Mauá. No prédio temporário da “Avenida das Nações” foram instaladas as mostras oficiais: Exército, Marinha (expondo armamento moderno, equipamento de comunicações e miniaturas de veículos e navios), serviços de higiene e saúde públicas, ciências, artes, cultura – um grande cinema funcionava em várias sessões por dia –, uma mostra da Cruz Vermelha e do Canal do Panamá. O pavilhão da Praça Mauá, enorme edificação pré-fabricada em aço, era diretamente financiado por sindicatos de indústrias norte-americanas e tinha administração própria. Segundo publicações da época, recebeu mais de 600 mil visitantes¹².

Localizado entre os pavilhões da Dinamarca e cThecoslováquia, na Avenida das Nações, o pavilhão do México era em estilo neocolonial, inspirado na colonização espanhola. Constava de dois andares, no térreo podia ser visto um pátio, um corredor, o vestíbulo, salas e galerias. O edifício era pesadamente ornamentado, tendo um pátio com arcadas ocupando três de suas fachadas. Ao fundo foi instalada uma grande fonte, e duas escadarias de azulejos conduziam ao terraço. A decoração imitava os ladrilhos de barro, característicos da cidade de Guadalajara.

O México foi um dos primeiros países a aceitar o convite do governo brasileiro para se apresentar no Centenário da Independência. A Secretaria de Estado de Indústria, Comércio e Trabalho abriu concurso para a construção do pavilhão; apresentaram projetos os arquitetos Carlos Obregon Santacilia e Carlos Tarditi. Uma missão diplomática foi nomeada e foi designado Embaixador Especial o secretário de Educação da República, José Vasconcelos. A presença desse intelectual, autor de importantes livros sobre história e antropologia do México e depois candidato a presidente da República, explica a forte presença de objetos artísticos e etnográficos na mostra mexicana: ren-

das, cerâmicas tradicionais, roupas típicas e outros produtos. Em outra galeria, ervas medicinais, cerâmicas decorativas, mármore e espécimes da fauna empalhados. No vestíbulo, maquetes de edificações hispânicas e pré-colombianas ofereciam ao público uma visão bastante idealizada da sociedade mexicana.

A representação francesa dividia-se em duas partes: o “Palácio de Honra” e o “Pavilhão dos Expositores”. O “Palácio de Honra” era uma cópia reduzida do palácio *Petit Trianon*, de Versalhes, e, ao término da exposição, foi oferecido pelo parlamento francês ao Brasil¹³. O “Pavilhão dos Expositores” compreendia um palácio e um *ball*, que ocupavam 5.000 m². Compreendia 12 salas e uma galeria, com mostras de produtos franceses. Era dada grande ênfase à indústria de moda, confecção e áreas relacionadas. Também enviaram representantes grandes firmas de indústria pesada.

O pavilhão belga foi considerado uma das mais bonitas edificações das erguidas na “Avenida das Nações”. Em estilo renascimento flamengo, seus elementos construtivos eram todos em pedra de cantaria, trazida da região de Bruges. A entrada principal era coroada por uma pinha formada por volutas delineadas, onde repousa uma estátua representando a Bélgica. Baixos-relevos representando a indústria belga adornavam as janelas. Obra do escultor Lagae, constituíam os elementos decorativos da fachada, a principal das quais era precedida por um terraço ovalado com escadaria.

A representação belga era integrada por vinte grupos de exposição, dirigidos por um comitê especial, sendo que as Belas Artes constituíam o primeiro grupo. Na Praça Mauá ficaram concentradas as galerias com as grandes indústrias nacionais. Foram editados dois catálogos: Belas Artes e “A Bélgica Industrial”. Figurava juntamente com a Bélgica o Grão-Ducado do Luxemburgo.

Todo construído em concreto, ferro e tijolo, com argamassa de cimento branco nos elementos ornamentais, o pavilhão inglês era riscado em estilo clássico. Com larga faixa de ladrilhos azuis circundando as fachadas, acima das janelas da fachada principal destacavam-se três painéis de faiança, executados por Harold Stabler e S. Kruger Gray, representando as Armas Reais, as do Brasil e as da cidade do Rio de Janeiro. Como motivo ornamental destacava-se o zimbório de vidro colorido que cobria o *ball* central. A decoração de motivos navais foi executada por três artistas ingleses: Charles Sims, diretor da *Royal Academy*, Auning Bell e Gerald Moira. Os frisos que circundavam a sala eram de autoria de Auning Bell, reproduzindo as armas dos principais portos

do Império Britânico e do Brasil. A Inglaterra expôs grande número de produtos industriais de todos os tipos, além de curiosidades das colônias e de muitas miniaturas de navios.

O pavilhão italiano ficou erigido entre a Inglaterra e a Dinamarca, na “Avenida das Nações”, monumento caracteristicamente italiano. Ocupava uma área de 88 metros de frente por 20 de fundos. Com armação toda em aço, foi montado por operários vindos da Itália. Como o tempo para montagem foi curto, várias províncias italianas não puderam participar do evento. O desenho da edificação era simples, com uma porta monumental de entrada ladeada por duas alas; acima da porta foi colocada a reprodução da escultura “Loba Romana”.

O “Palácio da Itália” era constituído por dois andares, ligados por escadarias, ao longo das quais diferentes seções apresentavam a arte e a indústria italianas. Ao todo, as mostras italianas somavam 24 grupos, subdivididos em 121 classes.

O Pavilhão da Noruega era de projetado em estilo “tipicamente nacional”, com algumas alterações, exigidas pelo clima brasileiro. Edificação pré-fabricada em madeira, fixada com parafusos, o pavilhão era composto de dois andares, encimados por uma alta torre. Foi editado pelo governo norueguês um catálogo em vários idiomas, largamente distribuído para o público. Os noruegueses trouxeram várias mostras, sendo numeroso o contingente de expositores. Pinturas e esculturas de artistas nacionais podiam ser vistas nas salas de exposição, de conferências e no jardim. Uma mostra de higiene pública foi organizada pela “Associação das Senhoras Norueguesas”, apresentando um trabalho estatístico e laboratorial que expressava a luta contra a tuberculose naquele país.

A Suécia viu no convite brasileiro uma forma de fazer relações públicas, pois o país vinha de algumas perturbações políticas internas. Os créditos para a representação foram concedidos por unanimidade, e o Rei Gustavo V nomeou uma comissão para tratar do assunto. Esta era dirigida por importantes figuras da política local e incluía um conhecido explorador polar, o capitão Bernstroen.

Projetado pelo arquiteto Tarben Gruta em estilo chamado de gustaviniano e inspirado nas construções de madeira da região de Upsala, o Pavilhão Sueco foi um dos edifícios mais característicos na “Avenida das Nações”. Pré-fabricado em aço e madeira, na Suécia, com material sueco, foi, como fizeram os organizadores questão de alardear, transportado para o Rio

em navio também sueco. No primeiro andar ficava uma grande sala de exposição e uma ante-sala para serviços de administração e informações e outra pequena sala de visitas com ornamentos e mobília sueca. Diversos catálogos davam informações sobre o país, sua história, desenvolvimento tecnológico e cultural. Havia também importantes mostras de produtos industriais.

A representação do reino da Dinamarca era das menores que integravam a exposição. De fato, os organizadores procuraram frisar a marca deixada pelos nacionais na cultura brasileira, através do paleontólogo Peter Lund e do botânico Eugen Warming, com seus trabalhos sobre a flora do Brasil. A pequena edificação, que reproduzia uma igreja típica em madeira, também expunha obras de arte e artesanato.

Um dos primeiros países a responder afirmativamente ao convite para se integrar às Comemorações do Centenário, a República Tchecoslovaca era, então, um país novo, disposto a se exhibir para o mundo. Seu pavilhão localizava-se entre o do México e o da Noruega, na “Avenida das Nações”, projetado em estilo inspirado no barroco local. Caracterizado por ter uma porta única, coberta e toda envidraçada, foi projetado pelos arquitetos Pytlik e Janák, este último professor da Academia de Belas Artes de Praga. O cônsul brasileiro em Praga, Otávio Paranaguá, empenhou-se pessoalmente nos preparativos, chegando a integrar a comissão preparatória.

Ao que parece, os tchecos viam na exposição importante oportunidade para estabelecer laços comerciais com o Brasil, de forma que importantes políticos locais esforçaram-se para ter uma participação destacada. Os ministros do exterior e do comércio integravam a comissão. O empenho do governo tcheco ficava expresso na excelente qualidade do material de divulgação distribuído ao público: catálogos com informações sobre a geografia, história, economia, finanças e artes da República.

Os mesmos motivos pareciam mover o governo japonês. O pavilhão desse país incorporava materiais trazidos do Japão e foi montado por operários japoneses vindos especialmente para a ocasião. Imitando um palácio japonês (que o público passou a chamar de “pagode”), ocupou uma área de 50 metros de frente por 24 metros de fundo, com 18 metros de altura. A Associação Industrial do Japão foi encarregada de construí-lo, sendo que membros destacados da sociedade japonesa integraram a comissão japonesa na exposição.

O pavilhão constava de 11 seções. A quantidade de artigos expostos era surpreendente, e claramente procurava mostrar o desenvolvimento industrial

do país. Um catálogo ilustrações coloridas das paisagens japonesas, além de figuras da geografia, história, fauna, flora, forças armadas, agricultura, comércio, indústria e educação, tornou-se particularmente popular.

As edificações da exposição e a cidade depois de 1923

A Exposição Internacional do Centenário da Independência terminou em 7 de setembro de 1923. Caso se leve em conta a imprensa da época, foi visitada por mais de três milhões de pessoas e mobilizou um enorme esforço por parte das autoridades. Depois de 1922, a cidade não seria mais a mesma, pois o desaparecimento do morro do Castelo e a construção do aterro logo em frente (onde, hoje me dia, localiza-se o Aeroporto Santos Dumont) criaram novos espaços no traçado urbano. Do conjunto das construções que faziam parte da Exposição, a maioria não sobreviveu a seu término. Alguns pavilhões seriam incorporados ao ambiente da cidade, outros foram destruídos ou reconduzidos aos seus países de origem. O pavilhão da Argentina foi desmontado e devolvido a Buenos Aires. O do Japão pode ter tido destino mais interessante: oferecido ao governo do município, serviria para uma escola de aperfeiçoamento técnico. Não se tem, entretanto, informações sobre se tal destino, de fato, se concretizou.

O da França, doado pelo governo francês, ainda hoje abriga a Academia Brasileira de Letras. O da Inglaterra também foi oferecido ao governo, que o repassou depois à ABL. Hoje em dia, lá se localiza um prédio moderno, no qual a Academia ocupa alguns andares.

O pavilhão sueco foi desmontado e devolvido, o mesmo não acontecendo com os da Itália, México, Tchecoslováquia e Noruega, doados ao governo brasileiro. O da Dinamarca foi demolido, assim como o da Bélgica.

Os pavilhões nacionais, sendo quase todos permanentes, receberam novas funções após o término da Exposição. O Palácio dos Estados passou a servir como Ministério da Agricultura. Transferido para o governo estadual, acabou assolado por um grande incêndio, em 1982, sendo demolido logo depois. Recentemente, uma repartição do Departamento de Trânsito do Município foi erguida no local. No lado oposto, o imponente “Palácio das Festas” foi demolido no início dos anos 70, sendo que por seu terreno circulam hoje em dias os passageiros dos ônibus municipais que servem o Rio de Janeiro. O “Pavilhão do Distrito Federal” abriga, desde os anos 60, o Museu da Imagem e do Som. No início dos anos 90, passou por restauração bastante minuciosa, que revelou detalhes construtivos surpreendentes. Próximo dele, o “Pavilhão

da Estatística” abrigou, logo depois de esvaziado, repartições médico-sanitárias. Atualmente restaurado, parece ter encontrado vocação definitiva quando passou a abrigar o Centro Cultural da Saúde. O “Pavilhão de Caça e Pesca” foi aproveitado para serviços da Polícia Marítima e da Saúde dos Portos. Foi demolido para dar lugar à sede do Clube de Aeronáutica. Também já não existe mais o “Pavilhão dos Fios e Tecidos”. Depois de servir de sede provisória para diversas repartições da prefeitura, foi demolido na década de 70.

Diversos pavilhões e estandes foram demolidos logo após o encerrados os trabalhos. Desapareceram os Palácios da Música, Pavilhão das Exposições Particulares, o restaurante, os dois Portões Monumentais, o Restaurante Oficial e vários outros pavilhões particulares espalhados pela Exposição.

O “Palácio das Grandes Indústrias”, o antigo Arsenal de Guerra é, ainda hoje, o mais visível dos restos daquele evento. Recebeu, primeiramente, algumas repartições do Ministério da Agricultura e a “Revista do Supremo Tribunal Federal” – desta, restou um belo teto pintado, na galeria de exposições Jenny Dreyfuss. O Museu Histórico Nacional tem sua sede, no hoje denominado “Conjunto Arquitetônico da Ponta do Calabouço”, desde o dia 12 de outubro de 1922. Inicialmente instalado em duas salas, foi, paulatinamente, ocupando espaço com suas exposições, até que, ao término dos anos 70, quase 50 anos após o evento, finalmente ocupou todo o prédio, sem que seus ecos nele ressoassem.

Notas

1. Ver KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro : Secretaria de Cultura : Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural : Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

2. O Palácio Monroe era uma reprodução do pavilhão brasileiro na Exposição de Saint Louis (EUA), realizada em 1904. De 1913 a 1922 esteve ocupado pelo Congresso Nacional, sendo neste mesmo ano incorporado à Exposição. Foi demolido em 1976, dando lugar à Praça Mahatma Gandhi. Maiores detalhes em CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro – Centro histórico: 1808 : 1998 : marco da colônia*. Rio de Janeiro : Dresdner Bank Brasil : Ministério da Cultura : Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1998.

3. Cf. BRASIL. *Livro de Ouro: Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição do Rio de Janeiro : 7 de setembro de 1822 a 7 de setembro de 1922 : 7 de setembro de 1923*. Rio de Janeiro : Ed. Anuário do Brasil : Almanaque Laemmert, 1922.

4. Idem.

5. Sobre o assunto ver KESSEL, Carlos. *Entre o pastiche e o moderno: arquitetura neocolonial no Brasil*. Rio de Janeiro : UFRJ/Depto de História, 2002. Especialmente o capítulo 3.
6. Os acervos dessas mostras eram constituídos por objetos de dois museus pedagógicos do Exército, então desativados, e foram, posteriormente, integrados ao acervo do Museu Histórico Nacional, fundado em agosto daquele ano. Sobre o assunto ver BITTENCOURT, José Neves. *Território largo e profundo: os acervos de museus no Rio de Janeiro como representação do território do Estado Imperial, 1818-1889*. Niterói, UFF : Depto. de História, 1997. Especialmente o capítulo 7.
7. Cf. BRASIL. Livro de Ouro... *Op. cit.*
8. Este objeto foi posteriormente incorporado às coleções do Museu Histórico Nacional, onde ainda se encontra. Ver BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral (Reserva Técnica)* Objeto SIGA 20516. “Painel comemorativo.” Ver também BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral (Div. De Controle do Patrimônio)*. Proc. 6/54.
9. O Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional preserva uma coleção de plantas que possibilitam uma interessante visão de conjunto da exposição, inclusive do “Parque de Diversões”. Ver BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral (Arquivo Histórico)*. “Mapas e Plantas”, notação MPex. 1/3. O “Parque de Diversões” pode ser analisado nas plantas da mesma coleção, com notações Mpex 3.1 até 3.6. Uma excelente visão geral da exposição pode ser encontrada em Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral (Arquivo Histórico)*. “Album Iconográfico 59.” As fotos foram feitas por Mozart A. Lopes, em 1922, e parte delas representa diversas vistas da exposição.
10. “Exposição: Pavilhão da Música.” Ilustração Brasileira (Órgão Oficial da Comemoração do Centenário da Independência). Rio de Janeiro, 14 de julho de 1922.
11. Um desses instrumentos ainda se encontra incorporado ao acervo do Museu Histórico Nacional. Ver BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral (Reserva Técnica)* Objeto SIGA 19498. “Visor estereoscópico”. As fotografias encontram-se no Arquivo Histórico. Ver BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral (Arquivo Histórico)*. “Iconografia Avulsa”. Trata-se de um sistema em que duas fotografias idênticas, impressas lado a lado, quando observadas por lentes ligeiramente diferentes em grau e posição, geravam uma ilusão de tridimensionalidade.
12. “A invasão yankee da Praça Mauá. O enorme edifício de aço impressiona os cariocas.” Revista da Semana. Nº 50, 9 de dezembro de 1922.
13. O Museu Histórico Nacional preserva, em suas coleções, os seguintes objetos, relacionados à exposição do Centenário: SIGA 14.814 - *Distintivo* (Comemorativo do Centenário da Independência); SIGA 17.973 - *Distintivo* (Comissão Organizadora da Exposição Nacional do Centenário). Rio de Janeiro, 1922; SIGA 17.972 - *Distintivo* (Subcomissão de Congressos da Exposição Nacional de 1922); SIGA 16.571. *Medalha* (Comemorativa do Centenário da Independência); SIGA 15.796 *Distintivo* (Centenário da Independência); SIGA 14.813 *Distintivo* (Comemorativo do Centenário da Independência).

“Sopra le Medaglie Antiche”

Os dois livros mais antigos nas coleções do Museu Histórico Nacional

Fernando Gomes Cardoso *

Maria de Jesus Pires **

Arlette Pinto de Oliveira e Silva ***

Introdução

... queremos chamar a atenção para outro personagem, intrinsecamente ligado ao homem, e o mais importante da História das Letras, da Cultura e da Comunicação: O Livro.

Quase, podíamos dizer, nasceram juntos, porque o Homem, no seu desejo de dialogar, de comunicar-

Resumo / Abstract

“Sopra le Medaglie Antiche”

Os dois livros mais antigos nas coleções do Museu Histórico Nacional

Fernando Gomes Cardoso, Maria de Jesus Pires e Arlette Pinto de Oliveira e Silva

O artigo descreve o processo de restauração de dois exemplares de *Sopra le Medaglie Antiche*, obras raras do acervo bibliográfico de numismática do Museu Histórico Nacional, editadas em Veneza e impressas em italiano arcaico, sobre papel de trapos. Os autores abordam a história da produção editorial, a fim de contextualizar a publicação das obras, assim como de lançar as bases dos processos de restauração.

“Sopra le medaglie antiche”

The two oldest books in the National Historical Museum's collections

Fernando Gomes Cardoso, Maria de Jesus Pires, Arlette Pinto de Oliveira e Silva

The article describes the restoring process of the two volumes of “Sopra le Medaglie Antiche” – rare works of the National Historical Museum numismatic bibliographic collection edited in Venice and printed in archaic Italian, on paper and rags. In the article the authors analyze the history of editorial production placing the two volumes. The text also brings forth aspects related to the process of restoring.

* Professor. Responsável pela Oficina de Livros do Museu Histórico Nacional.

** Museóloga. Restauradora da Oficina de Livros do Museu Histórico Nacional.

*** Professora. Restauradora associada da Oficina de Livros do Museu Histórico Nacional.

Agradecemos a colaboração de João Luís Pirassinunga, pela cuidadosa leitura e revisão dos originais e pelo tratamento digital das fotografias.

se, mal começou a falar, criou o livro. É verdade que inadvertidamente, sem a menor intenção. Não o livro, propriamente dito, mas o que surgiu através das estórias, que contava, de fatos, verdadeiros ou imaginários. Eram as lendas ou narrações simples. Assim começou seu itinerário, sua história. E nesse maravilhoso instante, nasceu a comunicação, base da convivência humana, indispensável à tranquilidade dos povos e paz mundial.¹

Com quase meio milênio de existência, e não sendo de metal, granito ou madeira, e sim do aparentemente frágil papel, olhá-los ou tocá-los nos faz sentir um imenso respeito. Na sua viagem pelo tempo passaram por mãos importantes e gerações de reis e rainhas, habitando por séculos a Real Biblioteca de Portugal para finalmente chegarem ao Brasil na bagagem da Família Real.

Estamos falando de dois exemplares de *Sopra le Medaglie Antiche*, obras raras do acervo bibliográfico de numismática do Museu Histórico Nacional, editadas em Veneza e impressas em italiano arcaico sobre papel de trapos.

A primeira edição é de 1559, em tamanho “in 8º”, e a quarta edição, já revisada e bem maior, foi impressa em “in 4º”, medidas estas que posteriormente tornaram-se padronizadas por convenções internacionais. Naquela época as tiragens não ultrapassavam 200 volumes. Seu demorado processo de impressão, com altíssimo custo, dependia sempre do patrocínio de nobres ricos.

Prontos, os livros eram vendidos ou doados a pessoas importantes e, por serem bens raros e caros, sua aquisição era restrita a uma elite, não estando, dessa forma, acessível a todas as classes sociais.

Essas raridades históricas, que atraem pesquisadores de diversas áreas, passaram um ano na Oficina de Livros do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Histórico Nacional. Seu estado de degradação, causado por elevado grau de acidez e escurecimento, perfurações por ataque de insetos e até mutilações por guilhotina, nas várias encadernações anteriores, exigiram árduo e paciente trabalho de restauro de cada uma de suas folhas.

Para que se compreenda melhor aquilo que acontecia na Europa e que se tornou a mola mestra para o desenvolvimento humano - o livro impresso com tipos móveis sobre papel - é fundamental que voltemos um pouco na História.

Histórico

O livro nasceu e desenvolveu-se utilizando elementos de todos os reinos: mineral, animal e vegetal. Primeiro, a pedra, os metais e a argila, depois as tabuinhas enceradas, as peles de animais, e, finalmente, o córtex das árvores, o junco e a madeira, materiais usados em sua evolução.²

Etimologicamente, papel vem do latim *papyrus* e do grego, *papuros*, o vegetal *cyperus papyrus* não é o papiro do Egito, mas sim seu rival vitorioso.

No início da era cristã, na China, um funcionário da corte chamado Tsai Lung descobre, talvez por acaso, como fazer um suporte para a escrita que fosse maleável, resistente e de baixo custo. Para ser apresentado à corte como um invento foi necessário um longo caminho de testes até que conseguisse chegar a uma lâmina fina e resistente semelhante a um tecido de seda. Embora existam provas fragmentárias de papel datadas de antes da era cristã foi Tsai Lung quem se esmerou em desenvolver sua manufatura.

A prova concreta de que o papel é do início, ou de um pouco antes, da era cristã foi descoberta na cova dos mil budistas, perto do Turquistão, onde foram encontrados 12 mil manuscritos chineses datados de 137 de nossa era. Dessa extraordinária descoberta, 3.000 cópias se encontram no Museu Britânico, à disposição de pesquisadores.

Os chineses mantiveram por mais de 700 anos o segredo do fabrico do papel e os coreanos foram os primeiros a penetrar nesse mistério e criar sua primeira fábrica. Em seguida foram os árabes, dominadores de Samarcande (área situada na antiga União Soviética), que aprenderam a técnica da fabricação. De Samarcande, o papel inicia uma nova caminhada, na direção do Mediterrâneo.

Depois, em 795, o papel atinge Bagdá, capital do Iraque, onde sua indústria floresceu até o século XV. De Bagdá, chega a Damasco, na Síria. É lá que encontra seu mercado de exportação para a Europa, onde o denominado *charta damascena* tem uma receptividade muito grande. Ainda no mesmo século, no Egito, o papel não encontra concorrência no papiro pois este já havia terminado seu ciclo de grandeza e sido substituído pelo pergaminho, que também foi facilmente derrotado pelo papel. Foi a vitória do elemento popular sobre a nobreza

Do Cairo, o uso do papel alcança o norte da África e em seguida a Espanha, já no século XII. Chama a atenção o fato de que os árabes, dominadores da Espanha por quatro séculos, tenham deixado de introduzir ali a fabricação do papel. A Espanha, assim como toda a Península Ibérica, importava de Damasco o melhor papel, *charta damasceno*, que já era então conhecido em todo o continente.

No continente europeu o primeiro moinho foi construído em 1154, em Jativa, na Espanha. Em seguida, em Toledo, surge um papel de excelente qualidade, chamado *toledano*, muito apreciado pelos escribas. Os primeiros papéis feitos na Espanha foram cronologicamente: *jativa, toledo, valência, gerona e manresa*

Os moinhos e papeleiros proliferaram pela Europa. Depois da Espanha, em 1200, foi a vez da Itália, na cidade de Fabriano, e, em 1248 na França, Alemanha e muitos outros, chegando com os navegadores às Américas. Os moinhos eram engenhocas que dependiam de água corrente para movimentar uma roda d'água e esta, das engrenagens que faziam os pilões macerarem os trapos com água, até transformá-los numa pasta, para a fabricação do chamado papel de trapos.

Os trapos, por serem das vestes usadas na época, eram basicamente de linho ou seda e poucas vezes de algodão; forneciam matéria-prima de excelente qualidade. Por terem sido muito lavados, estavam livres de acidez e lignina (espécie de aglutinante, ou seja, substância que mantém juntas as diversas partes da mistura).

Na Europa, por razões climáticas e mesmo de solo, não se encontravam os mesmos vegetais do oriente e médio oriente - kozo e bambu -, razão pela qual cada vez mais o fabrico do papel foi tornando-se difícil e caro para os europeus. Conta-se que, na Inglaterra, existiu uma lei que proibia o uso de linho nos cortejos fúnebres. Muitos países chegaram a utilizar o linho que envolvia as múmias menos célebres.

Muitos papeleiros menos capitalizados e os que não tinham autorização da coroa para produzir adicionavam palha de centeio na mistura, resultando num papel mais escuro e de qualidade inferior. Por isso, surge a filigrana ou marca d'água que era uma espécie de registro do produtor do papel e controle fiscal da coroa. A filigrana se constituía de um desenho, idealizado pelo próprio produtor, bordado ainda na peneira de modelagem do papel. O ressaltado do desenho levava a um menor acúmulo de pasta no local, que, depois de seco

e colocando-o contra a luz, ficava transparente. Essas filigranas passavam de pai para filho e estes sempre acrescentavam alguma coisa ao desenho para personalizá-lo. Hoje essas filigranas ajudam na busca histórica quando não constam data nem autor na obra. Através delas podemos identificar o local, o papeleiro, o possível tipógrafo da cidade, bem como sua data aproximada.

A idéia de que a celulose, tirada do caule da árvore, era o meio mais farto de adquirir a matéria-prima já era antiga, mas sua aplicação só foi possível com a Revolução Industrial.

Com o papel e o advento da imprensa, em 1450, os livros passaram a ser produzidos em toda Europa.

“Assim se revelava aos olhos espantados do homem quatrocentista um novo mundo, que escondia riquezas e segredos ainda mais impressionantes do que as novas terras descobertas que surgiriam do nada pela mesma época. O homem adquire, através da imprensa, a plena consciência da sua força espiritual e se atira ao livro como o sedento se atira à água.”³

Os primeiros livros em *in plano* (papel sem dobra, normalmente de pergaminho) e *in folio* (em folha - papel dobrado) ainda eram muito caros e desconfortáveis para o manuseio pelo seu tamanho e peso. As folhas, que já eram dobradas (*folio*) passaram a ser dobradas uma vez mais, formando assim duas folhas que já formavam cadernos. É o caso do nosso, 4ª edição de *Sopra le medaglie antiche*.

Mais tarde, Aldus Manutius, considerado grande tipógrafo e encadernador da Renascença, popularizou o livro, criando o livro de bolso. O “in 8º” (mais uma dobra) era pequeno, mais econômico e de fácil manuseio. Este formato é o caso do nosso 1ª edição, que hoje integra o acervo de obras raras do Museu Histórico Nacional.

Nossos dois livros *Sopra le medaglie antiche* passaram o ano de 2001 em minucioso tratamento, na área especializada do Laboratório de Conservação e Restauração (LACOR) do Museu Histórico Nacional. Ao chegarem à Oficina de Papel, foram imediatamente higienizados por aspiração, com auxílio de tela, para evitar perda de fragmentos. Nessa primeira interferência foram retirados o B.H.C. (“Benzeno-Hexa-Cloro”, produto tóxico, muito usado, até os

anos 80, como inseticida) mais conhecido como pó-de-broca, os esporos de fungo, a poeira e os resíduos de insetos, para permitir o seu manuseio.

O segundo passo foi fazer o laudo técnico que analisou seu lado histórico, suas características de impressão, encadernação e acabamento, interferências anteriores, males intrínsecos e extrínsecos, que causaram sua parcial

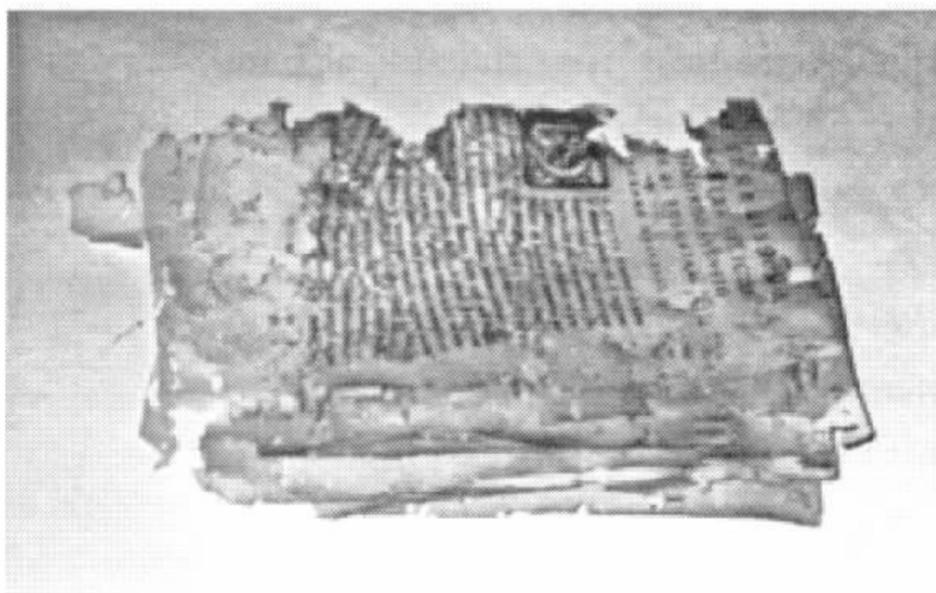


Foto 01

degradação (foto 01), estabelecendo assim o tratamento técnico adequado para as obras.

Tratamento técnico

a. Limpeza mecânica

Inicialmente foi acrescentada a numeração, a lápis, de todas as folhas, já que os números originais muitas vezes são incoerentes.

tes.

Em seguida retirou-se a costura com a conseqüente desmontagem dos cadernos. Nesse momento realizou-se uma segunda higienização, mais minuciosa, onde os pequenos detritos foram retirados a bisturi e para as sujidades diversas foi aplicado o pó de borracha.

b. Limpeza por imersão

O primeiro tratamento por imersão em água quente teve como objetivo a retirada de interferências anteriores – pedaços de papéis colados com cola de amido. Esta etapa ajuda também na abertura das fibras do papel retirando grande quantidade de acidez e sujidades. As páginas mais fragilizadas, protegidas com tela, precisaram ser fixadas com alfinetes para evitar perda de fragmentos.

Cabe ressaltar que essas interferências, hoje danosas, foram de grande benefício na preservação da obra, constituindo um esforço anterior de alguém preocupado com isso.

Um segundo banho, também em água quente, deixou o papel mais claro e livre de sujidades. Então o PH da água foi medido para a preparação do

banho desacidificante. Há uma grande preocupação quanto à desacidificação, porque os papéis muito alcalinizados se tornam higroscópicos, absorvendo mais umidade e, com isso, ficando propensos à contaminação por fungos, quando em ambientes não climatizados. O PH foi estabelecido em 8,5 para que na acidez residual do papel ele se equilibrasse próximo de neutro (foto 02).



Foto 02

Após o tratamento químico, as folhas foram colocadas na secadora - sempre com a proteção de telas.

c. Reenfibragem das folhas

Todas as folhas das duas obras foram submetidas à reenfibragem para resgatar a integridade das folhas devido às perfurações e perdas, bem como para devolver as margens guilhotinadas anteriormente.

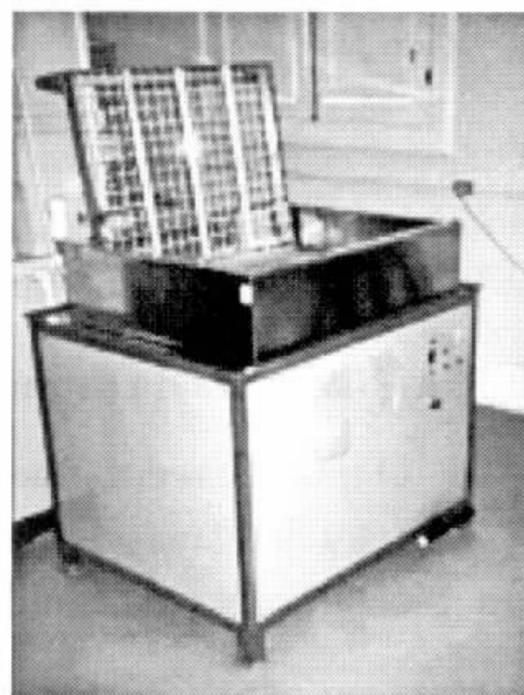


Foto 03

A reenfibragem consiste em preencher, com o auxílio de equipamento especial (foto 03), todas as perdas das folhas, com polpa de papel. Para a confecção da polpa, foi utilizado papel Ingris Fabriano em três tonalidades, que, misturadas em determinadas proporções, resultaram numa cor aproximada da do papel envelhecido dos livros. Essa polpa, depois de pronta, é guardada sob a forma de pequenas bolachas para uso no decorrer do trabalho.

No volume menor, a reenfibragem foi feita em 6 folhas por vez e no volume maior em 4 folhas por vez, formando placas (foto 04). As folhas foram organizadas na tela da máquina e presas, com alfinetes, em todas as partes fragilizadas para evitar seu deslocamento no momento da inundação do gabinete do equipamento. A devolução da cola, perdida durante os banhos, acon-

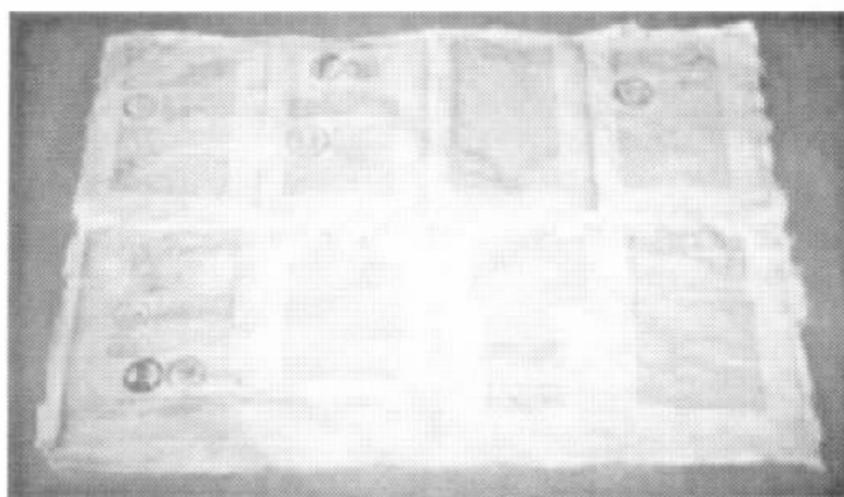


Foto 04

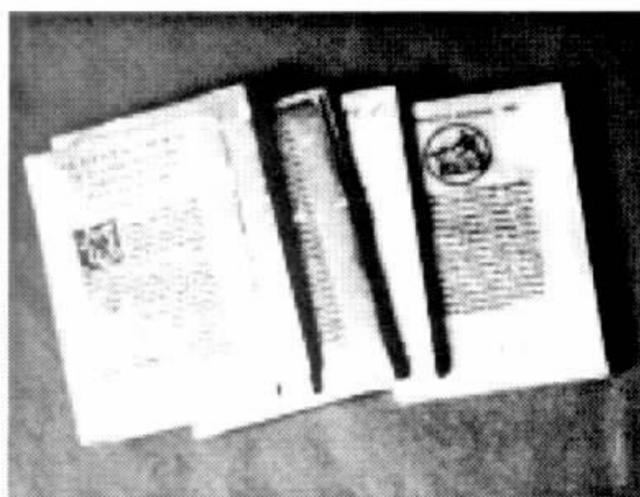


Foto 05

tece no final da sucção da água com polpa. A cola utilizada foi a carbox metilcelulose com pegajosidade média - produto mais recomendado na restauração por ser livre de acidez, incolor, insípido e reversível.

As placas reenfibradas e ainda molhadas foram submetidas a uma pré-secagem, com papel mata-borrão, tela e rolo de borracha. Depois, colocadas para secar naturalmente. Quando secas, foram separadas com molde padronizado e esquadrejadas no tamanho original (foto 05).

d. Revisão antes da montagem

Depois de reenfibradas e organizadas, as folhas foram examinadas, uma a uma, para detectar possíveis imperfeições, e corrigidas com o mesmo papel e metilcelulose e, em seguida, niveladas na prensa.

e. A montagem e encadernação dos livros

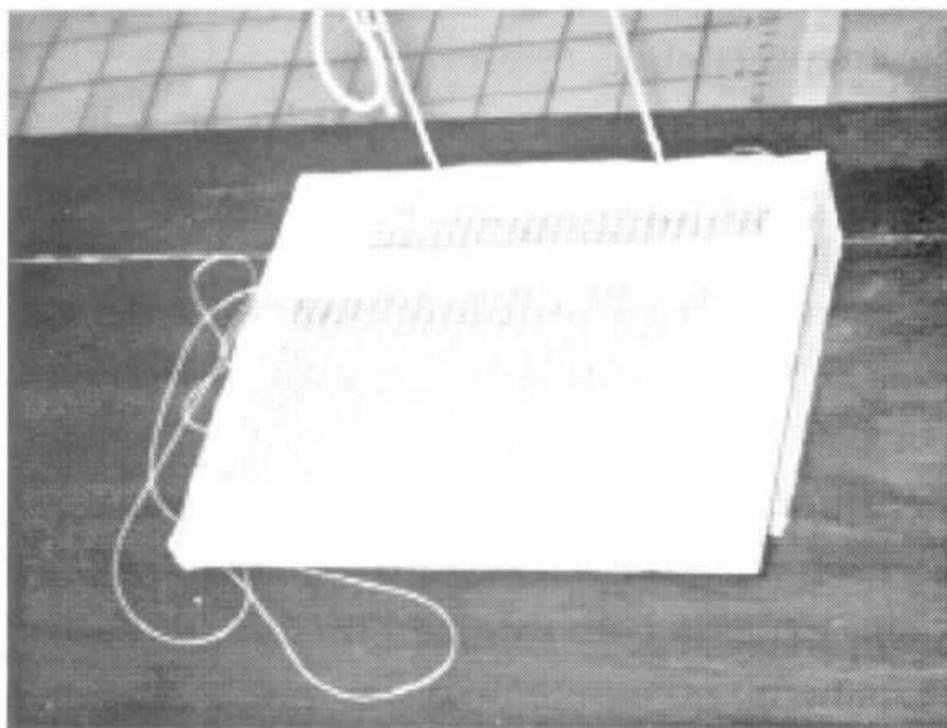


Foto 06

Depois de planificados, os cadernos dos livros foram costurados (foto 06) com linha de seda, presos a dois barbantes de ramy. Este tipo de costura torna o livro mais maleável na sua abertura. Não foram seguidos os critérios originais, ou seja, costura presa em quatro barbantes grossos, que serviriam de

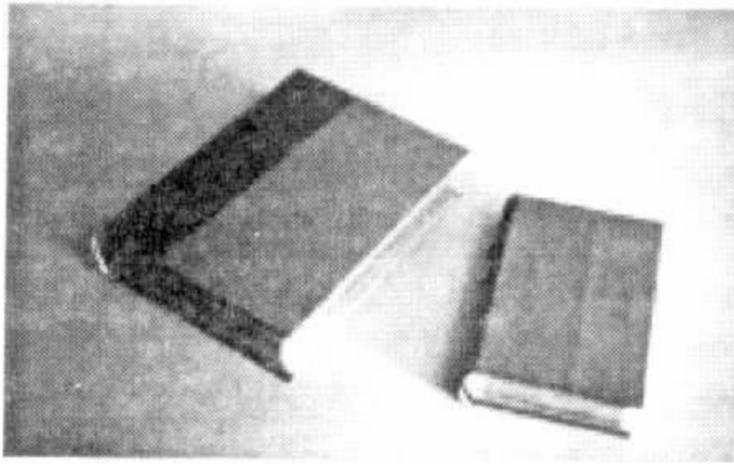


Foto 07

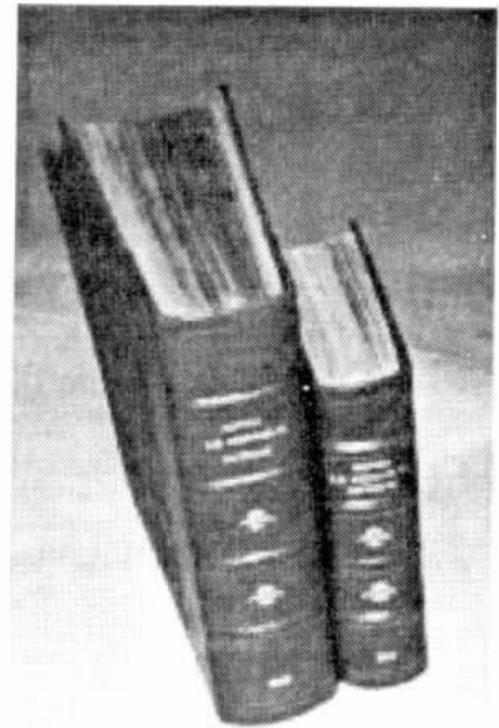


Foto 08

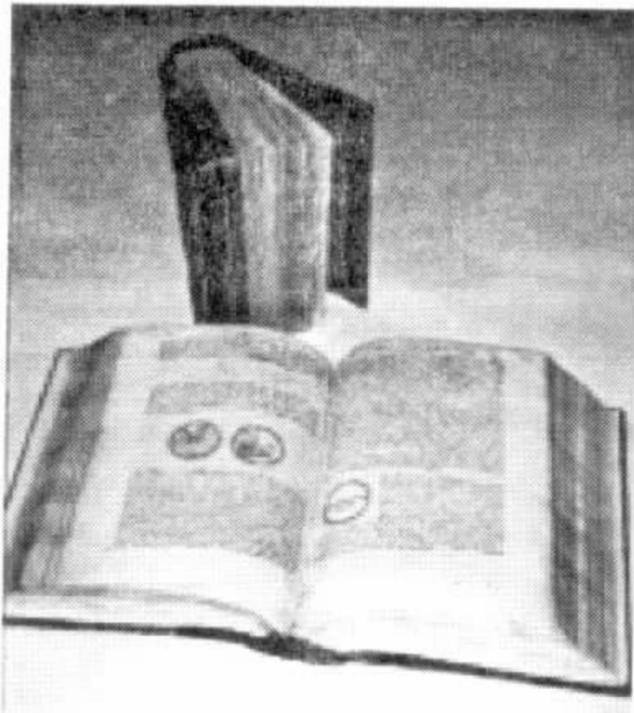


Foto 09

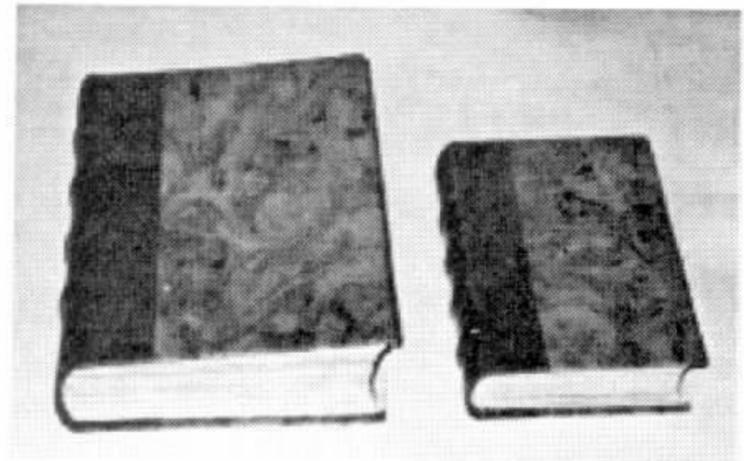


Foto 10

nervuras, tornando-o, assim, rígido na abertura - o que seria danoso para um livro restaurado (foto 07).

Ambos receberam cobertura em meia capa de couro, na cor marrom, com quatro nervos falsos e complemento em papel marmorizado. A douração, apenas por motivos estéticos, foi discreta, não ferindo o estilo de época (foto 08, 09 e 10).

Na restauração, de uma forma geral, os procedimentos e técnicas variam sempre de acordo com cada caso. Não existe uma fórmula ou receita programada para todos eles, mas sim a maneira consciente na qual se juntam conhecimento, técnica e bom senso.

Oh! Bendito o que semeia

Livros à mão cheia...

E manda o povo pensar!

O livro caindo n'alma

É gérmen que faz a palma
É chuva que faz o mar.

Castro Alves

Notas

1. MELLO, José Barboza. *Síntese histórica do livro*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1972. P. 19.
2. Idem. P. 21.
3. MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Ática, 1996. P. 187.

As pesquisas de público no Museu Histórico Nacional

Rosane Maria Rocha de Carvalho *

Introdução

A nossa formação acadêmica nas áreas de Museologia e de Comunicação Social, aliada à experiência profissional adquirida nestes dois campos de trabalho conduziu, como resultado destas vivências, ao tema das pesquisas de público em museus e ao Mestrado em Ciência da Informação. Ao final deste, em 1998, apresentamos a dissertação “Exposição em Museus e Público: O processo de comunicação e transferência da informação”.¹

Nessa dissertação estudamos o museu como sistema de comunicação e informação, cujo conceito se apóia num quadro teórico, levando em conta autores da Museologia, da Comunicação e da Ciência da Informação. Vamos citar neste artigo apenas os mais centrais, para clarear este conceito.

Resumo / Abstract

As pesquisas de público no Museu Histórico Nacional

Rosane Maria Rocha de Carvalho

O trabalho tem como objetivo analisar os resultados das pesquisas de público realizadas em três exposições do Museu Histórico Nacional. A partir dos questionários respondidos pelos visitantes das exposições permanentes do Museu, Tapeçarias européias e D. João VI: Um Rei aclamado na América, a autora descreveu como os visitantes se relacionam com o MHN, no que tange ao seu papel como sistema de comunicação e informação.

Sueveys on the public in the National Historical Museum

Rosane Maria Rocha de Carvalho

The author analyzes the results of public researches during three exhibitions occurred in the National Historical Museum. The questionnaires were submitted and answered by the public visiting the long term exhibitions and also shortenned ones. The author describes how the visitors related to the Museum considered as a communication and information system.

* Museóloga e Relações Públicas. Professora do Departamento de Relações Públicas da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Trabalha na Divisão de Pesquisa do IPHAN/Museu Histórico Nacional.

Duncan Cameron², museólogo canadense, e Knez³, norte-americano, desenvolveram, nos anos 60 e 70, o conceito de que os museus funcionam como um sistema de comunicação no qual o acervo seria a “fonte”, as exposições seriam o “meio” e o público o “receptor”. Neste sistema - no qual a comunicação flui em uma única direção - não existiria *feedback*. Assim, as pesquisas de público deveriam funcionar como um “canal de retorno” destinado a “oxigenar” este processo.

Tanto para Véron⁴, quanto para Horta⁵, autores da Comunicação, os museus, na exposição, enunciam o seu discurso, ao selecionarem objetos do acervo que, junto a recursos adicionais (como textos, imagens e cores), transmitem mensagens ao público. O processo de construção destas mensagens “implica o uso de diferentes códigos e sistemas semióticos, que vão atuar simultaneamente sobre os receptores”. A linguagem dos museus é uma linguagem específica.

Se considerarmos a importância da exposição para o reconhecido papel educativo do museu para com o público, é fundamental que os seus enunciados sejam claros e da melhor compreensão possível para adultos e crianças dos mais diversificados extratos sociais, faixas etárias e níveis educacionais.

No entanto, ainda segundo Véron⁶, parece importante investigar, através dos sentidos que produzem seus discursos e da forma como são apropriados, as razões pelas quais museus e instituições culturais, como *mass media*, inserem-se tão precariamente nas práticas comunicativas e culturais de nossa sociedade. Daí a importância da avaliação do impacto das exposições junto ao público que vem sendo empreendida há relativamente pouco tempo, mais no exterior do que no Brasil.

Diferentemente das pesquisas de público realizadas comumente em museus, este trabalho apresentou nova abordagem, focada na transferência da informação, e teve uma amostra qualitativa, que contemplou também comportamentos de visitantes, como modalidade de apreensão, segundo metodologia utilizada por Véron numa exposição no Centro Georges Pompidou, na França⁷.

O estudo de caso realizado para a dissertação analisou a transferência da informação da exposição “Athos Bulcão - Uma Trajetória Plural”, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) para o público, considerando a informação na sua relação com o conhecimento e ocasionando mudança de estruturas

(Belkin) conforme conceitos de Ciência da Informação, em especial o de “relevância” (Saracevic)⁸.

Os resultados desta pesquisa nos permitiram conhecer melhor o processo de transferência de informação e orientar o planejamento das exposições, atividades culturais e informacionais de museus e instituições culturais.

Dando prosseguimento ao estudo da dissertação, no final de 1998, ao ingressarmos no Museu Histórico Nacional, propusemos à sua direção que desenvolvêssemos outras pesquisas desta natureza. A direção do Museu não apenas aceitou a idéia como propôs que reabríssemos a Divisão de Pesquisa, fechada há alguns anos pela saída de técnicos do Museu. Anteriormente, haviam sido definidas três linhas de pesquisa para aquela divisão: a primeira, pesquisa museológica, a partir dos objetos do acervo e de sua documentação; a segunda, pesquisa histórica, tão importante neste tipo de museu, e a terceira linha, pesquisa de público, voltada para obter dados sobre o perfil e a opinião dos visitantes do museu, além do que eles apreenderam da exposição, que viemos desenvolver. Com esta proposta, a atual gestão do Museu realizou uma mudança de eixo: as pesquisas, que eram mais voltadas para a identificação do acervo e sua contextualização espaço-temporal, voltaram-se também para a comunicação deste acervo para o público, gerando uma nova perspectiva de leitura das exposições. Tendo em vista que a pesquisa de público não é ainda uma técnica tanto difundida em museus quanto seria desejável, a atitude da direção do museu mostrou-se aberta ao debate de questões muito contemporâneas da museologia, como a comunicação com o público e sua avaliação através das pesquisas.

Tudo isto está ligado à área da Comunicação de Museus, que abrange os processos de disseminação da informação sobre as coleções destas instituições, o que geralmente se faz através das exposições, publicações, palestras, conferências e hoje também da internet. As pesquisas de público estão voltadas por enquanto para as exposições, forma de comunicação específica do museu e pela qual o público o reconhece.

Selecionamos, nos anos seguintes, três grandes exposições temporárias internacionais para desenvolver pesquisas qualitativa com os visitantes. Havia, na equipe do Museu, duas preocupações centrais naquele momento⁹. Em primeiro lugar, ao receber exposições internacionais, até que ponto poderíamos adaptá-las para a compreensão do nosso visitante? E, em segundo lugar, o que o visitante estava achando de nosso circuito interno, como soube da exposi-

ção e o que pensava de aspectos como conforto, atendimento e serviços do Museu? As pesquisas de público poderiam ser o instrumento adequado para obter estas respostas.

As exposições no Museu Histórico Nacional

A partir do objetivo de mostrar ao público, através de exposições, seminários e publicações, a história do país, o Museu Histórico Nacional apresenta nas exposições permanentes abordagens fundamentadas na historiografia atualizada, visando todo o universo educacional. Sete grandes exposições fazem parte de seu circuito permanente, levando para a reflexão do público diferentes aspectos de 500 anos de História brasileira.

Este circuito permanente é complementado por cinco grandes galerias destinadas às exposições temporárias, cuja programação contempla assuntos de interesse histórico ou antropológico da sociedade brasileira ou ainda temas internacionais relacionados com a História e suas coleções. A política de exposições temporárias tem sido direcionar os temas das exposições para diferentes segmentos de público alternadamente. Desta forma, uma exposição pode ser mais atraente para um público de mais idade e nível de instrução superior e a seguinte, dirigir-se ao interesse do público infanto-juvenil.

A pesquisa com o público da exposição “Tapeçarias Europeias”

A exposição “A Tapeçaria Europeia nos Museus Franceses – Séculos XVI a XVIII”, realizada de 24 de junho a 15 de agosto de 1999, foi uma promoção conjunta do Museu Histórico Nacional com a Embaixada da França e o Consulado Geral da França no Rio de Janeiro. Durante sua apresentação realizamos nossa primeira pesquisa qualitativa com o público.

Com a curadoria de Nicole e Dominique Chevalier, reuniu 21 tapeçarias, sendo oito da própria Coleção Chevalier, além de exemplares do Museu do Louvre, em Paris, do Museu Nacional da Renascença, do Museu de Tecidos de Lyon e do Museu Labenche, em Brive, que pela primeira vez viajaram ao continente americano.

Em sua maioria de grandes proporções e adotando temas religiosos, heráldicos, mitológicos, clássicos ou retratando paisagens e cenas do cotidiano, as tapeçarias da época eram feitas à mão por um ou vários artesãos, cada um deles levando em média seis meses para tecer cada metro quadrado. Essas obras eram em geral feitas a partir de cartões de pintores famosos. Hoje, além

de toda a riqueza de detalhes que transforma a tapeçaria numa significativa obra de arte, estas peças constituem-se em importantes documentos sobre os usos e costumes de uma sociedade.

A mostra apresentou também textos sobre a história e a técnica de confecção das tapeçarias e contou com legendas identificando não apenas o autor do cartão e a manufatura de cada tapeçaria, mas também o tema abordado e diferentes aspectos a serem apreciados.

A exibição ocupou duas galerias especialmente preparadas e climatizadas para atender às características do acervo, totalizando 500 metros quadrados e marcou, ainda, a abertura de espaço permanente no Museu Histórico Nacional para a realização de exposições internacionais e nacionais de Artes Decorativas.

O público teve a oportunidade de admirar, entre outras preciosidades, “A Idade do Homem”, maior tapeçaria da exposição, pertencente ao Museu Nacional da Renascença. Com 4,55m X 4,27m, ela foi confeccionada em Florença (Itália), no século XVI.

No que diz respeito à *visitação*, neste período o Museu foi visitado por 2.750 pessoas pagantes, 1.569 não-pagantes e 1.851 vindas com escolas, totalizando 6.170 visitantes.

A *divulgação* foi feita pela Assessoria de Comunicação do Museu, com a ajuda da Assessoria de Imprensa do Consulado da França, obtendo um bom número de matérias (a área ocupada na mídia impressa foi de 1.612 cm). Não houve subsídio de propaganda ou mídia paga.

As *entrevistas* foram realizadas com 25 visitantes na saída da exposição. Setenta e dois por cento eram do sexo feminino, predominando fortemente a frequência de adultos nas faixas de 40 a 60 anos (44%) e com mais de 70 (20%), portanto, um público mais idoso. Quanto ao nível de escolaridade, 76% dos entrevistados tinham alto nível de instrução (superior e pós-graduação).

Foram aplicados questionários com perguntas abertas, divididos em duas partes: uma sobre a exposição em si e outra sobre o Museu como um todo. A parte sobre a exposição pretendia avaliar a transferência da informação da exposição para o visitante, o conhecimento adquirido pelo público e a importância dos textos e legendas, contextualizando as obras e os artistas na mostra.

Estas questões se mostraram importantes, pois a exposição veio da França com textos insuficientes para atender o perfil dos visitantes do Museu, pesquisa que o MHN vem realizando diariamente há alguns anos¹⁰. Além disso, as legendas apenas identificavam a procedência e dimensões das peças, sem explorar as inúmeras informações técnicas e plásticas das tapeçarias. Ao observar estas lacunas nas informações, a direção do Museu aceitou a nossa sugestão de elaborarmos textos e legendas complementares à exposição a partir dos textos do catálogo. Ainda adicionamos informações a estes textos após consulta ao professor de História da Arte Almir Paredes Cunha, especialista em tapeçarias, que iria ministrar palestras e guiar a visita de grupos interessados durante a mostra.

a. Dados obtidos na primeira parte da entrevista

Pergunta 1- Conhecia tapeçarias européias antes da exposição? Aproximadamente 64% dos entrevistados já conhecia tapeçarias européias (e 36% não) antes de visitar a exposição. Dos que já conheciam tapeçarias, uma grande parte (44%) tomou conhecimento em viagens ao exterior, em visita a museus ou castelos (24%), em livros e catálogos (20%). Os museus e castelos citados encontram-se na Inglaterra, França (Louvre, Cluny, Versailles), na Espanha e nos Estados Unidos (*The Cloisters*). Duas pessoas informaram possuir tapeçarias européias em casa.

Constatamos que o tema da exposição atraiu um público mais adulto e idoso ao Museu, de alta escolaridade, bom poder aquisitivo, viajado e habituado a visitar museus. O que nos fez recordar o pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu, que estudou as relações entre público e museus de arte na Europa. Para ele, *“as estatísticas mostram que o acesso aos bens culturais é privilégio das classes educadas, cultas. Todos os comportamentos de visitantes e suas atitudes em relação às obras exibidas são diretamente e quase exclusivamente relacionados à educação, ao nível econômico e à familiarização prolongada com a cultura de elite”*¹¹

Pergunta 2 – O que aprendeu sobre tapeçarias européias após a visita à exposição? Para este público mais informado, a exposição proporcionou uma oportunidade de “comparar técnicas e conhecer novos temas como as “chinoiseries” e as “tenières inglesas”¹².

Todos manifestaram admiração e gostaram muito da exposição. A maioria apreciou a beleza, o aspecto plástico das tapeçarias - comparando-as com pinturas -, a história representada em cada uma e a variedade de temas, além

de se manifestarem impressionados com seu bom estado de conservação. Também foi reconhecida a complexidade da técnica da tapeçaria que traduz a pintura de um cartão.

Para os que não conheciam tapeçaria, a experiência “foi uma surpresa; fazia idéia de que seriam mais grossas, mais felpudas”. Visitantes mais atentos demonstraram ter lido os textos e legendas da mostra, revelando desta forma informações sobre as técnicas empregadas, assim como cores e variedades de temas.

Pergunta 3 – Que aspectos técnicos ficaram mais claros para você na exposição? Os mais apontados e, portanto, mais lembrados foram os temas (36%), as bordaduras (28%) e as manufaturas (13%). Os aspectos técnicos foram descritos no segundo texto da exposição. Com esta questão, podemos aferir a relação que os visitantes fizeram entre a leitura do texto e a observação das tapeçarias. Observamos que aqueles que informaram na pergunta 5 (mais adiante) ter lido os textos e legendas, indicaram maior número de aspectos técnicos envolvidos na confecção das tapeçarias. Com estas respostas, para nós ficou mais evidente que orientar o olhar do visitante para estes aspectos através de textos complementares é fundamental para se transferir mais informação sobre o assunto da exposição. Lembramos que ainda é corrente nos museus norte-americanos a discussão sobre a importância das legendas nas exposições.

Pergunta 4 – De quais tapeçarias você gostou mais? As respostas a esta questão demonstraram um bom grau de memorização do que os entrevistados viram na exposição. As tapeçarias com símbolos da França podem ter sido mais apontadas por se tratar de peças provenientes de museus franceses, conforme mencionado no título da mostra.

O uso diferenciado de uma tapeçaria holandesa que, em vez de vestir uma parede, cobria uma mesa atraiu a atenção dos visitantes e ficou fixado na memória deles pelo inusitado e também pelo que é familiar nos nossos costumes: uma toalha de mesa.

A tapeçaria “O chá”, também muito indicada, estava reproduzida no convite, no estandarte, no cartaz e na capa do catálogo, fazendo com que o visitante a identificasse na exposição. A obra “Estalagem do cisne branco” tinha em sua legenda informação sobre uma tabuleta com um cisne branco, que lhe dá o nome, pendurada na fachada da estalagem. Como é uma cena realista, era fácil identificá-la. Lembramos que no processo cognitivo e de

memorização, os aspectos afetivos (gostar mais ou menos) e a bagagem cultural do indivíduo influenciam sua capacidade de reter informação.

Segundo Screven¹³, que escreveu vários artigos sobre avaliação de exposições em museus, “uma visita pode gerar *impacto cognitivo* (fatos, conceitos, princípios, habilidade de resolver problemas etc.) e *afetivo* (excitação, amolação, disposição para entender outros pontos de vista, confiança em si...) no público”. Estes aspectos, segundo o autor, se levados em consideração por curadores, designers e educadores de museus, poderão auxiliar o visitante a encontrar significados na difícil (ou desconhecida, pelos visitantes) linguagem dos objetos de museu.

Pergunta 5 – Você consultou fontes de informação, tais como textos e legendas? Quais? Nada menos que 88% dos consultados responderam afirmativamente. Destes, 95% leram as legendas e 59% os textos, dos quais gostaram.

Pergunta 6 – O quanto estas fontes contribuíram para acrescentar informação sobre o tema “Tapeçarias”? No quê? Para 65%, acrescentaram muito. Eles informaram que esclareceram a origem e os motivos das tapeçarias, ilustram a técnica, o tema, a origem e a época em que foram feitas; para algumas pessoas, acrescentaram informação à peça, ensinaram a ver mais e, para outras, contribuíram para entender melhor o trabalho. O termo “observar” foi largamente utilizado: “a legenda ajuda a identificar as cenas difíceis e a observar as paisagens”; “serviu para saber a história da tapeçaria holandesa, usada como toalha de mesa e a observar a profundidade de uma paisagem”; “acrescentam o que observar. Entendi bem a exposição porque ela está orientada para a observação do público leigo”. Já para outro respondente, “acrescentam muito, mesmo para quem já conhece.” Para um dos entrevistados, “textos e legendas são fundamentais, pois não há guia nem um folder que oriente”.

a.1. Considerações

Nesta primeira parte da entrevista, desejávamos saber o que o público absorvera de conhecimento sobre tapeçarias européias e o quanto as legendas e textos influíram nesta transferência de informação. Verificamos pelas respostas que esta exposição acrescentou informação tanto para os que já conheciam como para os que não conheciam tapeçarias. Para os primeiros, confirmou o que já sabiam e acrescentou novos aspectos a serem observados. Para

os últimos, foi percebida como “didática e esclarecedora”. Lembramos que o uso de tapeçarias não faz parte dos hábitos e da cultura do brasileiro, em virtude do clima quente. E, por conta disso, o tema poderia não criar empatia com o público.

Ao contrário, os visitantes apreciaram a mostra primeiramente pelo aspecto estético, secundariamente pelo aspecto informativo e memorizaram diversas obras por se tratar de cenas realistas, fáceis de identificar. Textos e legendas influenciaram muito na absorção de informação sobre aspectos técnicos e sobre o que observar nas obras.

b. Dados obtidos na segunda parte da entrevista

Pergunta 1 – Como soube da exposição? Cerca 62 % das respostas se referiram aos meios de divulgação, o que mais influenciou a ida do público ao museu. Daí a importância da divulgação das exposições tanto na mídia impressa quanto na mídia eletrônica. Destaco ainda a importância dos estandartes na fachada do Museu como fonte de informação e divulgação para o público que passa na frente dele ou que vem ao Museu para visitá-lo como um todo.

Pergunta 2 – Foi fácil encontrar o Museu? Aproximadamente 92 % dos entrevistados encontrou facilmente o Museu; a maioria deles informou que já tinha visitado-no anteriormente. Os 8 % que tiveram dificuldades de chegar informaram: não ter sinalização para quem vem a pé pela rua Santa Luzia ou da Praça XV; os ônibus da rodoviária escondem o Museu; dificuldade em localizar a Praça Marechal Âncora. Duas pessoas que vieram de carro afirmaram que ter “estacionamento é bom, mesmo pagando”.

Pergunta 3 – Você já veio ao Museu antes? Quase 64% vieram anteriormente, ou seja, esta exposição fez com que retornassem.

Pergunta 4 – Qual a impressão que está tendo do Museu? Dos 38% que gostaram, 23% acharam bem cuidado e bem organizado, 9% consideraram bem limpo e 9% que está melhor. As outras impressões foram: tem mais exposições temporárias, didático, possui um espaço fantástico e mais segurança interna, gostou das exposições permanentes e as exposições estão tecnicamente bem dispostas.

Pergunta 5 – Foi fácil chegar nesta sala? (aspectos de sinalização e atendimento) Dentre os entrevistados, 64% responderam afirmativamente, muitos por terem vindo pelo circuito permanente - onde “as pessoas informaram

com muito boa vontade e eficiência” - ou por terem ido pelo Pátio dos Canhões, onde existia sinalização. “Porém o que incomodou foi ter entrado pela saída da exposição”, afirmou um dos respondentes.

Pergunta 6 – Como foi o atendimento na recepção? Houve informação? Em 88% das respostas aparecia como “bom” e “muito bom”, o que representa a satisfação com o serviço e com o Museu como um todo. Sobre o fornecimento de informação na recepção, somente 40% pessoas responderam. Elas receberam um folder da Galerie Chevalier e afirmaram que as guardas de sala prestaram informação e foram atenciosas.

Pergunta 7 – Você usou algum serviço do Museu? Qual? Foi satisfatório? Cerca de 40% responderam afirmativamente: a cafeteria, serviço mais indicado, teve o atendimento considerado excelente e a comida boa; os banheiros, apontados em segundo lugar, foram considerados limpos e em boas condições; e a biblioteca, foi indicada por pessoas que se sentiram bem atendidas.

b.1. Conclusões

A quase totalidade das resposta traduz o alto grau de satisfação do visitante com o Museu Histórico e a boa imagem da instituição junto ao público. Todavia, a direção do Museu registrou as reclamações e sugestões, incluindo providências para solucionar algumas destas questões, cujo resultado veremos ao final da próxima pesquisa.

A pesquisa qualitativa com o público da Exposição “D. João VI – Um Rei Aclamado na América”

A segunda pesquisa foi realizada ainda neste mesmo ano com outra exposição: “D. João VI Um na Rei Aclamado América”, exibida de 10 de setembro a 7 de novembro. Esta mostra teve uma característica inusitada: foi dividida em duas partes: a brasileira, “Um Rei Aclamado na América”, contendo 135 objetos pertencentes aos museus Histórico Nacional, em sua maioria, Imperial, Mariano Procópio, Nacional de Belas Artes, Castro Maia e à Biblioteca Nacional. E a parte portuguesa, “D. João VI e seu tempo português” que apresentou 74 peças pertencentes a museus portugueses (pinturas, desenhos, gravuras, maquetes e duas reproduções de esculturas) e um quadro cronológico.

Na parte brasileira, além das pinturas, desenhos, gravuras, maquete, escultura, mobiliário, porcelanas e objetos de uso pessoal de D. João, foram

apresentados cinco textos explicativos (o de abertura, “A cidade”, “A sociedade”, “O governo” e “A missão artística francesa”), um quadro cronológico e dois gráficos mostrando a ascendência e a descendência genealógica do rei. A parte portuguesa não apresentava textos. As duas partes eram diferenciadas museograficamente pela cor: a brasileira em tonalidades de amarelo e a portuguesa num único tom de verde.

Esta descrição faz-se necessária por ter suscitado dúvidas sobre se o público entenderia que se tratava de duas coleções diferentes e se absorveria todo o conteúdo informacional da coleção portuguesa sem o auxílio de textos de apoio. Esta indagação tornou-se então uma das principais questões a serem verificadas na pesquisa com o visitante da exposição, levando-se em conta o desejo da equipe do Museu (manifestado na exposição das tapeçarias, como vimos anteriormente) de não mais receber exposições internacionais, como um “pacote fechado”.

A metodologia utilizada na pesquisa foi semelhante à da pesquisa anterior. As entrevistas foram feitas com 27 visitantes espontâneos na saída da exposição, baseadas em questionários com perguntas abertas, divididos em duas partes: uma sobre a exposição em si e outra sobre o Museu como um todo. A parte sobre a exposição pretendia avaliar que conteúdos explicitados na mostra foram apreendidos pelo público, se havia diferenças de percepção entre a parte brasileira e a portuguesa, se a exposição confirmou ou acrescentou informações ao mapa cognitivo dos visitantes, além de verificar a importância de textos e legendas na contextualização das obras e dos artistas numa mostra histórica.

a. Dados obtidos na primeira parte da entrevista

Este grupo de entrevistados foi composto por indivíduos acima de 21 anos, com escolaridade superior ou pós-graduação, que vieram sozinhos ou em grupos e que não tiveram sua visita estimulada pelo setor educativo do Museu.

Pergunta 1 - O que você conhecia sobre D. João VI antes de vir à exposição? Sessenta por cento dos entrevistados informaram que conheciam “o que se aprende na escola”; outros que sabiam “tudo”. Também informaram ter visto o filme “Carlota Joaquina”, no qual apresentam uma caricatura do monarca. Na verdade, informaram que “fugiu de Napoleão, veio com a Corte, deu impulso ao desenvolvimento do Brasil”, “despejou as pessoas de

suas casas, fez a abertura dos portos, trouxe a missão artística francesa” e outras informações fatuais.

Em suas opiniões este grupo demonstrou ter maior conhecimento anterior à exposição sobre D. João VI, mostrou-se mais crítico, com maior apreciação sobre a figura dele: “ele não estava preparado para este fardo: não ia ser imperador, era o infante; o irmão morreu e ele se viu na posição de ser o futuro rei de Portugal”. Conseguiram ver e avaliar o que viram.

Pergunta 2 - Após a visita, o que você apreendeu sobre D. João VI? A maioria avaliou que a exposição contribuiu para “resgatar a história e a imagem de D. João VI”. “A exposição acrescentou conhecimentos sobre ele; boa oportunidade de conhecer a História do Brasil. Poucas pessoas sabem do museu como fonte de informação”. Alguns comentários sobre a exposição se aproximaram de nossa preocupação de que a seleção de peças na parte portuguesa teria privilegiado o lado estético, no lugar de apresentar a história de D. João VI: “Gostei dos quadros, muito bonitos, mas não esclarecem muito, são apenas bonitos”.

Muitos comentários foram positivos. Para a maioria dos entrevistados, a exposição acrescentou dados, confirmou outros e ilustrou o que já sabiam. “Mostra uma imagem mais real dele. Ele foi um estadista; se comia com a mão, é porque não tinha [sic] talheres naquela época...” ou “Está bonita, didática e bem organizada. Recupera a imagem dele, através da cronologia, com os feitos importantes, demonstra que ele era trabalhador, foi um estadista, deu impulso à vida econômica dos brasileiros”. Também houve ressalvas: “Achei boa, porém esperava mais coleções de indumentária e caracterização de época, mais acervo pessoal dele. Não deu para perceber a parte portuguesa, não ficou clara”.

A parte brasileira foi bem percebida com seus núcleos; os gráficos de genealogia e cronologia foram muito lidos e citados como esclarecedores; a parte portuguesa foi vista como interessante, com um outro ponto de vista sobre D. João, mas a ela faltaram textos e legendas que clareassem pontos de sua história em Portugal, que são desconhecidos dos brasileiros. “Talvez visitas guiadas suprissem as lacunas de compreensão e até dariam uma explicação maior”, afirmou um entrevistado.

Pergunta 3 - O que mais chamou a sua atenção na exposição? Os mais indicados foram: os quadros ovais, as pinturas, as porcelanas, a montagem (“que está primorosa”), a árvore genealógica, os quadros cronológicos, o pri-

meiro jornal do país, o trono do beija-mão, a maquete do Palácio da Ajuda, a estátua de mármore e a carruagem que antecede a exposição. Também foram citadas as peças de Portugal, como as pinturas do artista Sequeira, os retratos das princesas e o retrato do primeiro príncipe nascido no Brasil, D. Sebastião, nome do padroeiro da cidade.

Pergunta 4 - Qual dos núcleos da exposição ficou mais claro para você? Todos os núcleos foram igualmente citados, percebidos e comentados: o governo, com “as melhorias que ele introduziu: mudanças políticas, sociais e econômicas”; a cidade, pelas “mudanças provocadas” e pela associação com a mostra de gravuras sobre o Rio de Janeiro no século XIX; a missão artística francesa, pelos artistas Debret, Rugendas, Taunay; a sociedade e a parte portuguesa. Esta última não foi considerada clara, porém foi apreciada a representação da saída da Corte de Lisboa. “A parte brasileira ficou mais clara; o primeiro jornal, seqüência boa, tinha tudo para ensinar aos meus alunos”.

Pergunta 5 - Você consultou fontes de informação? Quais? Este grupo leu mais os textos (81%) e as legendas (74%). Estas últimas foram consideradas adequadas.

Pergunta 6 - O quanto estas fontes contribuíram para acrescentar informação sobre D. João VI? “Acrescentaram”, “são importantes”, “ultra necessárias” - nos informaram os visitantes. “O texto sobre porcelana, mostrando a demanda por sopeiras, jarras de água, etc. reflete a mudança no cotidiano, a sofisticação na mesa que a Corte trouxe”.

b. Dados obtidos na segunda parte da entrevista

Pergunta 1. Como soube da exposição? A maioria soube pelos jornais, em primeiro lugar, pela TV, por terceiros e através do convite. Apenas uma pessoa citou o *busdoor* (única publicidade paga) e outra o *bannerna* frente.

Pergunta 2 - Foi fácil encontrar o museu? Para 81% dos respondentes, sim. Porém, para os demais, “para vir do metrô requer uma certa caminhada, mas visualizar a entrada é que é difícil”. Outro visitante veio a pé do aeroporto e disse que até a Santa Casa não havia indicação. Sugeriu então que se colocasse um *bannerna* fachada do Museu voltada para a Rua Santa Luzia.

Pergunta 3 - Qual a impressão que está tendo do Museu? A maioria gostou, achou ótimo e bom, bem conservado, bem cuidado, “as exposições são feitas com carinho”. Gostaram do elevador, que dá conforto. E um

respondente gostou da exposição com dois ambientes diferenciados pelas cores; “nela a gente perde informação, porque é muito grande, tem muitos objetos”.

Apesar destes aspectos positivos, outros foram comentados, como: “falta uma revisão nas salas em volta do pátio dos Canhões: escuras, sombrias”; “são poucos visitantes, tem que ter mais!”; “me sinto perdido, o circuito é misturado, não tem ordem cronológica: vi D. Pedro I e II antes de D. João VI; deveria chamar a atenção para a exposição de D. João; a de gravuras do século XIX está bem sinalizada”.

Pergunta 4 - Foi fácil chegar à sala da mostra de D. João? Setenta por cento informou ser fácil, por terem feito o caminho do circuito e pelo fato de os guardas, considerados educados e atenciosos, terem ajudado a chegar na sala. Os que não acharam fácil, pensaram estar indo para a exposição errada, ficaram confusos, sentiram falta de uma planta-baixa para se localizar e chegar lá e sugeriram: “na exposição de gravuras poderia ter um aviso sobre a exposição de D. João VI e vice-versa”.

Pergunta 5 - Como foi o atendimento na recepção? Sessenta e três por cento considerou ótimo e bom. Vinte por cento considerou pobre, porque “poderiam informar que primeiro segue-se a exposição permanente e depois chega-se na de D. João; não avisam”; e 15% que não foi dada nenhuma informação, apesar de serem atenciosas. Também “não informaram haver um elevador e subimos pela escada”.

Pergunta 6 - Você usou ou vai usar algum serviço do Museu? Foi satisfatório? Setenta por cento usaram a cafeteria, considerada excelente, os banheiros, tidos como limpos, a lojinha, considerada boa, e ainda o telefone e a máquina de refrigerantes. Um visitante reclamou que o catálogo brasileiro estava absurdamente caro e que deveria haver desconto para professor. Os que não usaram os serviços alegaram falta de tempo.

Pergunta 7 - O que poderia ser melhorado no Museu? As sugestões citadas com mais frequência foram: mais sinalização externa; mais sinalização interna das exposições e da recepção; a necessidade de visitas guiadas; maior divulgação na mídia da programação do Museu; mais música ambiente; informação sobre as exposições existentes na recepção; informação sobre o estacionamento para o público e para os sócios; planta-baixa num folder; melhorar o circuito, torná-lo linear; sugestão de circuitos a percorrer na recepção porque “o circuito permanente é longo, vimos com atenção; talvez se fossemos

diretamente para D. João VI aproveitássemos melhor a leitura dos textos e legendas”.

b. 1. Considerações

Este grupo de entrevistados adultos teve mais fôlego e bagagem intelectual para absorver informações da exposição e incorporá-las criticamente ao seu conhecimento sobre o tema. Houve uma grande compreensão da parte brasileira da exposição, reconhecendo igualmente os diferentes núcleos. Apesar de identificar a parte portuguesa pela origem das obras, sentiram falta de textos e legendas mais explicativos do porquê das obras, quem eram aqueles nobres ou aquelas cenas. Consideraram que este conteúdo poderia ser mais explicitado.

Apresentou alto índice de leitura de textos, de legendas e ficou bastante satisfeito com a exposição nas suas respostas sobre o que apreendeu na exposição. Estas foram longas (só pudemos transcrever algumas), explicativas e reflexivas sobre o papel da exposição no resgate da imagem de D. João, sobre a importância histórica deste monarca, sobre o seu papel no desenvolvimento do Brasil como uma nação e do Rio de Janeiro, como cidade e como sede do império português. As peças lembradas na exposição não foram as mais emblemáticas de um rei, mas as pinturas em formato oval de Leandro Joaquim, as demais pinturas e desenhos que “contam e legitimam a história” da cidade, o impacto da chegada da Corte e as transformações ocorridas.

Valorizaram os gráficos: tanto a ascendência e descendência genealógica quanto as cronologias, utilizando-os como mais um material elucidativo sobre o governante e o período em que viveu. Este grupo percebeu melhor a museografia e considerou a exposição bonita, bem montada e didática..

Ficaram satisfeitos com o Museu e explicitaram claramente suas dificuldades no circuito e com a falta de sinalização. Usaram bem os serviços de banheiros, cafeteria e da lojinha, montada especialmente para este evento.

Por vários motivos que não cabe aqui mencionar, a equipe do museu não teve condições de interferir na montagem da parte portuguesa da exposição e contribuir para sua melhor comunicação com os visitantes. Parece-nos que seus idealizadores imaginavam que o público brasileiro já estivesse familiarizado com a história dos acontecimentos em Portugal após a vinda de D. João VI e da Corte para o Brasil; daí não terem tido a preocupação de elaborar textos e legendas mais elucidativos dos fatos e relacioná-los com as obras. Os

visitantes perceberam este desnível de informação. Por esta razão, a área técnica do Museu tem utilizado em algumas ocasiões os resultados das pesquisas com o público para negociar com os curadores ou até mesmo com os patrocinadores de algumas exposições a possibilidade de a equipe do MHN contribuir com alguns recursos informacionais, sejam eles recursos museográficos, textos ou legendas, em função das características do público visitante.

Considerações finais

Estas duas exposições internacionais e suas respectivas pesquisas com o público evidenciaram a necessidade da equipe do Museu Histórico Nacional de intervir e ajustar os aspectos informacionais das mesmas às características do público que o visita. Mesmo em exposições voltadas para um público afeiçoado, faz-se necessário atender às demandas do público leigo.

Estas pesquisas chamam a atenção as questões sobre como o público percebe o discurso produzido pelo Museu e, em relação ao seu sentido, como decodifica e compreende as mensagens destas exposições temporárias.

Quando os visitantes são estimulados a falar do seu gosto pessoal, em sua grande maioria, saem da relação intelectual e manifestam as suas opiniões e lembranças com maior fluência, confirmando o que já havíamos percebido: que o aspecto afetivo influi na facilidade de cognição ou na transformação da informação, vista e percebida pelo olhar, em discurso verbal.

Os defeitos apontados pelos visitantes nas pesquisas foram aos poucos sendo consertados pela direção do Museu, mesmo que muitas destas medidas já estivessem previstas. Uma das dificuldades de instituições subvencionadas pelo governo tem sido a falta de recursos, que adia a implementação de projetos de melhorias. Os resultados das pesquisas auxiliam na tomada de decisões novas e reforçam a necessidade de realizar aquelas previstas anteriormente: o circuito das exposições permanentes, principalmente, foi reordenado no ano de 2000, com a nova disposição da exposição “Memória do Estado Imperial”, colocada logo depois do módulo “Colonização e Dependência”, levando ao visitante uma idéia de continuidade histórica entre ambas. Os textos das exposições permanentes não foram apenas refeitos em 2001, mas também vertidos para o inglês.

Outras sugestões dos visitantes obtidas nas pesquisas também foram acatadas pela equipe do Museu, na medida do possível, nos anos seguintes: pedidos foram feitos à Prefeitura, instância responsável, para melhoria da si-

nalização externa, o que foi realizado apenas nas placas de trânsito, não contemplando os pedestres nas áreas circunvizinhas. A sinalização interna foi implementada através de totens com informações bilíngües, indicando as galerias de exposições do Museu. Quanto às visitas guiadas, sempre que há disponibilidade de recursos financeiros, são contratados monitores para atender aos grupos de escolares, de idosos e de comunidades carentes. Bancos foram colocados nas grandes galerias para propiciar conforto e descanso aos visitantes. Informações sobre as exposições temporárias e eventos estão afixadas em painéis ao lado da recepção, além de ser fornecido material gráfico sobre elas.

A direção e a equipe técnica do MHN têm demonstrado boa vontade com as demandas do público em relação às condições físicas do Museu, à sinalização, à qualidade do atendimento e dos serviços e à disponibilização de informações para que o visitante possa percorrer as exposições sozinho, sem a mediação de monitores, usufruindo e deleitando-se com as exposições oferecidas. Esta boa vontade denota uma mudança gradual do comportamento daqueles que planejam exposições e atividades complementares: um foco cada vez maior no visitante e na qualidade da visita que este indivíduo realizará. Finalizando, esta observação nos faz recordar o pensamento de Munley, especialista em avaliação de exposições:

“Para o visitante de museu, aprender representa uma ampla gama de experiências – desde o domínio de novas informações até um aumento de sensibilidade estética, um aumento da curiosidade sobre o mundo natural e um crescimento pessoal. No museu, onde os objetos e idéias estão interligados para transmitir uma mensagem, aprender significa formar opiniões e formar uma sensibilidade estética e cultural. Os fatores envolvidos nesse tipo de aprendizagem consistem, principalmente, em sentimentos subjetivos, condições da mente e desenvolvimento de significado pessoal sobre o conteúdo das exposições”¹⁴.

Notas

1. Nossa dissertação de mestrado está resumida no artigo “Exposição em museus e público o processo de comunicação e transferência da informação”, publicado na coletânea *Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem*, organizada por

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro e GÓMEZ, Maria Nélida González de. Rio de Janeiro/Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

2. CAMERON, Duncan. *The museum as a communication system and implication of museum education*. Curator. New York, American Museum of Natural History, 11(1):33-40.1968. P. 35.

3. KNEZ, Eugene, WRIGHT, Gilbert. *The museum as a communication system: an assessment of Cameron's viewpoint*. Curator. 13(3): 204-212. 1970. p.35

4. VÉRON, Eliséo, LEVASSEUR, Martine. *Etnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. Bibliothèque publique d'information. Paris, Centre Georges Pompidou. 1989. p.21.

5. HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. "Semiótica e Museu." In: *Cadernos de Ensaios* (Nº 2: Estudos de Museologia.) Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. P. 9-28. p. 10.

6. VÉRON, Eliséo, LEVASSEUR, Martine. 1989. P. 27.

7. Idem. P. 34-35.

8. Belkin e Saracevic são autores centrais da Ciência da Informação. BELKIN, Nicholas J., ROBERTSON, Stephen E. "Information Science and the phenomena of information." *Journal of American Society for Information Science* (July-August, 1976). P. 197-204; SARACEVIC, Tefko. "Relevance: a review of and a framework for the thinking on the notion in Information Science." *Journal of the American Society for Information Science*. (Nov-Dec. 1975). P. 321-342.

9. Estas preocupações foram manifestadas em reuniões com a equipe técnica do MHN quando estávamos planejando a pesquisa: a primeira pela Coordenadora Técnica, museóloga Heleny Pires de Castro, em relação ao recebimento de exposições internacionais cuja montagem ou a linguagem utilizada fossem de difícil compreensão para o público que visita o Museu; e a segunda, pela Assessora de Comunicação Social, jornalista Angela Guedes, que sugeriu perguntas de interesse daquela área, já que estaríamos entrevistando os visitantes.

10. O MHN vem realizando diariamente, desde 1996, pesquisa do perfil do visitante na recepção. Esta pesquisa tinha seus resultados analisados pela Assessoria de Comunicação até 1998, quando passou a ser atribuição da Divisão de Pesquisa.

11. BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. *The love of art: European art museums and their public*. Stanford, Stanford University Press, 1990. P. 37.

12. Dada a limitação de espaço de um artigo, vamos aqui reproduzir apenas algumas das falas dos entrevistados, estando as demais disponíveis para consulta nos relatórios na Divisão de Pesquisa.

13. SCREVEN, C.G. "Educational Exhibitions for Unguided Visitors." *ICOM/CECA* (12/13, 1991). P. 16.

14. MUNLEY, Mary Ellen. "Intentions and accomplishments: principles of museum evaluation research." In: BLATTI, Jo. (org.). *Past meets present: essays about historic interpretation and public audiences*. Washington, Smithsonian Inst. Press, 1987. P. 116-130.

O espólio Lindéa Sette Ferreira Pires

A análise de uma doação

Norma Botelho Portugal *

Introdução

A adoção de uma política de aquisição de acervo para o Museu Histórico Nacional, resultado de intensos debates do grupo instituído para este fim em 1992¹, é uma questão ainda em aberto, apesar de ter definido muitos pontos importantes, dos quais destacamos dois que procuramos levar em conta todas as vezes que nos deparamos com novas aquisições: a complementação de coleções existentes e a aquisição do acervo referente ao século XX e, mais recentemente, ao XXI.

O grupo de trabalho, segundo informações contidas no seu Relatório Final, de 26 de setembro de 1993, discutiu e definiu, resumidamente, conceitos de museu, museu histórico, Nação e Estado nacional até abordar a questão do “Perfil institucional – (...) conjunto de características que particularizam a instituição diante de suas congêneres – neste caso os museus de história”²,

Resumo / Abstract

O espólio Lindéa Sette Ferreira Pires

A análise de uma doação

Norma Botelho Portugal

Trata-se de um estudo sobre política de aquisição do Museu Histórico Nacional. O texto tem por objetivo analisar a doação do espólio de Lindéia Sette Ferreira Pires, viúva do médico Washington Ferreira Pires, que foi ministro do governo Getúlio Vargas.

The legacy Lindéa Sette Ferreira Pires

The analysis of a donation

The article deals with the acquisition policy at the National Historical Museum and aims to analyse the donation of the legacy of Lindéia Sette Ferreira Pires, widow of the Washington Ferreira Pires, a Minister during Getúlio Vargas government.

Museóloga. Responsável pela Divisão de Controle do Patrimônio do Museu Histórico Nacional.

concluindo que, através do recolhimento, tratamento, estudo e exposição dos bens materiais produzidos, poderemos preservar e representar a memória da Nação.

Atualmente, cabe à Divisão de Controle do Patrimônio (DICOP) viabilizar e documentar a entrada de acervo no museu, seguindo diversas etapas até chegar ao registro das peças e encaminhamento das mesmas ao seu local de armazenamento.

Consideramos, no entanto, que a etapa mais importante é a primeira, quando um grupo de técnicos de diferentes setores do museu, reúne-se para avaliar, dentre os objetos propostos, aqueles que são passíveis de incorporação ao acervo.

Cabe aqui ressaltar que atualmente a nossa realidade, no que diz respeito a doações, difere muito daquela que tivemos ao longo da primeira metade do século XX, quando grandes coleções chegaram ao museu.

A partir dos últimos anos do século XX, que é de quando data a nossa experiência neste setor, a maioria das doações nos têm chegado através de funcionários da instituição e alguns doadores, entre os quais podemos citar o Dr. Eugênio Caffarelli, que atualizou toda a coleção numismática italiana, e mais recentemente a doação do espólio de *Lindéa Sette Ferreira Pires*, de que falaremos adiante.

Devemos ressaltar aqui, o grande aumento do número de itens referentes a indumentária, cuja coleção, embora tratada, estava bastante defasada e, graças ao esforço de uma funcionária, está praticamente atualizada até os dias de hoje.

O mesmo podemos dizer dos brinquedos e de algumas coleções de numismática, às quais acrescentamos os “cartões telefônicos”, considerados também como objetos pecuniários³.

A doação do espólio de *Lindéa Sette Ferreira Pires*

Em 1994, a direção do Museu Histórico Nacional foi procurada pela Sra. Mathilde Sette Pires, que gostaria de saber se haveria interesse, por parte do museu, em receber objetos e documentos que haviam pertencido ao médico Washington Ferreira Pires e constavam do espólio de sua viúva, Sra. *Lindéa Sette Ferreira Pires*.

Vimos, então, sem mesmo conhecer o acervo, a possibilidade de ampliação de vários segmentos de nossas coleções, visto que se tratava de persona-

gem conhecida - posto que o Dr. Washington Ferreira Pires havia sido ministro do governo Getúlio Vargas e sua família nos havia selecionado para preservar os seus pertences.

Lembramos aqui que o Museu Histórico Nacional possuía em seu acervo considerável número de objetos e documentos referentes ao Presidente Vargas, que convencionamos chamar de “coleção Getúlio Vargas” e que em grande parte foram transferidos ao Museu da República quando de sua desvinculação do MHN⁴.

Através de carta dirigida à Sra. Elisa Sette Ferreira Pires, uma das herdeiras do espólio, a direção do Museu manifestou interesse pelo acervo e aguardou retorno.

Houve, então, um hiato de tempo, certamente devido à morosidade na finalização do inventário, até que novamente fossemos procurados, já em maio de 1999, pela advogada do inventariante, Sr. Antonio de Oliveira Sette Câmara. Ele nos enviou uma listagem do que havia restado na residência do Dr. Washington em Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais.

Pudemos avaliar, baseados nesta primeira listagem e em fotos da casa e do seu conteúdo, que seria do nosso interesse receber parte das peças, uma vez que as mesmas complementariam algumas de nossas coleções, carentes de objetos do século XX, e que viriam justamente de encontro aos anseios de inserir itens de uso cotidiano no nosso acervo, antes tão elitizado.

Paralelo a esta negociação, registramos aqui o interesse do Estado de Minas Gerais em ter parte desse acervo em suas instituições museológicas, conforme registrado pela procuradora do inventariante, Sra. Maria de Cassia Vieira Salles e pelo parecer da museóloga mineira Guiomar Lobato⁵.

Nesse sentido, o Museu Histórico Nacional negociou a ida de um técnico a Belo Horizonte, a fim de ver e selecionar as peças que de fato nos interessariam no tocante à complementação e à atualização de coleções, mesmo supondo que cinco anos, isto é, o tempo em que a casa permaneceu fechada, seriam suficientes para deteriorar grande parte do seu acervo.

Desta visita, feita à casa da Rua Rio de Janeiro 1070 em 26 de junho de 1999, resultou uma listagem de cerca de 80 itens e, conforme já prevíamos, a casa encontrava-se bastante danificada e infestada por todo tipo de microorganismos, que já atingia quase todo o seu conteúdo.

Segundo depoimento do técnico, apesar de muito bem recebido pelo inventariante, que facilitou o seu acesso a todas as dependências da residência, a seleção do acervo foi bastante difícil, devido inclusive à falta de energia elétrica.

Constatou-se que, de uma casa de classe média alta, haviam restado poucos objetos significativos, ficando na sua maioria os de uso mais corriqueiro, apesar de bastante representativos do cotidiano do século XX.

Pouco depois, no entanto, fomos surpreendidos com a comunicação de que a doação só poderia ser recebida pelo Museu na sua totalidade, conforme parecer do Escritório de Advocacia e Consultoria Vieira & Murta, certamente baseado em documento oficial⁵ que indicava como inventariante do espólio o Sr. Antonio Oliveira Sette Câmara e determinava que o imóvel residencial da Rua Rio de Janeiro 1070 seria vendido; os livros que compunham a biblioteca seriam doados à Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, onde o Dr. Washington Ferreira Pires havia sido professor; e os “objetos e peças, inclusive móveis e utensílios”, ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Finalmente, em 08 de julho de 1999, foi assinado pelo inventariante e pela diretora do MHN, Sra. Vera Lucia Bottrel Tostes, o Termo de Doação, que oficializava todo o processo.

A seguir, o acervo foi transferido para o Museu, trazido pela empresa Gegê Mudanças e Guarda Móveis.

Foi aberto um espaço na Reserva Técnica para acomodação das peças e posterior desinfestação, remanejamento e processamento técnico.

Nesta primeira etapa foram listados cerca de 800 itens, dos quais 10% de mobiliário, 10% de indumentária e acessórios e o restante de louças, cristais, pratas, luminárias e objetos de várias outras categorias⁷.

Algumas considerações finais

Após a chegada do acervo, a primeira providência foi a seleção de todo o mobiliário, que passou por um processo de desinfestação, dado o seu mau estado de conservação.

A seguir, algumas peças passaram a fazer parte do mobiliário de uso do CERLUB e algumas outras têm sido utilizadas em exposições.

As que necessitavam de restauro têm sido submetidas a tratamento especializado no nosso Laboratório de Conservação e Restauração, além de servirem de objeto de estudo para alunos dos cursos de conservação de mo-

bilário promovidos periodicamente pela área de projetos sociais do Museu Histórico Nacional.

O processamento técnico e avaliação estão em fase de finalização, a cargo da DICOP, com a colaboração de duas estagiárias voluntárias do Curso de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Este treinamento tem nos gratificado bastante, principalmente por proporcionar a oportunidade de desenvolver um trabalho educativo com os futuros profissionais, visto que o curso de graduação, atualmente tão teórico, não privilegia mais a parte prática, que é o dia a dia de uma instituição museológica.

Notas

1. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Apoio Administrativo. AS/DG Portaria n.º 12 de 29/09/1992. Assinada pela diretora do MHN, Sra. Ecylla Brandão.
2. BRASIL, Museu Histórico Nacional. Relatório da Comissão Interna de Política de Aquisição. P. 7.
3. Classe 03 – *Thesaurus de Acervos Museológicos*.
4. Sobre a desvinculação das duas unidades, ver BRASIL, Museu Histórico Nacional, Divisão de Controle do Patrimônio. Processo 653/83.
5. BRASIL, Museu Histórico Nacional, Divisão de Controle do Patrimônio. Processo 58/99.
6. Acordo homologado em 28/05/1999 pelo Juiz de Direito Dr. Julio Cesar Lorens, publicado no Diário Oficial de Belo Horizonte, 02/06/1999.
7. Este número tem crescido bastante à medida que o processamento técnico avança, pois há desdobramentos. Exemplo: um aparelho de jantar corresponde a 58 peças.

Memória fotográfica da equipe permanente do Museu Histórico Nacional, 2002



Da esquerda, para a direita: (Direção)
Rozimar Viana dos Santos/Direção, Vera Lúcia Bottrel Tostes/Direto-
ra e Heleny Pires de Castro/Coordenadora Técnica.



Da esquerda para a direita (Assessoria da Direção e Assessoria de Comunicações):
Sarah Fassa Benchetrit/Assessora da Direção, Célia Goulart Simões, Cléa Gonçalves
dos Santos, João Carlos Ribeiro Campos, Maria de Lourdes Bicalho Roque, Angela
Cardoso Guedes/Assessora de Comunicação e Carlos Oscar A. S. Ortman.



Da esquerda. para a direita (Depto de Dinâmica Cultural):
Cristiane Ramos/Div. de Museografia, Cláudia Brnardes/Div. Educativa, Rosane Carvalho/Div. de Pesquisa, Teresa Pitanga/Div. de Museografia, Beatriz S. Caldeira/Depto de Dinâmica Cultural, Liane Maia das N. de Oliveira/Depto. de Dinâmica Cultural, Luís Antonelli e Maria Inez Souza/Div. de Museografia. Na foto menor: Normanda Freitas de Lira/Div. Educativa.



Da esquerda. para a direita (Departamento de Acervos e Restauração):
Sebastião Ramos Mafra, Fernando Gomes Carvalho, Maria do Carmo de Oliveira, Reinaldo Halm, Edilson José Siqueira, Cláudio Aranha, Maria de Jesus Pires, Deize Simas da Silva, Luiz Carlos Pimenta, Lia Sílvia Peres Fernandes/Depto. de Acervos e Luiz Fernando de C. Abreu. Na foto menor: Norma Botelho Portugal/Div. de Controle de Patrimônio.



Da esquerda para a direita: (Reserva Técnica)
Juarez Fonseca M. Guerra, Vera Lúcia Lima, Jorge Cordeiro Melo e Anamaria Rego de Almeida.



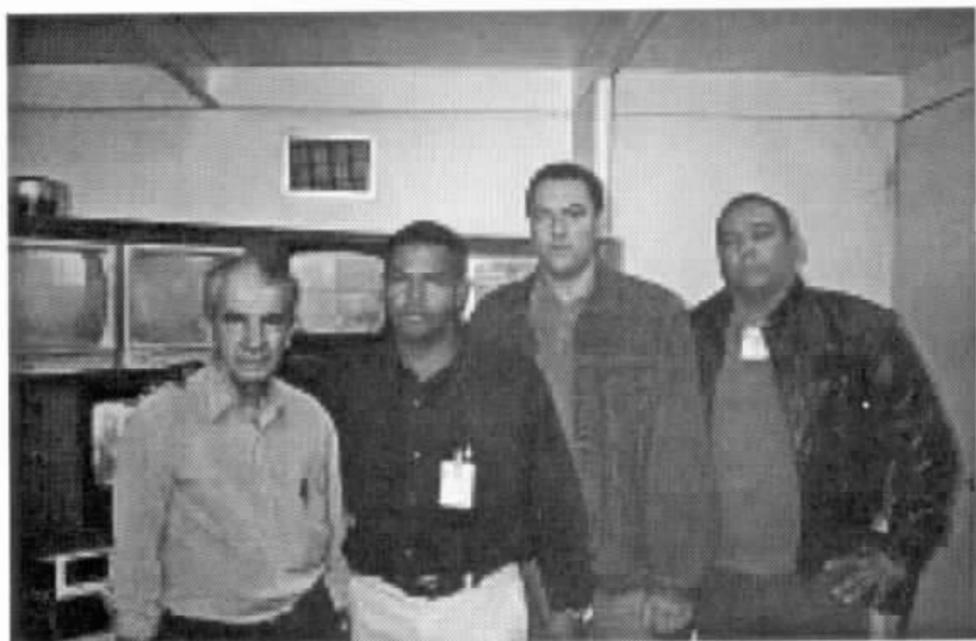
Da esquerda para a direita: (Centro de Referência Luso-brasileira, Biblioteca e Arquivo Histórico)
José Neves Bittencourt/CeRLuB, Eliane Vieira da Silva/Biblioteca, Isabel Cristina M. dos Santos/Biblioteca e Rosangela de A. C. Bandeira/Arquivo Histórico.



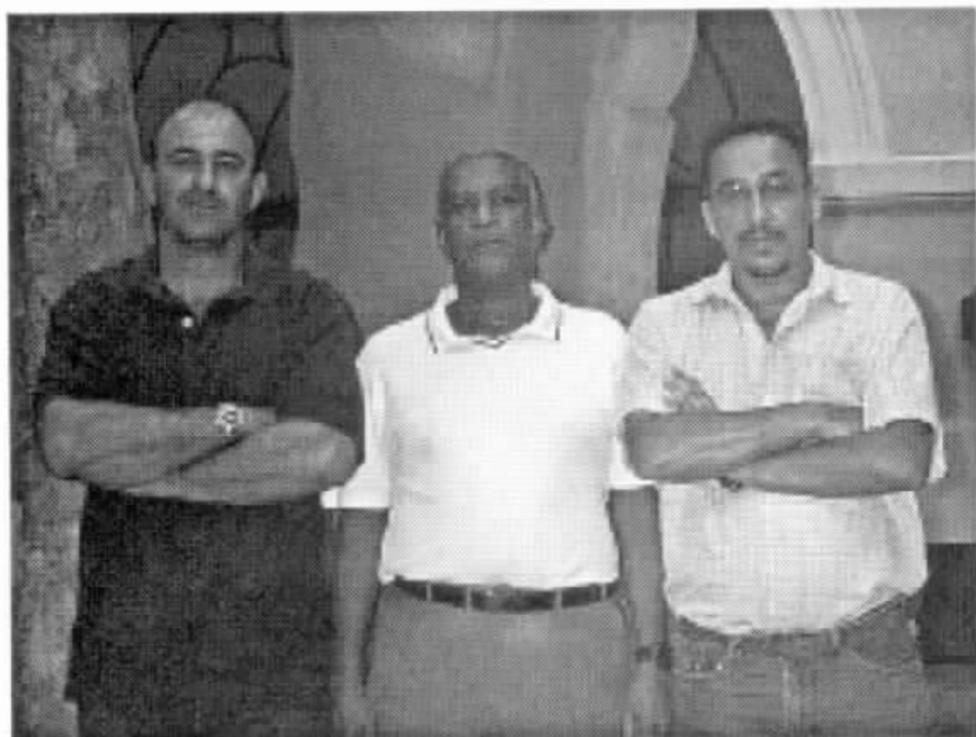
Da esquerda para a direita: (Numismática)
Rejane Maria Lobo Vieira e Eliane Rose Vaz Cabral Nery.



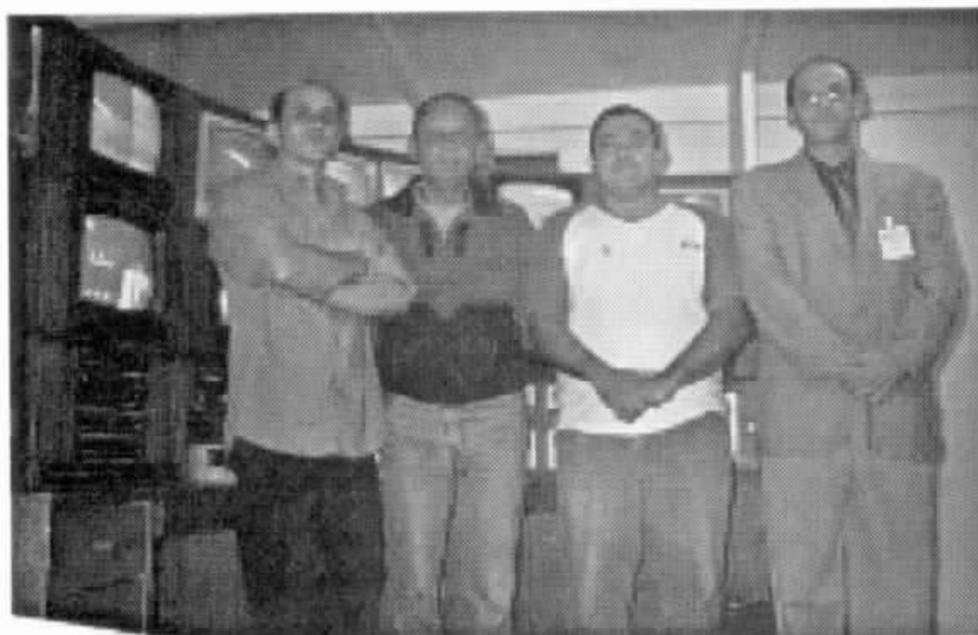
João Luís Pirassinunga/Informática, Elisabete W. Mendonça/Arquivo Administrativo, Zeni Iva Gonzaga/Div. de Material, Marluce Guerrero da Silva, Div. de RH., José Roberto Domingues Tenório/Coordenador Administrativo, Valéria da Silva Castro Alves/ Coordenadoria Administrativa, Irma A. Bandeira Gomes/Div. Financeira, Geanete Couto Justi/ Div. de Material, José Pereira Ignácio/Div. de Material, Pedro dos Santos Júnio/Seção de Arq. Administrativo, Gilberto Garbim, Div. de Recursos Humanos, Pedro Paulo Lima/Div. de Material, Américo David/Departamento Financeiro, Nelson Jorge dos Santos/Div. de Material e José Gomes da Costa/Arq. Administrativo.



Da esquerda para a direita (Seção de segurança):
Lázio Vieira Nunes, Ronaldo dos Santos Carvalho, Carlos Eduardo S. dos Santos e Carlos Alberto Lopes dos Santos,



Da esquerda para a direita (Seção de segurança):
Paulo Roberto O. Martins, Jorge de Oliveira Bastos e Wilson Cabral

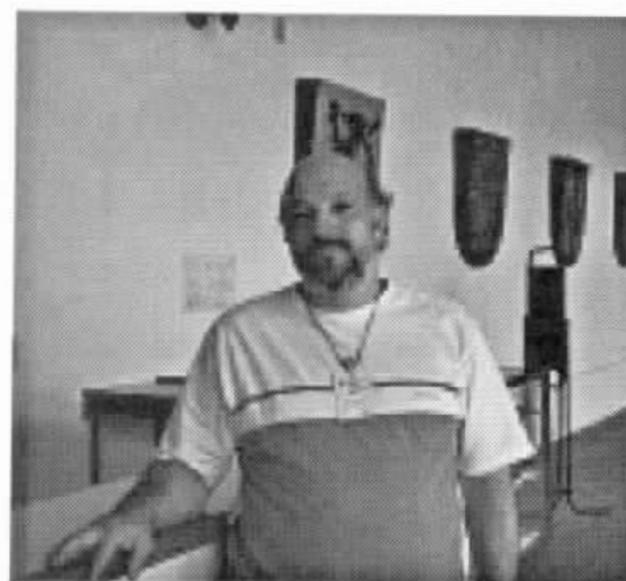


Da esquerda para a direita (Seção de segurança):
Moacir Queiroz, Irlan Barreto da Silva e Admardo José Rosa, Seção de Segurança e Seção de Conservação

Da esquerda para a direita (Seção de segurança):
Carlos Alberto A. Ferreira,
Sílvio Luís da Mota e Luiz
Antônio Chaves



Seção de segurança:
Roberto Fleming Vasques





Beco dos Tambores, portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940.

Este volume dos Anais do Museu Histórico Nacional, de número 34, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2002, 502º do Descobrimento do Brasil, 180º da Independência, 113º da Proclamação da República, 80º da criação do Museu Histórico Nacional e 62º do lançamento do Volume 1 dos Anais do Museu Histórico Nacional.

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

**MINISTÉRIO
DA CULTURA** 



IPHAN

INSTITUTO DO
PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E
ARTÍSTICO
NACIONAL